Université Jean Moulin Lyon 3

École doctorale : Lettres - Langues - Linguistiques – Arts

La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale

Par Svetlana GARZIANO - VASSILIEVA

Thèse de doctorat en Cultures et économies des pays de l'Europe centrale et de l'est

Sous la direction de Jean-Claude LANNE

Présentée et soutenue publiquement le 30 octobre 2009

Membres du jury :

Jean-Philippe JACCARD, Professeur d'université, Université de Genève

Régis GAYRAUD, Professeur des universités, Université de Clermont Ferrand

Serge ROLET, Professeur émérite, Université de Lille 3

Michel NIQUEUX, Professeur des universités, Université de Caen

Robert ROUDET, Professeur des universités, Université Lyon 3

Jean-Claude LANNE, Professeur des universités, Université Lyon 3

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Monsieur le Professeur Jean-Claude Lanne qui a éveillé en moi le sens de l'esprit critique et le goût de la recherche fondamentale et qui, par son soutien constant et ses critiques encourageantes, m'a permis de mener à bien ce travail.

Avertissement

Dans le texte, les noms propres et les noms communs en caractères cyrilliques seront transcrits d'après les règles de la translittération internationale dite des « slavistes » tirées du *Manuel typographique du russiste*[1] de S. Aslanoff. Exception sera faite, bien évidemment, pour les noms propres et les noms communs en caractères cyrilliques qui apparaîtront dans les citations.

Dans notre travail, nous avons harmonisé les titres. Le premier mot seul des titres cités comportera une majuscule, exception faite pour les titres anglais, car l'usage de la majuscule est imposé en anglais dans ces derniers. Dans les extraits cités, les titres sont conservés dans leur forme d'origine. Les titres étrangers figurant dans le texte pour la première fois seront d'abord donnés dans leur traduction française suivis, entre crochets, par leur titre d'origine et par l'année de la première publication, si possible intégrale. Nous translittérons les titres en cyrillique selon la translittération internationale dans les notes de bas de page et dans la bibliographie. Les titres français seront accompagnés de l'année de la première publication entre crochets. Nous transgressons ces règles uniquement pour le titre de deux versions de l'autobiographie de Nabokov (voir les explications dans le premier chapitre de la première partie).

Toutes les citations en russe sont présentées selon les règles d'orthographe du russe moderne. Les citations en russe ou, éventuellement, en anglais sont accompagnées immédiatement dans le texte par la traduction française. Dans les citations, nos précisions et commentaires précéderont nos initiales entre crochets : [… – S. G.]. Quelques citations se répètent dans le texte, car elles nous renvoient à plusieurs phénomènes à la fois, d'où la nécessité de recourir au même extrait dans différentes parties de notre travail.

Sauf la préface à *Drugie berega* et le récit « Pluie de Pâques » (traduits par Laure Troubetzkoy), tous les textes russes cités de Nabokov sont traduits par nos soins. Dans nos traductions, nous avons essayé de nous tenir le plus près possible du sens des textes originaux. Cette démarche coïncide avec la théorie de la traduction « littérale » défendue par Nabokov. En ce qui concerne d'autres auteurs cités, les traductions sont soit de nous soit d'autres. Dans le dernier cas, le nom des traducteurs sera donné dans les notes de bas de page après la référence bibliographique. Nous utiliserons la formule suivante : « traduit du russe (ou de

[1] Serge Aslanoff, *Manuel typographique du russiste*, Paris, Institut d'études slaves, 1986, p. 38-41.

l'anglais) par … ». L'original des textes anglais traduit déjà en français n'est donné que dans le cas où nous avons besoin de cet exemple en anglais et dans le cas où la traduction française ne permet pas de saisir la nuance analysée.

Nous mettrons en italique les titres d'ouvrages qui ont été publiés séparément (par exemple, l'autobiographie et les romans de Nabokov) et nous utiliserons les guillemets pour les titres d'articles, d'essais, de poèmes, de récits et de nouvelles intégrés dans un ouvrage. Dans la référence bibliographique, nous utiliserons « in » pour désigner le fait que l'auteur d'un texte tiré d'un ouvrage n'est pas l'auteur de cet ouvrage en entier.

Les notes de bas de page serviront à donner les références bibliographiques ainsi que des annotations, des remarques et des précisions importantes pour le déroulement de notre pensée, mais qui auraient pu alourdir le texte de notre thèse.

Le texte de l'autobiographie russe *Drugie berega* est cité d'après la publication vérifiée par Nabokov lui-même : Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, Ann Arbor, Ardis, 1978 (réimpression du texte original : Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954). Comme cet ouvrage est devenu extrêmement rare, nous indiquerons toujours entre parenthèses la page correspondante du texte paru dans *La période russe. Œuvre en cinq volumes* [*Русский период, Собрание сочинений в 5 томах*, 2000-2003] : Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5. Toutes les sources citées ou consultées lors de notre travail figurent dans la bibliographie.

Introduction générale

... однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда.[2]

Владимир Набоков, Другие берега

Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе, – когда слишком поздно спохватится…[3]

Владимир Набоков, Дар

1. Position du problème

La prose autobiographique de Vladimir Nabokov est moins connue des lecteurs que sa prose de fiction : elle est peu étudiée par les chercheurs, elle est utilisée, le plus souvent, comme ouvrage de référence pour illustrer la vie de l'écrivain par ses propres exemples, bref, le caractère biographique très prononcé a occulté en quelque sorte la valeur artistique authentique de l'autobiographie de cet auteur. Pourtant la problématique du genre autobiographique dans l'œuvre russe de Nabokov présente un très grand intérêt pour les recherches littéraires du point de vue de l'entrelacement de son itinéraire poétique et biographique. L'autobiographie de Nabokov, présentée par *Другие берега* [*Autres rivages*, Editions Chekhov, 1954] en russe et *Speak, Memory* [*Parle, mémoire*, Editions Putnam's, 1967][4] en anglais, est le point d'intersection de deux lignes, celle de sa création et celle de sa vie personnelle[5]. L'œuvre autobiographique de Nabokov est basée sur la mémoire

---

[2] Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, Ann Arbor, Ardis, 1978 (réimpression du texte original : Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954), p. 266 (V. V. Nabokov, *Drugie berega, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5, p. 335).

« … ce qui a été vu une fois ne peut jamais être rendu au chaos. »

[3] V. V. Nabokov, *Dar, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, 2002, t. 4, p. 540.

« Je pense que tu deviendras un écrivain tel qu'il n'y en a encore jamais eu, et la Russie sera véritablement dans l'affliction à ton sujet, quand elle se reprendra trop tard. »

[4] La problématique liée aux titres de l'autobiographie sera étudiée tout au début de la première partie de notre thèse.

[5] Dans le présent travail, nous n'exposerons pas le parcours biographique de Nabokov qui est brillamment développé dans : Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, Paris, Gallimard, 1992 (traduit de

européenne, sur différentes cultures, sur la durée, sur la pluralité des langues, sur la multiculturalité, sur les tendances artistiques héritées de la littérature russe du XIXème siècle et de l'Age d'argent. Son autobiographie cristallise un bilan de vie et un bilan poétique. Elle conjure les effets déformants et transformants de la mémoire et transpose le passé, l'expérience, les souvenirs de l'ordre du vécu à celui de l'écrit, de la vie à l'art.

Créateur dont l'art est « fantastiquement trompeur et complexe »[6], Nabokov a bousculé des fondements de la littérature tels que le mode d'écriture, le mode de lecture, les rapports entre fiction, réalité et vérité, le rôle primordial du style, et il a posé avec une acuité nouvelle la question du statut du genre autobiographique. *Drugie berega / Speak, Memory* est un exemple singulier d'écriture autobiographique qui fonde « un nouveau genre d'autobiographie, ou plutôt un nouvel hybride entre autobiographie et roman »[7], en conjuguant ainsi les notions de véridicité et de fiction. Notre auteur choisit le genre le plus difficile et va à l'encontre des préjugés qui veulent que l'autobiographie soit du côté du non-artifice. Pour lui, l'autobiographie est un exercice qui relève de la fiction, un jeu suprême où l'artiste joue avec sa propre vie. L'ambiguïté de ce genre tient au mélange de vérité et de mensonge. La singularité de l'autobiographie de Nabokov consiste aussi en ce que l'écrivain malmène les règles du genre autobiographique conçu comme genre narratif, en créant un lien très important avec sa production autobiographique en vers.

Dans son autobiographie, notre auteur montre sa méthode artistique et énonce la certitude de la légitimité de sa poétique. *Drugie berega / Speak, Memory* est avant tout une autobiographie artistique et poétique qui souligne que la justification ultime de l'artiste est l'art. L'écrivain montre que l'autobiographe est artiste de part en part. L'autobiographie de Nabokov représente le summum de l'art, l'hypertrophie de l'art, d'un art qui s'exhibe comme tel, mais la parade des procédés chez notre auteur est ordonnée à une fin sérieuse : la vie signifie et elle est justifiée par l'art même, puisque l'écrivain poursuit l'esquisse du destin dont il complète les pointillés par l'écriture.

Dans le titre de notre thèse « La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale », nous avons employé l'expression « poétique autobiographique » et nous voudrions expliquer notre choix dès le départ de notre travail.

---

l'anglais par Philippe Delamare) et Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 2. Les années américaines*, Paris, Gallimard, 1991 (traduit de l'anglais par Philippe Delamare). Nous utiliserons cette biographie de Nabokov en deux volumes comme ouvrage de référence, car ce livre représente à ce jour sa biographie la plus réussie, complète, détaillée et documentée.

[6] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1985, p. 43. Traduit de l'anglais par Vladimir Sikorsky.

[7] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, Paris, Gallimard, 1992, p. 111. Traduit de l'anglais par Christine Bouvart.

Nous utilisons le vocable « poétique » au sens moderne du terme, défini comme « théorie de la création littéraire »[8] dans *Le grand Robert* ou comme théorie de l'art verbal par rapport aux autres pratiques verbales et aux autres arts[9] dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. La poétique est, au sens général, l'art de la production des œuvres, une théorie des formes littéraires, des structures de l'œuvre artistique et de ses moyens esthétiques. C'est aussi la théorie d'un art ou d'un genre littéraire. Finalement, c'est le système cohérent d'une époque ou la spécificité artistique d'un auteur.

L'ouvrage *Drugie berega* se trouve, bien évidemment, au cœur de la poétique autobiographique de Nabokov. Dans notre travail, nous partirons de l'étude de la poétique du genre autobiographique pour aboutir à celle de la poétique autobiographique de Nabokov qui sera analysée dans le contexte de la culture russe et occidentale et comparée à la poétique autobiographique d'autres écrivains russes. La problématique autobiographique chez Nabokov ne se limite point à son autobiographie déclarée, elle est présente dans son œuvre de fiction, passant comme un fil conducteur d'un texte littéraire à l'autre. Elle n'est guère négligeable dans la poésie russe de notre auteur dont plusieurs poèmes sont fortement chargés d'une visée et de connotations autobiographiques.

2. Méthode

Notre méthode de recherche consistera à analyser l'autobiographie russe *Drugie berega* de Vladimir Nabokov comme un fait littéraire à travers une analyse stylistique et une interprétation analytique et synthétique, dans une perspective diachronique (gestation du projet) et synchronique (œuvre achevée). Chaque texte cité sera analysé en fonction du thème développé. Nous ne ferons pas de commentaires autonomes et exhaustifs des textes (car on ne peut jamais prétendre à l'exhaustivité de l'interprétation littéraire), mais nous mettrons l'accent sur les points les plus importants en corrélation avec notre sujet de recherche à un moment précis du développement de notre pensée. Le commentaire de textes ne se trouvera donc pas au cœur de notre étude, ne sera pas le but principal de notre recherche, mais il sera un outil dans le discernement et la mise en système des éléments propres à la poétique autobiographique de Nabokov. Chaque commentaire sera déterminé par le thème étudié et subordonné à la nécessité logique qui découlera de la progression de notre pensée.

---

[8] *Le grand Robert*, Paul Robert, Alain Rey (éds), Paris, Dictionnaires le Robert, 1985, t. 7, p. 526.

[9] Jean-Marie Schaeffer, « Poétique », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 2001, p. 607-608.

Dans notre thèse, nous rapprocherons méthodiquement l'écriture autobiographique en prose et l'écriture autobiographique en vers dans l'œuvre de Nabokov pour discerner le lien qui existe entre son autobiographie et sa poésie. La démarche autobiographique de l'auteur étudié sera également conjuguée à sa démarche philosophique et à ses travaux dans le domaine de la théorie et de la critique littéraires qui nous permettront de relever la spécificité de sa réflexion métaphysique et métapoétique sur le genre autobiographique.

Nous associerons à notre approche principale, littéraire, deux approches supplémentaires : une approche linguistique et une approche philosophique. L'approche linguistique nous aidera à découper le texte littéraire, l'approche philosophique contribuera à organiser le texte découpé et étudié en un système sémantiquement signifiant.

3. Période

Notre recherche embrasse principalement la première moitié du XXème siècle dans laquelle nous distinguons deux périodes dans la vie de Nabokov qui se chevauchent et que nous nommons la période biographique et la période d'écriture. La première englobe la période européenne (1899-1940) décrite dans son autobiographie *Drugie berega / Speak, Memory*. La seconde comprend la période de la genèse du projet autobiographique (1925-1967). Nous étendons ces limites imposées, en recourant aux époques antérieure (aperçu historique et théorique, traditions) et postérieure (œuvre de fiction, perspectives littéraires), si cela est jugé nécessaire pour notre travail.

4. Objectif de l'étude

L'objectif de notre étude consiste à étudier le renouvellement du genre autobiographique par Vladimir Nabokov à tous les niveaux du discours artistique. Le but que nous nous assignons dans le présent travail de recherche s'avère double : conceptualiser et systématiser la poétique autobiographique de Nabokov et contribuer à l'étude du genre autobiographique dans la littérature russe au XXème siècle.

Dès l'introduction, nous voudrions énumérer les questions que nous n'examinerons pas dans ce travail de recherche. Premièrement, dans notre thèse nous ne prétendons pas dresser le panorama littéraire complet du développement du genre autobiographique dans la culture russe et d'Europe occidentale, ni nous prononcer amplement sur la question de la théorie du

genre autobiographique. Deuxièmement, dans la partie comparative de notre thèse nous ne tentons pas de donner une analyse complète de toutes les autobiographies évoquées, mais nous attirons l'attention du lecteur sur les critères permettant de comparer l'autobiographie de Nabokov aux autobiographies d'autres écrivains. Troisièmement, l'objet de notre étude consiste à analyser la création autobiographique de Nabokov en langue russe. Le pan anglais de son œuvre est présenté à titre de comparaison et non pas à titre d'étude autonome. Il apparaît plutôt comme un moyen, comme un outil indispensable à notre recherche et non pas comme une fin en soi. Dans notre travail, nous comparerons principalement la version russe *Drugie berega* à la traduction française de *Speak, Memory*. Nous aurons parfois recours à l'original anglais *Speak, Memory* pour mieux illustrer tel ou tel exemple.

5. Corpus

En ce qui concerne les textes de Nabokov, nous étudierons ses œuvres écrites en russe, en français et les textes écrits en anglais dans l'original et dans la traduction française : l'autobiographie russe *Drugie berega*, l'autobiographie anglaise *Speak, Memory*, la nouvelle française « Mademoiselle O » [1936], les romans russes (*Machenka* [*Машенька*, 1926], *La défense Loujine* [*Защита Лужина*, 1930], *L'exploit* [*Подвиг*, 1931], *La méprise* [*Отчаяние*, 1934], *Le don* [*Дар*, 1937-1938] et la version russe de *Lolita* [*Лолита*, 1967]) et anglais (*La vrai vie de Sebastian Knight* [*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941], *Feu pâle* [*Pale Fire*, 1962], *Ada ou l'ardeur. Chronique familiale* [*Ada or Ardor. A Family Chronicle*, 1969] et *Regarde, regarde les arlequins !* [*Look at the Harlequins !*, 1974]), les nouvelles, les récits, la poésie en russe (les recueils *La grappe* [*Гроздь*, 1922], *Le chemin de l'Empyrée* [*Горний путь*, 1923], *Le retour de Tchorb* [*Возвращение Чорба*, 1929], *Poèmes 1929-1951* [*Стихотворения 1929-1951*, 1952], *Poèmes et problèmes* [*Poems and Problems*, 1971], *Vers* [*Стихи*, 1979]), les écrits biographiques (« Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable » [1937], le chapitre quatre du *Don* (la biographie de Nikolaj Černyševskij), *Nicolas Gogol* [*Nikolai Gogol*, 1944]), la correspondance (*Lettres choisies, 1940-1977* [*Selected Letters, 1940-1977*, 1989] et *Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, Correspondance, 1940-1971* [*The Nabokov – Wilson Letters, 1940-1971*, 1979]), les interviews (*Intransigeances* [*Strong Opinions*, 1973]), des articles, des essais, des écrits critiques, des cours de littérature.[10] Cette liste n'est pas

[10] Afin de ne pas encombrer l'introduction et ne pas répéter la même information, nous vous renvoyons pour les références bibliographiques au début de la bibliographie où sont données toutes les œuvres de Nabokov étudiées dans la présente thèse.

exhaustive, elle n'indique que les références principales de notre thèse. Les autres textes du corpus seront donnés au fur et à mesure du déroulement de notre travail. Nous aurons recours aux œuvres d'autres écrivains auxquelles Nabokov fait référence dans son corpus autobiographique.

6. Sources primaires

Les études entièrement consacrées à la problématique de *Drugie berega / Speak, Memory* ne sont pas nombreuses : la thèse de Roy Judson Rosengrant *L'autobiographie de Nabokov : problèmes de la traduction et du style* [*Nabokov's Autobiography : Problems of Translation and Style*, 1983], l'article « Autres rivages » de Brian Boyd dans la biographie *Vladimir Nabokov. 2. Les années américaines* [1991], l'article de Georges Nivat « Speak, Memory » [1995], l'article de Savely Senderovitch et Yelena Shvarts, « La loi assignée à Mnémosyne : du genre autobiographique chez Vl. Nabokov » [« Закон, данный Мнемозине : об автобиографическом жанре у Вл. Набокова », 1998], l'article de Jean-Claude Lanne « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique » [2000] (article fondamental qui nous a servi comme point de départ de notre réflexion sur le sujet), la thèse *Le discours autobiographique dans l'œuvre de V. Nabokov (Sirin)* [*Автобиографический дискурс в творчестве В. Набокова (Сирина)*, 2001] et le livre *V. Nabokov. Auto-biographie* [*В. Набоков. Авто-био-графия*, 2002] de Marija Malikova, les commentaires de Marija Malikova à *Drugie berega* et la préface d'Aleksandr Dolinin dans le cinquième volume des œuvres complètes des années russes de Nabokov *La période russe. Œuvre en cinq volumes* [*Русский период, Собрание сочинений в 5 томах*, 2000-2003], publiées à l'occasion du centenaire de sa naissance en Russie. Nous avons également étudié des ouvrages portant sur l'œuvre de Nabokov en général ainsi que des recueils d'articles, de nombreuses revues, des thèses sur Nabokov (en russe, en français et en anglais).

7. Structure

La thèse « La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale » comprend une introduction générale, huit parties et une conclusion générale. La première et la dernière parties serviront de cadre aux six parties consacrées dans leur intégralité à l'écriture autobiographique de Nabokov et concerneront des champs

importants mais limitrophes de l'autobiographie de Nabokov (l'histoire et la théorie de la littérature et la littérature comparée). Chaque partie commence par une introduction, comporte trois chapitres qui se divisent en sous-chapitres se répartissant, à leur tour, en unités plus petites et spécialisées (sections, paragraphes), et s'achève par une conclusion.

Pour chaque partie, nous indiquons l'approche globale qui prédomine dans l'analyse et caractérise la partie désignée, tout en sachant qu'il est impossible de tracer une limite nette et précise entre ces approches et que, dans la même partie, différentes approches s'entrelacent, ce qui, d'ailleurs, ne nous empêche aucunement de désigner l'approche dominante pour telle ou telle partie de notre travail. Ces approches découlent de la structure interne de la problématique étudiée : approche théorique et historique du genre autobiographique, approche diachronique, approche synchronique, approche intertextuelle, approche poétique, approche ontologique, approche dialogique et approche comparative.

Avant d'aborder la problématique du genre autobiographique chez Nabokov, nous nous proposons d'examiner les données préalables indispensables, à notre avis, au bon déroulement de notre étude. La première partie « *Approche théorique et historique du genre autobiographique.* Historicité et modernité du concept (notions, définitions, traditions, innovations) » s'articulera donc autour de trois points. Le premier point concernera les notions-clés et les termes-clés de notre thèse et il sera étudié dans le chapitre « Terminologie ». Le deuxième point portera sur les questions théoriques de l'autobiographie en tant que genre littéraire : émergence du genre, histoire du concept, définitions de l'autobiographie, principaux théoriciens, fondements philosophiques, propriétés distinctives que nous envisagerons dans le chapitre « Bref aperçu théorique de l'autobiographie comme genre littéraire ». Le troisième point sera consacré à l'étude des sources philosophiques et des antécédents littéraires du genre autobiographique en Europe occidentale et en Russie dans le chapitre « Les sources philosophiques et littéraires du genre autobiographique. L'autobiographie de Nabokov dans le cadre de la tradition autobiographique russe et occidentale ». La tradition autobiographique occidentale qui a influencé les écrits autobiographiques de Nabokov sera développée dans les sous-chapitres « La pensée autobiographique dans la philosophie d'Europe occidentale sur l'exemple d'Henri Bergson » et « Le genre autobiographique en Europe occidentale ». La tradition autobiographique russe sera traitée dans les sous-chapitres « La pensée autobiographique dans la philosophie russe au début du XXème siècle » et « Historique et poétique des écrits autobiographiques en Russie », car l'autobiographie de Nabokov tient indiscutablement de la tradition autobiographique

russe. Une synthèse de ces deux tendances sera faite dans le sous-chapitre « La relève des modèles : l'autobiographie de Nabokov entre les modèles étrangers et l'authenticité russe ».

Dans la deuxième partie « *Approche diachronique*. La problématique de la composition des écrits autobiographiques chez Vladimir Nabokov », nous étudierons *Drugie berega / Speak, Memory* sur le mode diachronique : la genèse difficile et longue des écrits autobiographiques de Nabokov avec ses péripéties d'auto-traduction et de reprises, les fluctuations du titre de l'autobiographie, le multilinguisme de l'écriture. Cette partie comprend les chapitres suivants : « La genèse des écrits autobiographiques », « L'hétérogénéité des titres comme quête de la désignation juste du projet autobiographique » et « Le multilinguisme de l'écriture et de l'auto-traduction ».

Dans la troisième partie « *Approche synchronique*. Etude de la forme et du contenu de l'autobiographie *Drugie berega* », nous effectuerons une analyse stylistique de l'autobiographie (structure, rapports entre auteur, narrateur et personnage, problématique et spécificité des « thèmes », destin comme figure intelligible de la vie, etc.). Cette partie est la pierre angulaire du projet de thèse, parce qu'elle met en évidence les phénomènes les plus significatifs et les thèmes les plus importants de la poétique autobiographique de notre auteur. Cette partie envisage la question du style et de la construction « autotélique »[11] qui sont les seuls repères d'authenticité de l'autobiographie de Nabokov. Nous étudierons aussi le choix des procédés stylistiques et le fonctionnement du texte sous ses aspects phonétique, sémantique, morphologique et syntaxique. La partie en question est divisée en trois chapitres : « Analyse de la structure de l'autobiographie *Drugie berega* », « Analyse stylistique de l'autobiographie *Drugie berega* » et « Analyse thématique de l'autobiographie *Drugie berega* ».

Dans la quatrième partie « *Approche intertextuelle*. L'autobiographie, la biographie et la fiction dans l'œuvre de Vladimir Nabokov », nous analyserons le problème de l'entrelacement singulier des écrits autobiographiques avec les écrits fictionnels, la question de l'utilisation d'éléments autobiographiques falsifiés et de l'introduction d'autobiographies et de biographies imaginaires dans les œuvres de l'écrivain, ainsi que le rôle de l'autobiographie comme auto-commentaire de l'art de l'auteur. Dans cette partie, nous comparerons *Drugie berega / Speak, Memory* à quatre romans en russe et quatre romans en anglais de Nabokov. L'examen de l'autobiographie dans le contexte de l'ensemble de l'œuvre de Nabokov

[11] Ce terme a été créé par J. M. Baldwin (« autotelic » en anglais) qui le détermine par opposition à « heterotelic » ou « instrumental » : « qui n'a ni fin ni but au dehors ou au-delà de lui-même ».
André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, p. 104.

permettra de mieux comprendre la spécificité de son fonctionnement. Cette partie se décompose en trois chapitres : « L'entrelacement de la réalité et de la fiction », « Liens entre autobiographie et fiction dans l'œuvre russe de Nabokov » et « Liens entre autobiographie et fiction dans l'œuvre anglaise de Nabokov ».

Dans la cinquième partie « *Approche poétique*. L'autobiographie et la poésie dans l'art de Vladimir Nabokov », nous donnerons un aperçu de l'importance des liens entre l'autobiographie en prose et en vers dans l'œuvre de notre auteur, de l'interférence des thèmes traités dans les écrits autobiographiques et la poésie chez Nabokov et nous montrerons la singularité de l'autobiographie en vers de cet écrivain. Cette partie examinera trois questions : « L'importance des liens entre l'autobiographie en prose et en vers », « La corrélation des thèmes traités dans la poésie et l'autobiographie de Nabokov » et « Le sujet lyrique de l'énonciation poético-autobiographique : la figure du poète dans l'autobiographie et la poésie de Nabokov ».

Dans la sixième partie « *Approche ontologique*. La situation de l'exil radical dans l'autobiographie et la poésie de Vladimir Nabokov », nous poserons les jalons des particularités de l'exil de Nabokov qui déterminent la nature même de son art, nous analyserons la position exceptionnelle de l'artiste en exil et l'exil topographique, linguistique et spirituel de Nabokov. Cette partie se divise en « L'exil et la création artistique », « L'exil et l'autobiographie » et « L'exil et la poésie ».

Dans la septième partie « *Approche dialogique*. Le lecteur de l'œuvre autobiographique et poétique de Vladimir Nabokov », nous étudierons le rôle des relations entre l'auteur et le lecteur dans l'énonciation autobiographique. La présente partie aborde les thèmes suivants : « Le statut du lecteur dans l'art de Nabokov », « Classification des lecteurs de Nabokov » et « Le lecteur dans l'autobiographie et la poésie de Nabokov ».

Dans la huitième partie « *Approche comparative*. Comparaison de l'autobiographie *Drugie berega* de Vladimir Nabokov avec les autobiographies d'autres écrivains », nous ferons une analyse comparative de l'autobiographie de notre auteur et de trois autobiographies d'écrivains russes du XXème siècle. La dernière partie se divisera en trois chapitres : « *Le bruit du temps* d'Osip Mandel'štam », « *Sauf-conduit* de Boris Pasternak » et « *Petite enfance* de Vladislav Xodasevič ». Ces œuvres représentent en quelque sorte l'histoire de trois courants littéraires les plus importants au début du XXème siècle en Russie, qui sont respectivement, dans l'ordre chronologique d'écriture des autobiographies en question, l'acméisme, le

futurisme et le symbolisme. De plus, on peut considérer l'écriture de Xodasevič comme appartenant au courant néo-classique et à la littérature de l'émigration.

La conclusion générale fera le bilan des résultats de notre travail de recherche. Notre thèse comprend également un avertissement, une bibliographie comportant onze rubriques ainsi qu'un résumé et des mots-clés en français, en russe et en anglais.

Partie I :
Approche théorique et historique du genre autobiographique.
Historicité et modernité du concept : notions, définitions, traditions, innovations

Le mauvais mémorialiste retouche son passé, et le résultat en est une photographie aux couleurs bleuâtres ou aux ombres rosées prise par un étranger pour consoler d'une déception sentimentale. En revanche, le bon mémorialiste fait de son mieux pour préserver toute la vérité de chaque détail. Une des façons de parvenir à ce résultat est de trouver sur la toile la place qui convient pour y placer la bonne touche de couleur, tirée du souvenir.[12]

Vladimir Nabokov, *Intransigeances*

I. Introduction

Nous entamerons notre travail par une partie qui posera les jalons terminologiques et théoriques de notre recherche. Nous essayerons d'appliquer immédiatement les concepts exposés à l'objet de notre thèse. L'enjeu de cette partie est double : essayer de saisir les interprétations diverses du genre autobiographique à travers les écrits de différents penseurs et artistes ainsi que trouver le surgissement de l'idée autobiographique à travers différents textes théoriques, philosophiques et poétiques.

[12] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit*., p. 202.

Avant de commencer notre réflexion, il nous semble important de déterminer notre outil méthodologique qui nous servira tout le long de notre étude. Nous commencerons par la définition des termes, des notions, des concepts pour aboutir aux différentes théories et conceptions du genre littéraire et du genre autobiographique en particulier. Ce parcours général nous permettra de mieux discerner par la suite la spécificité de l'autobiographie de Nabokov. Nous confronterons le domaine littéraire dans lequel s'inscrit notre thèse à d'autres domaines scientifiques connexes : la linguistique et sa branche lexicologique, l'histoire, la philosophie, la psychologie, l'histoire et la théorie de la littérature, la critique littéraire.

Le panorama du genre autobiographique dans l'Europe occidentale et en Russie sera précédé par un développement philosophique qui étudiera l'influence de la pensée philosophique occidentale (Henri Bergson) et russe (Nikolaj Berdjaev et Lev Šestov) sur l'essor du genre autobiographique au début du XXème siècle. Ce vaste parcours nous permettra de localiser le concept de genre autobiographique. Nous étudierons les œuvres les plus importantes de ce genre ainsi que leur réception.

A la fin de cette partie, nous mettrons au jour la synthèse des courants occidental et russe qui s'effectue dans l'art de Nabokov. Nous poserons la question de la relève des modèles étrangers et de l'authenticité russe dans l'art de notre écrivain et, plus précisément, dans son autobiographie russe *Drugie berega*. Au fil de cette étude, nous établirons le contexte de la perception de l'art de Nabokov qui a précédé l'apparition de son autobiographie et nous répondrons aux questions qui suivent : Comment ses contemporains percevaient-ils l'art de la période russe et anglaise de sa création ? Quelles sont les réactions de la critique dans l'émigration russe vis-à-vis de ses œuvres ?.

Chapitre I. 1 : Terminologie

I. 1. A. Précisions liées à l'ambiguïté de la définition de l'autobiographie de Nabokov

Dans ce sous-chapitre, nous examinerons les difficultés suscitées par l'objet de notre étude qui est l'autobiographie de Nabokov. L'auteur lui-même dresse deux obstacles d'ordre terminologique : son nom et son prénom. A partir de 1921 et jusqu'à 1940 (pendant la période de l'émigration russe ou ses années européennes), Nabokov écrit en russe sous le pseudonyme

littéraire de Sirin[13] que nous retrouverons principalement dans les écrits de la critique de l'émigration russe.

Disons quelques mots sur ce nom de plume sous lequel Nabokov était connu de l'émigration russe et qui fait écho, bien évidemment, à l'Age d'argent. Le nom de plume Sirin a une connotation riche et complexe. Il fait possiblement référence aux poèmes « L'Albatros » [1859] de Baudelaire et « L'homme » [1820] de Lamartine (« L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux »[14]). Sirin renvoie par consonance à la sirène qui, dans la mythologie grecque, était considérée comme mi-femme, mi-oiseau et ensuite, dans le folklore, comme mi-femme, mi-poisson (« русалка » en russe). Cette parenté au niveau phonétique et étymologique relie ce vocable au drame inachevé d'Aleksandr Puškin « L'ondine » [« Русалка », écrit entre 1826 et 1831] pour lequel Nabokov a écrit une fin, ainsi qu'au conte de Hans Christian Andersen « La petite ondine » [1835] que Nabokov mentionne dans *Drugie berega*. Le champ sémantique de ce nom s'étend à la nymphe et à la nymphette (« нимфетка »). Ce dernier vocable a été inventé par Nabokov, le concept correspondant se traduit par la création de multiples personnages féminins dont les plus célèbres sont Lolita, Ada et Laura, personnages par lesquels la figure de Sirin apparaît discrètement dans les romans américains. Dans la version russe d'« A propos d'un livre intitulé *Lolita* », en parlant de la genèse du roman issu du texte russe inachevé *L'enchanteur* [*Волшебник*, 1991[15]],

---

[13] L'encyclopédie *Mythes des peuples du monde entier* [*Мифы народов мира*] donne la définition suivante de Sirin :

« Сирин – в средневековой мифологии райская птица-дева, образ которой восходит к древнегреческим сиренам. В русских духовных стихах С., спускаясь на землю, зачаровывают людей своим пением. В западноевропейских легендах С. – воплощение несчастной души. В русском искусстве С. и алконост – традиционный изобразительный сюжет (от лубочных картинок до "Песни радости и печали" В. М. Васнецова ».

Mify narodov mira. Ènciklopedija, S. A. Tokarev (éd.), Moskva, Rossijskaja ènciklopedija, 1997, t. 2 « K-Ja », p. 438.

« Dans la mythologie médiévale, sirin est un oiseau de paradis dont l'image remonte aux sirènes de la Grèce antique. Dans les vers spirituels russes, les S., en descendant sur la terre, ensorcellent les hommes au moyen de leur chant. Dans les légendes d'Europe occidentale, S. est l'incarnation d'une âme malheureuse. Dans l'art russe, S. et l'alkonost sont un thème figuratif traditionnel (des chromos russes au tableau "Les chants de la joie et du chagrin" de V. M. Vasnecov ».

Dans *Intransigeances*, Nabokov explique le choix de son pseudonyme :

« Dans le langage moderne, le terme de *sirine* est l'un des noms populaires que l'on donne en Russie au hibou des neiges, terreur des rongeurs de la toundra, mais également à l'élégant duc ; en outre dans la mythologie russe ancienne ce terme désigne un oiseau multicolore, avec un buste et un visage de femme, sans doute le même que la "sirène" des Grecs, transporteuse d'âmes et tentatrice des matelots. En 1920, lorsque après avoir cherché un pseudonyme je me décidai en faveur de ce hibou fabuleux, je ne m'étais pas encore débarrassé du faux prestige de l'imagerie byzantine qui a tant séduit les jeunes poètes russes de l'époque de Blok. Soit dit en passant, vers 1910, parurent des ouvrages édités par "Sirine éditeurs" consacrés au mouvement dit "symboliste", et je me souviens de ma joie quand, en 1952, consultant le catalogue de la Houghton Library de Harvard, je découvris que, d'après ce catalogue, je publiais activement Blok, Bielyï et Brioussov à l'âge de dix ans ».

Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 176.

[14] Lamartine, « L'homme », *Méditations poétiques, Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 6.

[15] Le texte fut écrit en 1939.

Nabokov fait transparaître son pseudonyme au moyen d'une métaphore « когти и крылья романа » et du vocable « нимфетка » dont le concept reste inchangé (« нимфетка осталась той же ») :

> *Несмотря на смесь немецкой и ирландской крови вместо одной французской, нимфетка осталась той же, и тема женитьбы на матери – в основе своей – тоже не изменилась; но в других смыслах вещь приняла совершенно новый вид; у нее втайне выросли когти и крылья романа.*[16]
>
> *Malgré le mélange d'un sang irlandais et allemand au lieu d'un sang uniquement français, la nymphette est restée la même, et le thème du mariage avec sa mère n'a pas, au fond, non plus changé ; mais dans d'autres sens, la chose a acquis un aspect tout à fait nouveau ; les griffes et les ailes d'un roman y ont poussé secrètement.*

Voici quelques associations sémantiques qu'engendre ce pseudonyme : « Sirin → oiseau de paradis → ange » (cf. le récit « Un coup d'aile » [«Удар крыла», 1924]), « Sirin → ailes → papillon » (cf. le poème « Comme je t'aime » [« Как я люблю тебя », 1934]), « Sirin → progrès technique → avion, oiseau de fer » (par exemple, le voyage de Vadim incognito en URSS en avion dans *Regarde, regarde les arlequins !*). L'élément sémantique « ailes » nous renvoie également au mythe d'Icare. La consonance nous donne les chaînes associatives « Сирин → сирень » (Sirin → lilas) et « Сирин → серебро → Серебряный век » (Sirin → argent → Age d'argent).

Dans notre texte, nous utiliserons toujours le nom de Nabokov. Notons que l'adjectif « nabokovien » formé à partir de ce nom sera utilisé avec précaution dans notre travail, car ce n'est pas le synonyme de la construction « de + possesseur », mais il acquiert plutôt la valeur « membre de, qui fait partie de ; relatif à, propre à »[17]. Nous emploierons cet adjectif uniquement dans ce sens-là. Bien que la formation de dérivés-adjectifs à partir du nom propre ne soit pas propre au français, l'adjectif « nabokovien » est utilisé comme synonyme « de Nabokov » dans beaucoup d'écrits scientifiques rédigés en français.

Pour l'abréviation du prénom de notre auteur nous adoptons le sigle V. et non pas Vl.. Dans son article « Ecrits critiques inédits » [« Uncollected critical writings », 1995][18], Galya Diment trace l'évolution du nom de plume de Nabokov. Il signe son premier poème publié dans *Le gouvernail* [*Руль*] par « Vlad. Sirin », ses essais « Cambridge » [« Кембридж »,

---

[16] V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj "Lolita" », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, 2003, t. 2, p. 378.

[17] Paul Robert, *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2001, p. 2755.

[18] Galya Diment, « Uncollected critical writings », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (éd.), New York, Taylor and Francis Group, 1995, p. 739.

1921] et « Rupert Brook » [« Руперт Брук », 1922] par « Vl. Sirin ». A partir de 1924 et tout au long de ses années d'émigration russe, il utilise le pseudonyme littéraire « V. Sirin ».

L'autobiographie elle-même nous pose cinq problèmes terminologiques :

la traduction des titres en français (ce problème n'est propre qu'au français),

le choix du critère de la langue ou de la situation géographique pour désigner *Conclusive Evidence* ou *Speak, Memory* : autobiographie anglaise ou américaine ?,

la dénomination des périodes de la création,

la date de la première publication de la deuxième autobiographie anglaise *Speak, Memory*,

la dénomination des variantes : trois autobiographies ou trois versions d'une seule et même autobiographie ?.

Premièrement, l'aspect ambigu de la traduction française qui donne à la seconde version de l'autobiographie anglaise *Speak, Memory* le titre de l'autobiographie en russe *Drugie berega*, à savoir *Autres rivages*, nous oblige à faire quelques précisions terminologiques.[19] Dans notre thèse, nous avons décidé d'utiliser le titre *Drugie berega* pour désigner la version russe de l'autobiographie de Nabokov, le titre *Autres rivages* pour désigner la traduction française de la version anglaise et le titre *Speak, Memory* pour désigner la seconde version anglaise. Nous ne garderons, dans ce cas, que les titres originaux des ouvrages. Par souci d'homogénéité, nous garderons aussi le titre original de la première version de l'autobiographie *Conclusive Evidence* [1951], éditée aux Etats-Unis. De plus, l'utilisation des titres originaux des textes de Nabokov est une pratique courante dans les études anglaises (dans lesquelles les titres sont tout simplement transcrits en anglais). L'autobiographie russe n'est pas traduite en français. L'autobiographie anglaise en deux versions est traduite en français par Yvonne Davet : *Conclusive Evidence* [*Preuve concluante*] fut traduit en français en 1961 sous le titre *Autres rivages*, la seconde version définitive *Speak, Memory* fut traduite en 1989. Comme le texte des deux versions anglaises, *Conclusive Evidence* et *Speak, Memory* a été traduit en français sous le même titre, *Autres rivages*, nous sommes obligée d'utiliser les titres originaux anglais dans le corps du texte. Afin de différencier les deux traductions de l'anglais, nous préciserons toujours l'année de publication (1961) de la première traduction en note de bas de page. Il est à noter que le titre *Parle, mémoire* apparaît occasionnellement dans la traduction d'études anglaises en français. Par exemple, dans l'article « L'autobiographie considérée comme acte

[19] La question des titres n'est expliquée ici que schématiquement, du point de vue terminologique. La deuxième partie de notre thèse considérera ce problème avec plus de détails.

littéraire »[20] de E. W. Bruss paru en 1974 dans *Poétique*, le titre anglais de l'autobiographie est traduit par Jean-Pierre Richard littéralement, *Parle, mémoire*, tandis que le titre *Autres rivages* figure déjà en français depuis 1961. L'écrivain lui-même mentionne la date de publication et le titre de cette traduction française dans l'avant-propos à la deuxième version anglaise de son autobiographie *Speak, Memory*.[21] Dans les études françaises et dans les traductions de l'anglais en français, on trouvera le plus souvent le titre *Autres rivages* qui tantôt désigne précisément l'autobiographie anglaise *Speak, Memory,* tantôt englobe le projet autobiographique de Nabokov. Dans l'autobiographie de Nina Berberova *C'est moi qui souligne*[22], les traducteurs Anne et René Misslin ont traduit le titre *Drugie berega* du russe en français par *D'autres rivages* pour le différencier probablement du titre *Autres rivages* qui désignait en français l'autobiographie anglaise. L'emprunt de cette traduction du titre *D'autres rivages* ne nous semble pas pertinent, car l'utilisation de titres similaires comme *Autres rivages* pour l'autobiographie anglaise et *D'autres rivages* pour l'autobiographie russe aurait prêté à confusion dans notre propre terminologie. De même, le classement par ordre ou par date se serait traduit par l'adoption des titres *Autres rivages 1, Autres rivages 2, Autres rivages 3* ou *Autres rivages* [1951], *Autres rivages* [1954], *Autres rivages* [1967] et aurait supprimé la multiplicité sémantique des titres de l'autobiographie de Nabokov.

Deuxièmement, une autre question terminologique se pose : l'ouvrage *Speak, Memory* est-il une version anglaise ou américaine ? Nous préférons mettre l'accent sur la langue utilisée et non pas sur l'aspect historique de la production de l'œuvre. Dans notre thèse, nous traitons *Speak, Memory* comme version anglaise de l'autobiographie de Nabokov.

Troisièmement, le même raisonnement sera appliqué pour la définition des périodes. Du point de vue littéraire et de l'outil langagier, la vie de Nabokov se divise en période russe et période anglaise. Du point de vue du chemin de vie et des déplacements dans l'espace, elle se divise en périodes russe, européenne, américaine et suisse. La répartition en périodes (ou années) russe et américaine proposée par Brian Boyd dans sa biographie de Nabokov est basée sur deux critères opposés (langue / espace) et pour cela elle ne nous satisfait pas.

Quatrièmement, il nous semble nécessaire de donner quelques précisions sur la date de la première publication de l'autobiographe anglaise *Speak, Memory*, car, selon différentes sources, il existe deux dates possibles : 1966 et 1967. Dans notre thèse, nous retenons l'année

---

[20] Elisabeth W. Bruss, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », in *Poétique*, 1974, n° 17, p. 14-26. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard.

[21] Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991, p. 14.

[22] Nina Berberova, *C'est moi qui souligne,* Arles, Actes Sud, 1990, p. 325. Traduit du russe par Anne et René Misslin.

1967 en nous basant sur la chronologie rédigée par Boyd dans *Le guide Garland sur Nabokov*[23] dans lequel nous trouvons les données suivantes : « 1967. January. Revisited *Speak, Memory* published » (« 1967. Janvier. Publication de *Speak, Memory* revisité »). En effet, la variante « 1966 » est due à une erreur, ou plutôt à une faute de frappe (janvier 1966 au lieu de 1967) dans la biographie de Boyd[24], reprise dans plusieurs ouvrages de références. Dans les notes à *Speak, Memory*, Boyd précise que le livre fut publié en janvier 1967, mais daté de 1966.[25]

Cinquièmement, nous utiliserons le terme « version de l'autobiographie » pour confronter deux variantes différentes et « autobiographie » si la comparaison avec d'autres versions est absente ou n'est pas pertinente et nécessaire. Nous adoptons le terme « version » en nous basant sur une citation de Nabokov dans laquelle il évoque la pensée philosophique de Platon[26] et expose la notion du livre idéal qui se trouve dans une autre dimension (la « potustoronnost' »[27] pour Nabokov). L'écrivain perçoit son livre dans le monde de l'au-delà et le reproduit dans et pour ce monde. D'où le terme « version » qui souligne ce processus :

> *Je crains d'être confondu avec Platon, pour qui je n'ai pas une sympathie particulière, mais je pense que, dans mon cas, il est vrai que le livre idéal tout entier, avant d'avoir été écrit, existe dans une autre dimension, tantôt transparente tantôt voilée, et mon travail consiste à en recopier tout ce que je peux apercevoir avec toute la précision humaine possible. Le plus grand bonheur que j'éprouve en composant, c'est quand j'ai l'impression que je ne parviens pas à comprendre, ou plutôt quand je me surprends à ne pas comprendre (sans pour autant supposer une création déjà existante), comment et pourquoi telle image ou tel mouvement structurel ou telle construction de phrase me sont venus à l'esprit. Il est parfois amusant de voir mes lecteurs tenter d'élucider, comme si la chose allait de soi, ces convulsions de mon esprit fort confus.*[28]

Une version de l'autobiographie est une empreinte, une réalisation concrète et singulière d'une « idée », du livre autobiographique idéal. D'ailleurs Nabokov lui-même utilise le terme

---

[23] *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (éd.), *op. cit*., p. xlviii.

[24] Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 2. Les années américaines*, *op. cit*., p. 574.

[25] Brian Boyd, « Note on the texts », in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, The Library of America, 1996, p. 673.

[26] Le recours à Platon peut être également interprété dans cette citation comme un subterfuge pour justifier l'existence de plusieurs autobiographies.

[27] Le concept de la « potustoronnost' » (le monde de l'au-delà) applicable à l'art de Nabokov est évoqué pour la première fois en 1979 par Véra Nabokov dans sa préface au recueil *Les vers*. La « potustoronnost' » diffère sensiblement du monde de l'au-delà des symbolistes russes (« двоемирие ») construit sur l'axe vertical et établissant la hiérarchisation des valeurs artistiques. Dans l'art de Nabokov, l'organisation binaire de l'univers se situe sur l'axe horizontal et exprime ainsi le parallélisme spatial.

[28] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit*., p. 80.

de « version » dans *Drugie berega* : « в английской версии этих заметок »[29] (« dans la version anglaise de ces notes »).

I. 1. B. Précisions lexicographiques entraînées par la nature de l'objet de l'étude

I. 1. B. a. Approche historique et littéraire

Le terme « autobiographie » est dérivé du terme « biographie », par l'adjonction du préfixe « auto » qui « vient du pronom grec αὐτός, et qui signifie de soi-même, par soi-même »[30]. *Le dictionnaire de Trévoux* atteste le vocable « biographie » en 1721. Comme nous pouvons le voir dans *Le dictionnaire historique de la langue française*, le terme « autobiographie » a été précédé par l'apparition du terme « biographie » qui avait été emprunté directement au grec tardif :

> *Bio- est peu productif avant le XIXème siècle : il entre cependant dans **biographe** n. (1693, Ménage), formé de bio- et de l'élément -graphie, à rapprocher du latin biographus, attesté au même sens, « auteur qui écrit la vie d'une personne », dans Du Cange. Le substantif correspondant, **biographie** n. f., attesté ultérieurement (1721), est directement emprunté au grec tardif biographia (v. 500), tout comme l'anglais biography. Le mot désigne le fait d'écrire une vie et le récit d'une vie, un ouvrage portant sur la vie d'une personne et le genre littéraire que constitue ce type de récit. Ce genre, qui existe depuis l'antiquité gréco-latine (Suétone, Plutarque), est illustré en France d'abord par les vies de saints et depuis la Renaissance, d'artistes, de savants, de personnages historiques. Dénommé en Angleterre vers la fin du XVIIème siècle (Dryden, 1683, biography), et en français au XVIIIème siècle, ce genre devient encyclopédique et universel au XIXème siècle (1811, début de la Biographie universelle de L. G. Michaud) en même temps que l'intérêt se porte moins sur la rhétorique sociale et plus sur l'individu, avec le romantisme.*[31]

Le terme « autobiographie » est enregistré pour la première fois en France dans *Le dictionnaire* de L. Reybaud en 1836. *Le dictionnaire historique de la langue française* donne les précisions suivantes :

> ***Autobiographie** (1836, L. Reybaud, mais antérieur) semble emprunté à l'anglais (1809, Southey) au sens actuel ; le mot a signifié aussi en français « biographie manuscrite », sens rapidement disparu.*

---

[29] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 238 (314).
[30] Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Monte Carlo, Editions du Cap, 1974, t. 1, p. 371.
[31] *Le dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (éd.), Paris, Dictionnaires le Robert, 2006, t. 1, p. 403.

> *La valeur moderne, illustrée dès le XVIIIème siècle par les Confessions de Rousseau, se développe avec le romantisme. De nos jours, le genre est commenté dans la mesure où il met en cause le rapport de l'énonciateur à son énoncé, du narrateur au récit.*[32]

Le dictionnaire de la langue française d'Emile Littré définit le vocable « autobiographie » comme « biographie d'une personne écrite par la personne même »[33]. La biographie elle-même est présentée comme une « sorte d'histoire qui a pour objet la vie d'une seule personne »[34].

Le lexique des termes littéraires donne la définition du genre autobiographique par rapport aux mémoires :

> ***autobiographie****. Récit (généralement long et en prose) qu'un écrivain fait de sa propre vie ou d'une partie de sa vie. […] On tend d'ailleurs à réserver le terme d'« autobiographie » aux ouvrages où la composante psychologique et intime domine, tandis que l'appellation générique Mémoires, plus ancienne, est préférée pour les récits de vie où domine la réflexion politique et philosophique, où sont présentés des événements ou des actions dans leur contexte historique...*[35]

Quelques remarques s'avèrent nécessaires pour préciser l'emploi des vocables « biographie », « mémoires » et « autobiographie » dans la langue russe. Notons qu'en russe il existe deux termes pour désigner la biographie : « биография » et « жизнеописание ». Le genre des mémoires en russe est désigné par trois vocables : « мемуары », « воспоминания » et « записки ». Nous reviendrons sur le terme « записки » dans la dernière partie de notre thèse au moment où nous parlerons du projet autobiographique d'Osip Mandel'štam. Le mot « автобиография » a acquis en russe moderne le sens de « curriculum vitae » et il est destiné à l'usage administratif. Nous trouvons des exemples de ce genre chez plusieurs écrivains à l'époque soviétique (par exemple, le curriculum vitae littéraire « Autobiographie » [« Автобиография », 1932][36] de Pasternak).

Dans les définitions citées, nous pouvons voir que l'autobiographie est opposée à la biographie et aux mémoires, ce qui suggère que ce genre littéraire est toujours confronté à un autre genre, qu'il va toujours de pair avec une autre notion, qu'il est le revers d'un autre phénomène. Nous verrons plus loin d'autres oppositions génériques propres au genre

---

[32] *Ibid.*, p. 403.
[33] Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, t. 1, p. 371.
[34] *Ibid.*, p. 524.
[35] *Lexique des termes littéraires*, Michel Jarrety (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 47.
[36] Boris Pasternak, « Avtobiografija », *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4, p. 630.

autobiographique. Essayons maintenant de trouver la spécificité de l'autobiographie dans ses fondements philosophiques.

I. 1. B. b. Approche philosophique

L'étude du genre autobiographique n'est pas envisageable sans définition des termes philosophiques. Nous avons classé les notions les plus utilisées par Nabokov selon la structure philosophique de la genèse d'une œuvre autobiographique :

I. Perception, réalité, réel ;

II. Mémoire, souvenir ;

III. Expression, imagination, vérité.

I. 1. B. b. α. Perception, réalité, réel

Le vocabulaire technique et critique de la philosophie d'André Lalande définit le terme « perception » comme « acte par lequel un individu, organisant immédiatement ses sensations présentes, les interprétant et les complétant par des images et des souvenirs, écartant autant que possible leur caractère affectif ou moteur, s'oppose un objet qu'il juge spontanément distinct de lui, réel et actuellement connu par lui »[37]. Dans *Intransigeances,* Nabokov définit le processus de la perception par le biais d'une métaphore : « Tout ce que l'esprit perçoit, il le fait avec l'aide de l'imagination créatrice, cette goutte d'eau sur la lame de verre qui donne netteté et relief à l'organisme observé »[38]. Pour Nabokov, l'acte de la perception chez l'artiste est indissociable de l'acte de la création fondé sur l'imagination et la mémoire.

Dans le même ouvrage de référence, le terme « réalité » a deux acceptions : « caractère de ce qui est réel, à l'un quelconque des sens de ce mot »[39] et « ce qui est réel, soit qu'on le considère dans un de ses éléments (*une* réalité), soit qu'on le considère dans son ensemble (*la* réalité) »[40]. Pour Nabokov, la réalité n'existe pas en tant que phénomène perçu à l'identique par les individus. Pour lui, c'est la perception individuelle qui crée la réalité. Dans plusieurs de ses écrits, l'auteur distingue une « réalité » moyenne qui correspond justement à la définition du dictionnaire. Dans *Intransigeances*, l'écrivain dit qu'il introduit « une réalité moyenne » dans ses œuvres : « Se procurer les ingrédients indigènes nécessaires pour me

[37] André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit*., p. 754.
[38] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit*., p. 169.
[39] André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit*., p. 894.
[40] *Ibid.*, p. 894.

permettre d'injecter une "réalité" moyenne dans le breuvage de l'invention individuelle s'est avéré être à cinquante ans un processus beaucoup plus difficile qu'en Europe, alors que j'étais jeune »[41]. La « réalité » moyenne n'est pas la véritable réalité pour Nabokov, car elle est bâtie sur des idées générales qui occultent la perception du monde par le sujet. La véritable réalité est animée par le sujet, elle est inhabituelle, toujours autre, toujours nouvelle ou renouvelée :

> *Sans doute y a-t-il une réalité moyenne, perçue par chacun d'entre nous, mais ce n'est pas la vraie réalité : c'est seulement la réalité des idées générales, des formes conventionnelles de la monotonie du quotidien, des nouvelles du jour. […] Paradoxalement, les seuls mondes réels authentiques sont bien ceux qui semblent inhabituels. Quand mes inventions auront été suffisamment imitées, elles aussi tomberont dans le domaine public de la réalité moyenne, qui sera tout aussi fausse mais qui s'inscrira dans un contexte nouveau que nous ne pouvons encore imaginer. La réalité moyenne se met à se décomposer et à puer dès que l'acte de la création individuelle cesse d'animer une texture perçue subjectivement.*[42]

Nabokov déclare que l'œuvre d'art institue une « réalité » *sui generis*, réalité de l'art, qui, bien sûr, n'a pas de consistance objective, mais s'oppose (à son avantage) à la réalité dite « moyenne », réalité de la vie.

La réalité de l'art est une réalité créée, imaginée par l'artiste. Elle ne peut pas être transposée dans la vie. La réalité est toujours subjective pour Nabokov :

> *Le mot réalité est le plus dangereux qui soit… La réalité de l'art ? C'est une réalité artificielle, une réalité créée, qui ne reste réalité que dans le roman. Je ne crois pas qu'il y ait de réalité objective. Mais les combinaisons que l'artiste invente donnent ou doivent donner au lecteur le sentiment non pas de la réalité moyenne, mais d'une nouvelle réalité propre à l'œuvre. Le monde de son invention reste le secret du créateur.*[43]

Le « réel » est une chose ou ce qui concerne des choses. Par opposition à l'apparent, à l'illusoire, au fictif, le réel veut dire « ce qui agit effectivement »[44] et « ce sur quoi l'on peut compter »[45]. Dans l'ordre de la représentation, le réel est « ce qui est actuel, donné »[46]. Par opposition soit au possible, soit à l'idéal, le réel signifie « les choses telles quelles, non telles qu'elles pourraient être ou devraient être »[47]. Par opposition à la forme de la connaissance, le

---

[41] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 36.
[42] *Ibid.*, p. 131.
[43] Vladimir Nabokov, « Entretien de Pierre Dommergues avec Vladimir Nabokov », in *Les langues modernes*, janvier-février 1968, p. 95.
[44] André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 900.
[45] *Ibid.*, p. 900.
[46] *Ibid.*, p. 900.
[47] *Ibid.*, p. 900.

réel est « ce qui constitue la matière »[48]. Le réel s'associe aux concepts de chose, d'acte, d'actualité et de corps, de corporéité, de présence du corps.

I. 1. B. b. β. Mémoire, souvenir

Pour la « mémoire », nous avons retenu deux acceptions : « fonction psychique consistant dans la reproduction d'un état de conscience passé avec ce caractère qu'il est reconnu pour tel par le sujet »[49] et, par généralisation, « toute conservation du passé d'un être vivant dans l'état actuel de celui-ci »[50]. Nous avons laissé de côté la troisième acception de la mémoire comme souvenir, car cela pourrait prêter à confusion. Dans *Matière et mémoire*, Henri Bergson oppose ces deux acceptions : « Le passé se survit sous deux formes distinctes : 1° dans des mécanismes moteurs ; 2° dans des souvenirs indépendants… En poussant jusqu'au bout cette distinction fondamentale, on pourrait se représenter deux mémoires théoriquement indépendantes »[51]. Dans *L'énergie spirituelle*, le philosophe définit la conscience de la manière suivante : « Toute conscience est donc mémoire, – conservation et accumulation du passé dans le présent »[52].

La définition de « souvenir » nous intéresse par ces deux acceptions : « tout ce qui revient à l'esprit, soit spontanément, soit par un effort volontaire ; tout ce que nous fournit la mémoire, au sens large du mot »[53] et « le *souvenir pur* ou *image-souvenir* »[54]. La deuxième acception est proposée par Bergson dans son ouvrage *Matière et mémoire* : le souvenir est une représentation concrète d'un moment de vie vécu, par opposition aux habitudes motrices. Nous écartons la troisième acception, « mémoire elle-même », car cela pourrait entraîner des confusions dans notre étude. Pour ces deux notions de « mémoire » et de « souvenir », nous adoptons une distinction fondée sur les rapports de contenant à contenu : la mémoire est un réceptacle, la capacité de l'esprit de retenir et de reproduire son passé, le souvenir est le résidu de la mémoire, même si cette distinction traditionnelle est mise en doute par Bergson dans la conclusion de *Matière et mémoire.* D'après ses conclusions, le cerveau ne se comporte pas comme un réservoir d'images et la mémoire est autre chose qu'une fonction du cerveau :

---

[48] *Ibid.*, p. 900.
[49] *Ibid.*, p. 606.
[50] *Ibid.*, p. 606-607.
[51] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige/PUF, 2004, p. 82-86.
[52] Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, *Œuvres*, Paris, Quadrige/PUF, 1963, p. 818.
[53] André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie, op. cit.*, p. 1014.
[54] *Ibid*., p. 1015.

> *Elle [la reconnaissance – S. G.] implique, au contraire, une tension plus ou moins haute de la conscience, qui va chercher dans la mémoire pure les souvenirs purs, pour les matérialiser progressivement au contact de la perception présente.*[55]

Nabokov considère que la mémoire est un instrument de l'écrivain. Dans *Intransigeances*, il parle des souvenirs qui sont fragiles et qui se transforment si on les place dans l'ordre de la fiction :

> *En fait, la mémoire, en elle-même, est un instrument, un des nombreux instruments qu'un artiste utilise et certains souvenirs, relevant peut-être plus de l'esprit que des sentiments, sont très fragiles et susceptibles de perdre leur parfum de réalité si l'auteur les plonge dans son livre, s'il les abandonne à ses personnages.*[56]

Pour Nabokov, la mémoire est aussi une forme d'imagination. L'imagination associe des souvenirs, crée des passerelles entre eux dans l'acte de la remémoration. La mémoire a la capacité de mettre ensemble, par le biais de l'imagination, des séries sémantiques qui ne sont pas proches :

> *On pourrait dire que la mémoire est une sorte d'imagination concentrée sur un certain point… Quand vous vous rappelez une chose, vous ne vous rappelez jamais la chose même, mais toujours la relation, l'association de la chose avec quelque chose d'autre. Et c'est l'imagination qui fait ce lien entre les choses.*[57]

I. 1. B. b. γ. Expression, imagination, vérité

Au sens général, le terme « expression » veut dire « action d'*exprimer*, c'est-à-dire de constituer une donnée présente correspondant d'une manière analogique à une réalité éloignée ou cachée »[58]. Le vocable « expression » signifie également « moyens par lesquels un esprit communique à d'autres ses sentiments, idées ou volontés »[59]. Finalement, le terme « expression » désigne le « caractère que présente une œuvre d'art d'évoquer avec force des sentiments ou une situation morale, soit par la représentation directe de l'être humain, soit par une correspondance avec d'autres images »[60]. Dans cette dernière acception, l'expression artistique passe par la création de liens métaphoriques. A la question « Quelles sont les vertus littéraires auxquelles vous aspirez – et comment vous y prenez-vous ? », question posée lors

---

[55] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 268.
[56] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 22.
[57] Vladimir Nabokov, « Entretien de Pierre Dommergues avec Vladimir Nabokov », *op. cit.*, p. 98.
[58] André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 327.
[59] *Ibid.*, p. 327.
[60] *Ibid.*, p. 327.

d'une interview donnée à Israel Shenker, Nabokov répond de la manière suivante : « Parvenir à rassembler les meilleurs mots, avec toute l'aide possible, lexicologique, associative et rythmique, pour exprimer aussi fidèlement que possible ce que l'on veut exprimer »[61]. L'écrivain utilise le terme « expression » dans le domaine littéraire, terme qui assure le passage du possible (voulu, désiré, projeté) au réel.

L'« imagination » suppose deux facultés : celle de « former des images »[62] et celle de « combiner des images en tableaux ou en successions, qui imitent les faits de la nature, mais qui ne représentent rien de réel ni d'existant »[63]. Pour Nabokov, l'imagination doit être toujours accompagnée du savoir, c'est-à-dire que l'innovation artistique, dans la mesure où elle est novatrice, doit être toujours pensée en référence à la tradition. Comme il le dit dans *Intransigeances*, il faut d'abord étudier soigneusement le monde existant, réel et ensuite créer des mondes imaginaires qui obéissent aux lois de la vraisemblance :

> *Un écrivain créatif doit étudier avec soin les œuvres de ses rivaux y compris celles du Tout-Puissant. Il doit posséder la faculté innée non seulement de restructurer mais de re-créer un monde particulier. Pour faire cela convenablement et pour éviter la répétition de l'effort, l'artiste doit « connaître » ce monde particulier. L'imagination sans la connaissance ne conduit pas plus loin que l'arrière-cour de l'art primitif, le gribouillis de l'enfant sur le mur ou le message du débile sur la place du marché.*[64]

« Vérité » veut dire « caractère de ce qui est vrai »[65], « proposition vraie »[66], « ce qui a été effectivement éprouvé, fait ou constaté par un témoin qui le rapporte »[67]. Dans *Speak, Memory*, Nabokov oppose les notions de la vie et de la vérité à celle de l'art. Seule la vérité de l'art compte pour cet auteur :

> *Les faiseurs de notices biographiques de publicité ont une tendresse particulière pour la liste des professions plus ou moins terre à terre qu'un amateur (écrivain sur la Vie et la Vérité – choses tellement plus importantes, évidemment, que tout bonnement « l'art ») a exercées dans sa jeunesse : vendeur de journaux, garçon de café, moine, lutteur de foire, contremaître dans une aciérie, conducteur d'autobus, etc. Hélas, aucun de ces métiers n'a été le mien.*[68]

Cet écrivain considère toujours la vérité du point de vue de la pertinence artistique et prône la vérité de l'art dans son œuvre. La vérité de la vie n'a aucun sens, pour lui, dans une œuvre

---

[61] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 195.
[62] André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 467.
[63] *Ibid.*, p. 467.
[64] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 42.
[65] André Lalande, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, *op. cit.*, p. 1197.
[66] *Ibid.*, p. 1197.
[67] *Ibid.*, p. 1198.
[68] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 358.

littéraire. Nabokov renforce intentionnellement l'opposition « vie / art » pour combattre la vision de la littérature comme miroir de la vie et de la vérité de la vie, vision si répandue à son époque.

Pour ne pas surcharger cette partie, nous préférons donner d'autres définitions plus spécifiques et ciblées dans les parties suivantes, si cela paraît judicieux pour le bon déroulement de notre travail. Au cours de notre recherche, nous ajusterons aussi les définitions exposées dans ce chapitre ou donnerons nos propres définitions.

Chapitre I. 2 : Bref aperçu théorique de l'autobiographie comme genre littéraire

I. 2. A. Définition du genre littéraire

Comme nous l'avons déjà dit, toute étude scientifique exige la définition des termes ainsi que des concepts dont elle use. Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons étudié les termes, tournons-nous maintenant vers les concepts. La théorie littéraire, depuis *La poétique* d'Aristote, tend à délimiter les formes littéraires, à les classer et à en montrer l'évolution. Un genre littéraire, pour obtenir son autonomie, doit posséder des traits qui permettront de le distinguer des autres genres littéraires. Commençons notre réflexion par une définition du genre littéraire tirée du *Dictionnaire historique de la langue française* :

> Genre *a d'abord la valeur latine de « catégorie, type, espèce » (v. 1121-1134,* gendre*), liée au sens de « race » qui a disparu depuis l'époque classique… C'est l'idée générale de « groupement, catégorie » qui domine l'ensemble des emplois au cours de l'histoire. Genre s'emploie par extension, en philosophie (v. 1300) au sens d'« idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets ayant des caractères communs », puis désigne (1645) une catégorie d'œuvres définie par des caractères communs (sujet, style, etc.)…*[69]

Cette définition nous montre que la notion de genre littéraire sert à classer et à regrouper les œuvres littéraires en différentes catégories d'après des critères définis. Afin d'examiner la nature du genre littéraire, nous recourons à la conception des genres littéraires élaborée par

[69] *Le dictionnaire historique de la langue française,* Alain Rey (éd.), *op. cit*., t. 2, p. 1576.

Jurij Tynjanov ainsi qu'à celle de Mixail Baxtin. Nous avons retenu ces deux auteurs russes qui ont pensé le genre littéraire dans la première moitié du XXème siècle, car leurs théories sont contemporaines des recherches artistiques de Nabokov.

Dans son article « De l'évolution littéraire »[70] [« О литературной эволюции », 1927], Tynjanov propose deux critères pour expliquer le processus littéraire : celui de la forme et celui de la fonction. Dans son livre *Actes autobiographiques : la situation changeante d'un genre littéraire* [*Autobiographical acts : the changing situation of literary genre*, 1976][71] et dans l'article « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », Elisabeth W. Bruss recourt à la théorie de l'évolution littéraire de Tynianov. Elle insiste sur le fait de la variabilité et elle énumère les variantes qui affectent un genre littéraire. La notion de variabilité qui fait ressortir la différenciation d'un genre dans le temps aboutit à l'impossibilité de sa définition. Certes, les genres littéraires évoluent, mais ils restent toujours cohérents dans leur système artistique à chaque moment de leur développement. A notre avis, la définition du genre littéraire est possible et nécessaire du point de vue de la rigueur méthodologique, mais, bien évidemment, elle évolue dans le temps avec son objet. Il nous semble que l'on ne peut en aucun cas réduire un genre littéraire à un acte littéraire, de la même manière qu'on ne peut pas réduire le langage à la parole, selon la théorie de Ferdinand de Saussure. L'acte littéraire (dans notre cas, autobiographique) est une expression et réalisation individuelle et personnelle du genre littéraire (autobiographique, pour notre étude).

Examinons le texte de l'article « De l'évolution littéraire » pour lequel nous proposerons notre propre interprétation. Tynianov considère le genre littéraire en tant que système. La fonction joue le rôle de « rivet » dans un système littéraire. Elle lie différents éléments formels entre eux. D'où, d'ailleurs, les thèmes, les motifs, les ornements dans l'écriture du XXème siècle comme réflexion sur la combinaison des formes et des fonctions. Le genre littéraire surgit au moment où la forme correspond à la fonction. Tynianov écrit : « Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими, и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента »[72] (« Je nomme *fonction* constructive d'un élément donné la corrélation de chaque élément d'une œuvre

[70] L'idée d'évolution est propre à l'Age d'argent et influencée, en grande partie, par les multiples théories de l'évolution surgies au XIXème siècle. La réflexion sur la langue comme organisme vivant chez les formalistes russes est amorcée par Viktor Šklovskij dans son article « La résurrection du verbe » [«Воскрешение слова», 1914] et poursuivie par tous les formalistes russes. Notons que le terme russe « slovo » veut dire, selon le contexte, verbe, parole, discours, vocable, mot.

[71] Elisabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts : the Changing Situation of Literary Genre*, Baltimore / London, Johns Hopkins University Press, 1976.

[72] Ju. N. Tynjanov, « O literaturnoj èvoljucii », *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva, Agraf, 2002, p. 192.

littéraire en tant que système avec les autres éléments et, par conséquent, avec le système en entier »). Le théoricien propose une approche systémique (selon le modèle de Saussure) qui montre le rôle d'un genre littéraire dans un système artistique donné :

> *На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой.*[73]
> *Sur ce fondement, nous concluons : l'étude des genres isolés en dehors des signes du système de genre avec lequel ils entrent en corrélation est impossible. Le roman historique de Tolstoj n'est pas en corrélation avec le roman historique de Zagoskin, mais est en corrélation avec la prose qui lui est contemporaine.*

Il favorise l'étude synchronique des genres littéraires et leur positionnement par rapport à d'autres genres et écarte leur étude diachronique.[74] L'attitude négative de Tynjanov envers l'approche diachronique peut être expliquée non seulement par le fait qu'elle était l'approche dominante de l'époque, mais aussi par le fait que la diachronie échappe à toute idée de système. On peut parler d'un « système » synchronique (en synchronie), mais non d'un système diachronique (en diachronie). Autrement dit, la succession des différents états d'un système dans le temps ne peut pas s'organiser en un système cohérent. Il n'y a pas de système des transformations, dans le sens où il serait possible de systématiser en quelque sorte le passé et il n'est pas possible d'appliquer les résultats ou modèles obtenus, le système des transformations, au futur, ce qui signifierait qu'il serait possible de prédire l'évolution future.

Selon Tynjanov, les éléments formels, en nombre toujours limité, évoluent plus rapidement que les fonctions d'un genre littéraire. Ils acquièrent constamment une nouvelle fonction : « Функция прозы к стиху остается, но формальные элементы, ее выполняющие, – другие »[75] (« La fonction de la prose par rapport au vers reste, mais les éléments formels qui l'accomplissent sont autres »). La structure du système littéraire peut être comparée à celle du système solaire ou d'un atome. Les éléments formels suivent un mouvement centrifuge. Les éléments les plus proches du noyau sont les plus importants, sont les traits caractéristiques du système. Il se produit un réarrangement constant des éléments formels : des éléments périphériques, comparés aux électrons, sont attirés par le noyau sémantique du genre. L'accumulation des éléments formels dans le noyau se résume en un épuisement du genre à

---

[73] *Ibid.*, p. 197.

[74] A notre avis, la notion de système basée sur l'approche synchronique et spatiale entre en collision avec la notion d'évolution inévitablement fondée sur l'approche diachronique et temporelle. Tynjanov n'a pas pu ou n'a pas voulu concilier ces deux notions contradictoires. L'étude complexe des genres littéraires nécessite d'appliquer l'ensemble des approches synchronique, diachronique et comparative.

[75] Ju. N. Tynjanov, « O literaturnoj èvoljucii », *op.cit.*, p. 197.

cause de la densité de la production littéraire. Le nombre de fonctions étant limité pour un genre, ce dernier n'arrive plus à contenir le nombre croissant d'éléments formels. Il se produit une explosion des « rivets » de la structure. Les éléments formels éjectés s'attacheront à d'autres structures littéraires. Nous lisons chez Tynjanov :

> *Если мы условимся в том, что эволюция есть изменение соотношения членов системы, т. е. изменение функций и формальных элементов, – эволюция оказывается «сменой» систем. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают* новую функцию этих формальных элементов.[76]
> *Si nous convenons que l'évolution est une modification de la corrélation des membres du système, c'est-à-dire une modification des fonctions et des éléments formels, l'évolution s'avère être un « changement » de systèmes. Ces changements portent un caractère plus lent ou plus saccadé d'époque en époque et ne supposent pas de renouvellement ni de remplacement soudains et entiers des éléments formels, mais ils supposent* une nouvelle fonction de ces éléments formels.

Les idées de Tynjanov sur les genres restent toujours pertinentes, productives et valables pour interpréter les faits littéraires. Son modèle de la littérature en tant que système demeure valide jusqu'à nos jours.

Par rapport à Tynjanov, Mixail Baxtin ne propose pas une nouvelle théorie du genre littéraire, mais, par contre, il approfondit l'étude de sa structure et de son objectif. Baxtin considère qu'à des époques diverses, le devenir d'une langue vivante est assuré et exprimé dans différents genres.[77] Dans l'étude « Le problème des genres langagiers » [«Проблема речевых жанров»] extraite du livre *L'esthétique de la création verbale* [*Эстетика словесного творчества*, 1986], il examine la problématique des genres. Pour ce théoricien, le genre a une importance toute particulière, et il peut être littéraire ou langagier. Il est caractérisé par la présence de trois composantes : la structure, le style et le thème qui déterminent sa spécificité :

> *Все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в* целом *высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает* свои относительно устойчивые типы *таких высказываний, которые мы и называем* речевыми жанрами.[78]

---

[76] *Ibid.*, p. 204.

[77] M. M. Baxtin, « Problema teksta », *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyx nauk*, Sankt-Peterburg, Azbuka, « Academia », 2000, p. 316.

[78] M. M. Baxtin, « Problema rečevyx žanrov », *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1986, p. 250.

Tous ces trois moments, le contenu thématique, le style et la construction de la composition, sont indissolublement liés dans l'énoncé intégral *et sont pareillement définis par la spécificité de la sphère de communication donnée. Chaque énoncé isolé est, bien sûr, individuel, mais chaque sphère d'utilisation de la langue produit* ses types relativement constants *d'énoncés que nous appelons* genres langagiers.

Dans « La réponse à la question de la rédaction du *Novyj mir* » [«Ответ на вопрос редакции "Нового мира" », 1986], Baxtin poursuit sa réflexion sur les genres littéraires. Dans le genre se cristallisent les formes de la perception de l'univers. L'auteur oppose l'écrivain-artisan au grand artiste dans leur manière d'utiliser le genre littéraire. Cette opposition fait ressortir la double tâche du genre littéraire : donner et conserver à la fois les matrices artistiques ainsi que renouveler l'expression artistique en assurant le lien entre tradition et modernité :

Особо важное значение имеют жанры. В жанрах (литературных и речевых) на протяжении веков их жизни накопляются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя-ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности.[79]

Les genres jouent un rôle particulièrement important. Dans les genres (littéraires et langagiers), les formes de vision et de compréhension de certains aspects du monde s'accumulent durant les siècles de leur vie. Pour un écrivain-artisan, le genre sert de patron externe, un grand artiste éveille les possibilités de sens qu'il contient.

Dans *Les problèmes de la poétique de Dostoevskij* [*Проблемы поэтики Достоевского*, 1929], Baxtin donne la définition suivante du genre littéraire :

Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. *Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее* обновлению, *так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда* помнит *свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить* единство *и* непрерывность *этого развития.*[80]

Le genre littéraire de par sa nature même reflète les tendances les plus constantes et « éternelles » de l'évolution littéraire. Dans le genre sont toujours sauvegardés les éléments immortels de ce qui est

[79] M. M. Baxtin, « Otvet na vopros redakcii "Novogo mira" », *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, *op. cit.*, p. 351.
[80] Mixail Baxtin, *Problemy poètiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1963, p. 141-142.

> archaïque. *En fait, ce caractère archaïque n'y est sauvegardé que grâce à son* renouvellement *constant, pour ainsi dire, à son adaptation à la modernité. Le genre est toujours ambivalent, il est toujours à la fois nouveau et ancien. Le genre renaît et se renouvelle à chaque nouvelle étape de l'évolution littéraire et dans chaque œuvre autonome du genre donné. Cela constitue la vie du genre. Aussi le caractère archaïque préservé dans le genre n'est-il pas un caractère archaïque mort, mais éternellement vivant, c'est-à-dire capable de se renouveler. Le genre vit du présent, mais il se rappelle toujours son passé, son origine. Le genre est le représentant de la mémoire créatrice dans le processus du développement littéraire. C'est justement pour cela que le genre est capable d'assurer l'unité et la continuité de ce développement.*

Baxtin considère que le genre assure un développement permanent des formes littéraires, la continuité et l'unité de ces différentes formes. Les éléments archaïques qui se renouvellent constamment assurent la vitalité du genre littéraire qui est toujours basé sur la tradition, c'est-à-dire sur la mémoire. Dans cette définition, en considérant le genre littéraire comme un organisme vivant, le théoricien applique le modèle interprétatif biologique à l'évolution des genres.

Le genre autobiographique est un bon exemple pour observer la genèse d'un genre littéraire grâce à son apparition relativement récente. Nous verrons qu'il puise ses sources, comme d'ailleurs tous les autres genres, dans l'Antiquité, mais son avènement a été retardé par plusieurs raisons. A la fin de notre parcours théorique du genre autobiographique, nous appliquerons au genre autobiographique les critères de la forme et de la fonction avancés par Tynjanov.

I. 2. B. Définition du genre autobiographique

L'intérêt porté au genre relativement nouveau qu'est l'autobiographie s'est récemment renouvelé. Ce genre se trouve au carrefour de différentes études : historiques, philosophiques, psychologiques, sociologiques et, avant tout, littéraires et linguistiques. Nous considérons que le genre littéraire ne peut être considéré que du point de vue artistique, c'est-à-dire dans une perspective principalement linguistique, littéraire et philosophique. Les autres sciences sont secondaires pour l'étude des genres littéraires.

Dans l'étude « Autobiographie et histoire littéraire » du *Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune évoque un problème méthodologique lié à la définition du genre autobiographique qu'il caractérise comme illusion de la perspective historique. Le vocable « autobiographie » est apparu aux environs de 1800 en Grande Bretagne et s'est ensuite propagé dans d'autres

pays européens. Le vocable, refait sur le modèle de l'anglais, n'est admis par *Le dictionnaire de l'Académie* qu'en 1878. Selon Philippe Lejeune, le néologisme « autobiographie », reflétant la prise de conscience de l'apparition d'une nouvelle réalité, marquait un phénomène extrêmement nouveau qui s'était développé en Europe occidentale depuis le milieu du XVIIIème siècle : « l'usage de raconter et de publier l'histoire de sa propre personnalité »[81]. Ce terme est lié au début de la civilisation industrielle et à l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie ; à cette époque-là, la valeur de l'individu est découverte et la notion de « personne » subit certaines transformations : la personnalité est expliquée par sa genèse dans l'enfance et l'adolescence. Nous pouvons réfuter cette affirmation en argumentant que la conscience de soi a toujours existé. En quoi, par exemple, la conscience bourgeoise différerait-elle de la conscience aristocratique ? En rien. La distinction des genres littéraires à partir des classes sociales n'est pas fondée, car on ne peut pas expliquer l'évolution survenue dans l'ordre des idées par les changements constatés dans le monde des choses. Donc, au milieu du XVIIIème siècle, ce n'est pas une nouvelle conscience de soi, une conscience bourgeoise, qui émerge, mais un nouveau type de discours, le discours autobiographique. Le genre autobiographique est le résultat de l'invention d'un nouveau type de discours qui reflète et qui invente un des aspects de la conscience de soi. L'apparition du genre autobiographique coïncide avec l'apparition d'un nouveau type de discours, le discours autobiographique, au milieu du XVIIIème siècle. La tradition d'une histoire de la vie d'un homme racontée par lui-même et la distinction entre les formes autobiographique et biographique nous viennent de l'Antiquité et ne font que s'actualiser au XVIIIème siècle dans un nouveau genre, le genre autobiographique.

Dans son essai *Auto-bio-graphie*, Georges Gusdorf définit les fondements philosophiques de l'écriture autobiographique, en commentant les trois termes qui composent le mot « autobiographie ». D'après lui, *auto* est « l'identité, le moi conscient de lui-même »[82], il se forme dans le parcours d'une existence individuelle. *Auto* est le sujet qui se raconte. *Bio* est le parcours vital de l'identité singulière. Dans *Vies parallèles des hommes illustres* [écrites entre 96 et 115] de Plutarque, *bio* est la construction d'une vie, la suite et l'ensemble de faits, d'actions, de paroles mémorables. *Bio* est une série ordonnée d'événements significatifs mis en structure. Entre *auto* et *bio* s'esquisse le rapport complexe de l'ontologie et de la phénoménologie, de l'identité et de la vie. De cette relation surgit la *graphie* : la vie individuelle rencontre dans l'activité scripturaire la possibilité d'une nouvelle vie, d'une « vie » artistique. Selon Gusdorf, l'écriture du moi, la *graphie* (inscription du sujet dans la

[81] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971, p. 10.
[82] Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie*, 2, Paris, O. Jacob, 1990, p. 10.

parole) de l'*auto* et du *bio* établit une distance entre le moi vécu et le moi écrivant (l'*ego scriptor*), entre la vie et sa résurrection fictive. L'écriture de l'existence transforme l'existence en écriture : elle transpose le moi mortel dans l'immortalité de l'écriture. L'écriture elle-même est une structure secondaire par rapport à la vie, une structure artificielle, inventée par l'homme pour fixer l'oralité de la parole (pour la fixer, mais pas pour la reproduire). L'écriture est artifice, convention, elle appartient à la culture, au domaine virtuel, tandis que la parole vive appartient à la vie.

Le projet autobiographique comme renaissance, résurrection, reconquête, reconstruction et reconstitution de soi-même, de sa personnalité unique, ouvre la question concernant la genèse de l'expression et du style comme marque distinctive de l'autobiographie. Ce « re- » est en effet fondamental dans le travail de transformation et de représentation du sujet créateur, dans le retour sur lui-même du sujet écrivant. Tout le problème est justement dans ce « re- », dans lequel nous pouvons distinguer deux aspects : 1) de réitération, réduplication, retour, résurrection ; 2) mais aussi « re- » comme travail de la subjectivité créatrice, invention, nouveauté radicale. En utilisant ce procédé double dans son autobiographie, Nabokov fourvoie à plaisir son lecteur en le lançant sur la fausse voie des rapports « réalité / art », « modèle / copie », « vérité / illusion ».

Dans le numéro trois de la revue *Poétique* [1970], Jean Starobinski fait l'analyse de ce qu'il entend par « style de l'autobiographie » et donne la définition du genre : « la biographie d'une personne faite par elle-même »[83]. Cette définition détermine les conditions génériques de l'autobiographie : premièrement, l'identité du narrateur et du héros principal de la narration, deuxièmement, la narration prévalant contre la description, troisièmement, la notion de parcours ou bien de tracé d'une vie. La définition de Georges May dans son ouvrage *L'autobiographie* est une reprise de celle de Jean Starobinski : « … l'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet »[84].

Philippe Lejeune place le champ d'investigations théoriques sur le plan de la poétique, qui pose la question des genres littéraires ainsi que de leurs méthodes d'étude. Dans *Le pacte autobiographique*, il donne sa célèbre définition du genre autobiographique, modifiant légèrement celle de son ouvrage *L'autobiographie en France* : « Définition : Récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur

[83] Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », in *Poétique*, 1970, n° 3, p. 257.
[84] Georges May, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 12.

sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[85]. Cette définition est fondée sur quatre catégories différentes : la mise en forme du langage (il s'agit d'un récit en prose), la précision du sujet traité (histoire d'une vie individuelle), la situation de l'auteur (l'identité de l'auteur, dont le nom renvoie à une personne réelle, du narrateur et du protagoniste) et la perspective rétrospective du récit. La définition de Lejeune ne dit pas cependant essentiel. L'auteur doit être écrivain. Sa définition est valable dans le domaine littéraire seulement si la condition de l'identité du « je » écrivant et du « je » écrivain est remplie.

Si un des critères de la définition n'est pas respecté, nous sommes en présence des genres voisins : mémoires (qui ne traitent pas l'histoire d'une personnalité, mais l'histoire de groupes sociaux et historiques à une époque donnée), biographie (dans laquelle il n'existe pas d'identité entre le narrateur et le personnage principal), roman personnel (dans lequel il n'y a pas d'identité entre l'auteur, d'un côté, et le narrateur et le protagoniste, de l'autre), poème autobiographique (pour Philippe Lejeune, le récit en vers ne peut pas donner l'impression de vraisemblance, de témoignage, car il porte déjà les « signes extérieurs » de la fiction et de l'art, ce qui empêche le lecteur d'entrer dans le jeu autobiographique[86]), journal intime (qui est obligatoirement présenté dans la perspective prospective du récit), autoportrait ou essai (qui tendent avant tout à la synthèse et non pas à la chronologie et à la perspective historique ; la structure principale du texte n'est pas narrative, mais logique).[87] Dans *L'autobiographie*, Georges May propose de distinguer entre l'autobiographie et le roman en se basant sur le critère de l'engagement et de l'intention énonciative : « Ce qui distingue donc notre attitude lorsque nous lisons une autobiographie et lorsque nous lisons un roman, ce n'est pas que l'une est véridique et l'autre imaginaire, c'est que l'une se donne pour véridique et l'autre pour imaginaire »[88]. L'auteur propose sept formes qui mènent graduellement du genre romanesque au genre autobiographique : 1) les romans avec auteur éloigné ; 2) les romans personnels ou biographiques ; 3) les romans autobiographiques à la troisième personne ; 4) les romans autobiographiques à la première personne ; 5) l'autobiographie romancée ; 6) l'autobiographie pseudonyme ; 7) l'autobiographie. Ces multiples oppositions permettent de nuancer le concept de l'autobiographie.

---

[85] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

[86] Nous reviendrons sur la question de l'autobiographie en vers dans la cinquième partie de notre thèse.

[87] La distinction de l'autobiographie et des genres voisins est éclairée dans les ouvrages de Philippe Lejeune *L'autobiographie en France* (*op. cit*., p. 14-38) et *Le pacte autobiographique* (*op. cit*.).

[88] Georges May, *L'autobiographie*, *op. cit*., p. 180.

Après avoir abordé la définition du genre littéraire en général et du genre autobiographique en particulier, passons aux fondements linguistiques du problème qui est excellemment exposé par Emile Benveniste dans son article « De la subjectivité dans le langage » [1958].

I. 2. C. Les fondements linguistiques du problème : « De la subjectivité dans le langage » d'Emile Benveniste

Selon Emile Benveniste, l'expression de la subjectivité est une des fonctions principales de la langue : « Une langue sans expression de la personne ne se conçoit pas »[89]. Le linguiste considère que l'homme est conçu comme sujet dans le langage, qu'il s'exprime en tant que sujet par la langue. La langue crée le concept d'« ego », celui qui dit « je » à son propos : « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego" »[90]. Le sujet est donc celui qui s'énonce comme « je ». Benveniste définit la subjectivité comme conscience de soi. Pour lui, la subjectivité de la personne est avant tout linguistique, langagière.[91] Benveniste continue son raisonnement en élaborant le concept du sujet par rapport à son interlocuteur :

> *La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. […] Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme* sujet*, en renvoyant à lui-même comme* je *dans son discours. De ce fait,* je *pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel je dis* tu *et qui me dit* tu*. […] Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie : « ego » a toujours une position de transcendance à l'égard de* tu *; néanmoins, aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires, mais selon une opposition « intérieur/extérieur », et en même temps ils sont réversibles. Qu'on cherche à cela un parallèle ; on n'en trouve pas.*[92]

Certes, la définition de « je » par opposition à « tu » est pertinente pour le discours dialogique, mais non pas pour le discours monologique à l'écrit. Dans un texte littéraire, « tu » est le lecteur de ce texte, plus précisément le concept du lecteur futur que l'auteur (sujet du texte) ne peut pas connaître. Le lecteur ne peut pas nouer un dialogue avec l'auteur en l'interpellant comme « tu ». L'acte d'écriture et l'acte de lecture se produisent en solitude : « je » essaye de

---

[89] Emile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 2006, p. 261.
[90] *Ibid.*, p. 259.
[91] *Ibid.*, p. 259-260.
[92] *Ibid.*, p. 260.

se définir par rapport au « tu » (au « tu » d'un lecteur ou d'un personnage dans le cas de l'écrivain et au « tu » de l'auteur dans le cas du lecteur), mais en réalité ne s'oppose qu'à lui-même. Les actes d'écriture et de lecture sont fondés sur l'altérité du « je », du sujet écrivant ou lisant. Dans le processus de la production et de la réception d'une œuvre d'art, l'interlocuteur, le « tu » est intérieur au « soi ».

D'après le linguiste, les pronoms personnels ne désignent ni concept ni individu, ils désignent la subjectivité du langage.[93] Sur ce point, Benveniste se contredit. D'abord il déclare que le concept des pronoms personnels n'existe pas, puis il le décrit : le concept de « je » est tout locuteur qui dit « je » à son sujet ; la réalisation de ce concept est une réalité actuelle, changeante et situationnelle qui se produit dans l'acte de discours. L'homme en se désignant comme « je » ne s'approprie pas une langue entière, mais une partie de cette langue.

Benveniste caractérise les pronoms personnels comme des formes subjectives, car elles sont « vides » et se remplissent au moment de l'acte langagier :

> *Le langage est donc la possibilité de la subjectivité, du fait qu'il contient toujours les formes linguistiques appropriées à son expression, et le discours provoque l'émergence de la subjectivité, du fait qu'il consiste en instances discrètes. Le langage propose en quelque sorte des formes « vides » que chaque locuteur en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa « personne », définissant en même temps lui-même comme* je *et un partenaire comme* tu.[94]

La subjectivité dans le langage crée la catégorie de la personne qui est transférée du domaine linguistique à d'autres domaines : « L'installation de la "subjectivité" dans le langage crée, dans le langage et, croyons-nous, hors du langage aussi bien, la catégorie de la personne »[95]. Benveniste dit que le « je » ne peut pas exister sans le « tu ». Pourtant, dans le genre autobiographique, « je » n'est pas ostensiblement opposé à « tu » et la conscience de soi de l'auteur est difficilement définissable par contraste. Ne serait-ce pas pour cela que nous retrouvons, dans les œuvres de Nabokov où le récit se fait à la première personne, de nombreux « tu », de nombreuses interpellations de personnages à la deuxième personne du singulier dans le discours monologique : dans l'autobiographie ce sont la femme de l'autobiographe et le lecteur ; dans *La méprise* c'est le lecteur ; dans *Lolita*, c'est l'héroïne principale ; dans *Regarde, regarde les arlequins !* le personnage est nommé « toi ».

La fonction de la première personne du singulier dans l'œuvre de Nabokov s'accomplit dans quatre contextes : 1) autobiographie ; 2) poésie ; 3) œuvres de fiction ; 4) critique littéraire et

---

[93] *Ibid.*, p. 261-262.
[94] *Ibid.*, p. 263.
[95] *Ibid.*, p. 263.

écrits sur son art. Le pronom personnel est un outil linguistique pour signer la production littéraire de l'auteur.

I. 2. D. Réflexions théoriques littéraires sur le genre autobiographique

Il nous semble que le principe fondamental de l'autobiographie consiste en l'intention de l'auteur de dire la « vérité » opposée à la fiction et de convaincre son lecteur de l'authenticité de cette « vérité » avec tous les moyens de la fiction. Il n'y a alors aucun critère interne pour distinguer une autobiographie d'une œuvre de fiction. D'où émerge la nature ambiguë du genre autobiographique qu'on peut considérer comme le genre le plus mensonger. Cette inexistence de critères internes permet à certains chercheurs de considérer le discours autobiographique comme un élément constructif, le plus souvent, de la corrélation du texte autobiographique avec la vie de l'auteur et de la réception des écrits autobiographiques (William C. Spengemann, Paul de Man). L'accent mis sur l'authenticité se déplace vers l'expression du « je » psychologique et vers le texte artistique en tant que tel. Ainsi n'importe quel texte moderniste auto-réflexif peut être traité comme autobiographique. Dans le chapitre « L'autobiographie comme déconstruction » [« Autobiography as De-facement »] de son ouvrage *La rhétorique du romantisme* [*The Rhetoric of Romanticism*, 1984], Paul de Man[96] caractérise l'autobiographie non pas comme genre, mais comme une figure de lecture et de compréhension, qui est présente, jusqu'à un certain degré, dans tout texte littéraire. Dans son livre *Les formes de l'autobiographie. Episodes dans l'histoire d'un genre littéraire* [*The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*, 1980][97] William C. Spengemann distingue trois formes de l'autobiographie: l'autobiographie historique, l'autobiographie philosophique et l'autobiographie poétique. Le paradigme formel de ces trois formes est *Les confessions* de saint Augustin. Son étude basée principalement sur les autobiographies des auteurs anglophones, exception faite pour *La vita nova* de Dante et *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau, fait ressortir la fluidité des frontières entre le genre autobiographique et le roman. Les approches citées sont très dangereuses pour la définition du genre littéraire en général, car l'abolition des oppositions dans lesquelles se forme, se forge un genre littéraire conduit à la confusion et à la disparition des genres, des structures littéraires

[96] Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

[97] William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven / London, Yale University Press, 1980.

distinctes. Si le genre autobiographique pris dans son sens large est tout, toute structure décrivant une vie individuelle, alors il n'est rien, car les oppositions structurantes du genre sont abolies dans ce cas-là. La démarche entreprise par Lejeune d'opposer le genre autobiographique à d'autres genres littéraires connexes et d'en donner une définition cloisonnée, ferme nous paraît plus fructueuse sur le plan scientifique, puisqu'elle délimite clairement la fonction de l'autobiographie et le champ de son application, même si certains de ses traits importants ont été écartés de son système théorique du genre autobiographique.

Plusieurs différences externes du genre autobiographique ont été conceptualisées par Philippe Lejeune. L'autobiographie est un genre « fiduciaire », reposant sur un phénomène psychologique de confiance entre l'autobiographe et le lecteur, d'où découle, de la part de l'auteur, « le souci de bien établir au début du texte une sorte de "pacte autobiographique", avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe »[98]. Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune montre que le genre autobiographique est un genre contractuel. Le pacte autobiographique est fondé principalement sur l'identité de trois parties composantes : auteur – narrateur – protagoniste, ce qui met en jeu la question de la personne grammaticale et celle du nom. Dans la plupart des cas, l'identité du narrateur et du protagoniste est marquée par une narration à la première personne. Il existe bien évidemment de rares emplois de la troisième et de la seconde personne, mais, selon le théoricien, cela ne permet aucunement de confondre les problèmes grammaticaux de la personne avec les problèmes de l'identité. A la problématique de la personne grammaticale s'ajoute celle de l'identité. Le « je » écrivant comprend les notions du référent (à qui renvoie le pronom) et de l'énoncé (le pronom personnel marque l'identité du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation). Au niveau du discours autobiographique, c'est le nom de l'écrivain qui relie les deux sujets et qui met un « nom » sur le « je » en lui donnant une identité repérable. Or, d'après Lejeune, l'identité du nom (auteur – narrateur – personnage) est le point primordial du pacte autobiographique, un critère textuel de la distinction du genre en question : « … le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature* »[99]. Dans le chapitre « Copie conforme », Lejeune définit la distinction entre deux notions, à savoir celle de l'identité et celle de la ressemblance : « … l'identité est un *fait* immédiatement saisi – accepté ou refusé, au niveau de l'énonciation ; la

[98] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, op. cit.*, p. 24.
[99] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique, op. cit*., p. 26.

ressemblance est un *rapport*, sujet à discussion et à nuances infinies, établi à partir de l'énoncé »[100]. Précisons encore une fois que l'identité de l'auteur – narrateur – protagoniste n'est pas suffisante en elle-même. La distinction de cette identité triple est pertinente seulement dans le cas où l'auteur effectif du livre est un artiste, un créateur à part entière. Si la condition auteur – créateur de génie n'est pas respectée, si l'auteur ne possède pas un don artistique, cette règle n'est pas valable pour définir un texte écrit comme un texte littéraire appartenant au genre autobiographique. Une telle condition est d'ailleurs valable pour tous les arts et les lettres.

La question de l'identité et du temps dans le genre autobiographique a intéressé beaucoup de chercheurs. Les observations finales (écrites en 1973) de l'étude « Les formes du temps et du chronotope dans le roman » de Mixail Baxtin introduisent la non-identité du « je » empirique et du « je » écrivant, résultant d'un écart temporel et spatial :

> *Даже если он [автор – S. G.] создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира. Если я расскажу (или напишу) о только что произошедшем со мною самим событии, я* как рассказывающий *(или пишущий) об этом событии, нахожусь уже вне того времени-пространства, – в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, свое «я», с тем «я», о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы. Изображенный мир, каким бы он ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображающим реальным миром, где находится автор-творец этого изображения.*[101]
>
> *Même s'il [l'auteur – S. G.] a créé une autobiographie ou la confession la plus véridique, en tant que son créateur, il reste tout de même en dehors du monde qui y est représenté. Si je relate oralement (ou par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà,* en tant que relatant *(ou écrivant) cet événement, hors du temps et de l'espace dans lesquels cet événement s'est accompli. Identifier d'une manière absolue son propre « moi » avec le « moi » dont je parle est aussi impossible que de se soulever soi-même par les cheveux. Le monde représenté, aussi réaliste, aussi véridique qu'il soit, ne peut jamais être chronotopiquement identique au monde réel représentant dans lequel se trouve l'auteur-créateur de cette représentation.*

Le « je » écrivain ne peut pas accéder à son « je » passé qu'il a décrit, créé à cause d'un écart temporel et spatial entre le moment de l'action et de la dénotation. Nabokov exprime une idée identique dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence* où nous assistons à la tentative

---

[100] *Ibid.*, p. 35.

[101] Mixail Baxtin, « Formy vremeni i xronotopa v romane. *Očerki po istoričeskoj poètike* », *Voprosy literatury i èstetiki*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1975, p. 405.

d'entrer dans le tableau par une mise en abîme à l'infini. Ainsi, l'hétérogénéité du monde réel et du monde créé est due à la non-correspondance de chronotopes, celui du passé et celui du présent, celui de moi décrit, « écrit » et du moi écrivant.

Starobinksi distingue également deux écarts : celui du temps et celui de l'identité. Pour lui, seul le premier est perçu dans l'œuvre autobiographique. L'identité exprimée grammaticalement par la première personne du singulier garde toujours son caractère permanent et immuable : « L'écart qu'établit la réflexion autobiographique est donc double : c'est tout ensemble un écart temporel et un écart d'identité. Cependant au niveau du langage, le seul indice qui intervienne est l'indice temporel. L'indice personnel (la première personne, le *je*) reste constant »[102].

Revenons maintenant à la définition du genre autobiographique à la lumière de la théorie de Tynjanov. Nous proposons quatre oppositions de la forme au contenu qui se croisent pour former ce genre :

1. forme : 1ère personne / fonction : relater sa propre vie ;
2. forme : identité de l'auteur-narrateur-protagoniste / fonction : le caractère réel, le document véridique, l'auteur réellement existant, l'intention de l'écrivain de désigner son ouvrage en tant qu'autobiographie ;
3. forme : récit rétrospectif / fonction : instaurer le bilan de sa vie ;
4. forme : discours monologique en prose principalement / fonction : donner à la vie une explication logique, conceptualiser la genèse, le destin et la libre volonté du « je ». L'autobiographie en vers est éliminée de ce classement à cause de son usage dans le système artistique actuel : elle n'est pas perçue comme véridique par sa forme (la poésie rappelle d'avantage le caractère fictif et artificiel de l'écriture autobiographique) et, par conséquent, elle est peu fréquente. Nous pouvons citer notamment pour la littérature russe le poème « La petite enfance » [« Младенчество », 1913-1918] de Vjačeslav Ivanov. A l'époque actuelle de l'évolution littéraire, la poésie ne peut plus assumer la forme de la fonction d'intelligibiliser, de rationaliser les phénomènes comme c'était le cas dans la Grèce antique (les philosophes grecs écrivaient leurs œuvres philosophiques en vers), car la convention esthétique a changé. La fonction de l'écriture objective a appartenu auparavant à la poésie, mais elle appartient maintenant à la prose. Notons que l'histoire de la littérature commence par la poésie. La prose entre en scène plus tard et conserve longtemps les traces de la poésie. L'autobiographie est un genre épique avec des

[102] Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *op. cit.*, p. 261-262.

éléments lyriques. Sa dominante, comme, par exemple, celle du roman est la prose. Mais cela n'exclut pas l'existence et l'écriture d'autobiographies en vers, tout comme de romans en vers (« роман в стихах ») dont l'exemple le plus célèbre est *Eugène Onéguine* [*Евгений Онегин*, 1825, 1832] de Puškin.

Quand la forme et la fonction se rejoignent, la création d'un nouveau genre littéraire se produit, un fait de vie devient un fait littéraire.

Ainsi, nous pouvons voir que, du point de vue des indices externes et formels, l'œuvre *Drugie berega / Speak, Memory* de Nabokov satisfait, sans aucun doute, aux catégories de la définition « canonique » de Philippe Lejeune : un récit en prose, l'histoire d'une vie individuelle, l'identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle, celle de Vladimir Nabokov) du narrateur et du protagoniste, la perspective rétrospective du récit, la narration à la première personne et le contrat de lecture. Nabokov lui-même déclare à maintes reprises dans ses textes métapoétiques que cette œuvre est une autobiographie. Les titres des versions russe et anglaises possèdent un sous-titre inscrivant cette œuvre dans le cadre du genre autobiographique : *Conclusive Evidence : A Memoir*, *Drugie berega*. *Avtobiografia* et *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*. En introduisant le vocable « автобиография » / « autobiography » dans le titre, Nabokov déclare son œuvre manifestement autobiographique et met en avant les spécificités du genre autobiographique. La question ne se pose même pas de savoir si *Drugie berega / Speak, Memory* appartient au genre autobiographique, cela est accepté d'office comme un axiome. Il s'agit plutôt du questionnement sur la nature novatrice et sur la modernité de l'autobiographie de Nabokov, sur la mesure des distorsions, des déviations et des détours de son écriture autobiographique.

I. 2. E. La question des genres littéraires dans l'autobiographie de Nabokov

Etudions maintenant les dénominations des genres littéraires qui sont présentes dans *Drugie berega* ainsi que le contexte dans lequel elles sont employées. Comme nous venons de l'évoquer, le titre est suivi par la précision du genre « autobiographie » (« автобиография »). Dans le texte même, nous trouvons les termes « исповедь » (employé deux fois), « мемуарист » (rencontré à deux reprises), « сага », « дневник » (dans le chapitre onze, Nabokov mentionne le journal intime de Blok), « воспоминания » et « сентиментальный роман ». Le vocable « confession » est utilisé par l'autobiographe, dans le premier cas, pour

désigner la description de son don de synesthésie : « Исповедь синэстета назовут претенциозной те, кто защищен от таких просачиваний и смешений чувств более плотными перегородками, чем защищен я »[103] (« Ceux qui sont protégés d'inclusions et de mélanges de sentiments par des cloisons plus solides que les miennes, nommeront prétentieuse la confession du synesthète »). Dans le second cas, le mot « confession » est employé sur un mode ironique et satirique. Cet effet est accentué par des vocables qui portent une idée de généralisation : l'adjectif « всевозможный », le pronom déterminatif « весь », les adverbes « постоянно » et « всюду ». Cette généralisation collective conduisant à des distorsions anormales est opposée à la perception individuelle et atypique, mais qui s'avère vraie pour l'autobiographe :

> *Невинность наша кажется мне теперь почти чудовищной при свете разных исповедей за те годы, приводимых Хавелок Эллисом, где идет речь о каких-то малютках всевозможных полов, занимающихся всеми греко-римскими грехами, постоянно и всюду, от англосаксонских промышленных центров до Украины (откуда имеется одно особенно вавилонское донесение от помещика).*[104]
>
> *Notre innocence me paraît maintenant presque monstrueuse à la lumière de différentes confessions datées de ces années-là, citées par Havelock Ellis, dans lesquelles il s'agit de bébés quelconques, de tous les sexes imaginables, qui tombent dans tous les péchés gréco-romains, constamment et partout, des centres industriels anglo-saxons à l'Ukraine (d'où parvient le rapport particulièrement babylonien d'un hobereau).*

Le vocable « мемуарист » est une figure qui intègre les représentations de Nabokov sur le rôle de l'écrivain s'engageant dans l'écriture véridique. Les deux citations utilisant le vocable « мемуарист » comportent des passages clés qui nous éclairent sur l'objectif de l'entreprise autobiographique : concevoir le mystère individuel et découvrir les thèmes qui structurent la vie individuelle. Nous reviendrons sur ces citations dans la partie trois de notre travail : « Пусть так, но индивидуальная тайна пребывает и не перестает дразнить мемуариста »[105] (« Soit, mais le mystère individuel demeure et ne cesse de tarabuster l'auteur de mémoires ») ; « Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста »[106] (« Je pense que la tâche principale de l'auteur de mémoires consiste justement à discerner et à suivre tout le long de sa vie le développement de tels motifs thématiques »).

---

[103] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 27 (158).
[104] *Ibid*., p. 184 (275).
[105] *Ibid*., p. 15-16 (150).
[106] *Ibid*., p. 19 (152).

L'œuvre *Drugie berega* se présente comme une saga, en particulier la saga de l'enfance d'un chevalier. L'autobiographie commence par les réflexions sur la conception d'un être humain à partir du néant à la manière des sagas médiévales. Plus loin dans le texte, l'écrivain emploie le vocable « saga » et il compare, de manière ironique, sa méthode à celle du médiéviste qui date les sagas, en se basant sur des phénomènes cosmiques (« кометы », « затмения ») : « Чтобы правильно расставить во времени некоторые мои ранние воспоминания, мне приходится равняться по кометам и затмениям, как делает историк, датирующий обрывки саг »[107] (« Pour bien disposer dans le temps certains de mes premiers souvenirs, je suis obligé de me fier aux comètes et aux éclipses, comme le fait un historien datant des fragments de sagas »). Le mot « saga » souligne la durée, la longueur du projet autobiographique de Nabokov. La saga apparaît ici comme un principe d'écriture qui date des événements et les met en rapport avec le calendrier. Par la référence aux sagas, l'autobiographe s'inscrit dans une longue lignée, celle des navigations, des déplacements de peuples, de familles, celle de l'exil.

Dans *Drugie berega*, Nabokov mentionne l'autobiographie d'Aksakov en parlant de la description de la nature dans les écrits autobiographiques. Notre auteur condamne l'insuffisance de la précision et des détails dans ces descriptions :

> *Если даже такой записной любитель природы, как Аксаков, мог в бездарнейшем "Собирании Бабочек" (приложение к студенческим "Воспоминаниям") уснастить свою благонамеренную болтовню всякими нелепицами (не знаю, был ли он более сведущ насчет всяких славянофильских чирков и язей), можно себе представить темноту рядового образованного человека в этом вопросе.*[108]
>
> *Même si un passionné de descriptions de la nature tel qu'Aksakov, dans la médiocre « Collecte de papillons » (annexe aux « Souvenirs » d'étudiant), a pu truffer son innocent verbiage de toutes sortes d'inepties (je ne sais pas s'il était mieux renseigné sur toutes sortes de sarcelles et d'ides slavophiles), on peut se figurer l'ignorance de l'homme instruit ordinaire dans cette question.*

Dans le chapitre onze, l'auteur rappelle les règles du genre sentimentaliste (représenté par le roman sentimentaliste) sur un mode ironique[109]. Le déroulement de la vie de l'auteur obéit aux règles de la construction des œuvres littéraires :

> *Крепкая пролетарская рука, следуя правилам сентиментальных романов наперекор наитиям марксизма, помогла мне взобраться на площадку последнего вагона. Но если бы я поезда не*

---

[107] *Ibid.*, p. 17 (150).

[108] *Ibid.*, p. 119-120 (226).

[109] Nabokov montre toujours cette attitude distante, ironique, critique vis-à-vis de sa propre écriture, mais aussi vis-à-vis de celle d'autrui (des genres figés, canoniques, hérités).

догнал или был бы нарочно выпущен из этих веселых объятий, правила жанра, может быть, не были бы нарушены, ибо я оказался бы недалеко от Тамары, которая переехала на юг и жила на хуторе, в каких-нибудь ста верстах от места моего глупого приключения.[110]
La main ferme d'un prolétaire respectant les règles des romans sentimentalistes et contrairement aux instincts marxistes, m'aida à monter sur la plate-forme du dernier wagon. Mais même si je n'avais pas rattrapé le train ou si j'avais été libéré intentionnellement de ces étreintes joyeuses, les règles du genre n'auraient peut-être pas été transgressées, car je me serais trouvé non loin de Tamara qui était partie au sud et habitait dans un hameau situé à une centaine de verstes de l'endroit de mes stupides mésaventures.

Ces quelques exemples tirés de *Drugie berega* nous montrent que Nabokov réfléchit activement sur la nature des genres littéraires dans le corps même de son texte autobiographique. L'auteur évoque plusieurs types d'écritures personnelles proches de l'autobiographie et en montre leur fonctionnement et leur différence formelle vis-à-vis de cette dernière, différence fondée sur l'opposition « vie / art ». Par le biais de digressions, il fait connaître au lecteur son attitude par rapport à l'écriture autobiographique, son positionnement en tant qu'auteur d'autobiographie.

Dans le présent sous-chapitre, nous avons défini le genre littéraire, le genre autobiographique et nous avons rapidement examiné la question des genres littéraires dans *Drugie berega*. Désormais, nous nous concentrerons sur les sources philosophiques et littéraires du genre autobiographique, qui nous permettront de situer l'autobiographie de Nabokov dans le cadre de la tradition autobiographique russe et occidentale.

Chapitre I. 3 : Les sources philosophiques et littéraires du genre autobiographique. L'autobiographie de Nabokov dans le cadre de la tradition

[110] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 211-212 (295).

autobiographique russe et occidentale

I. 3. A. Repères philosophiques

Nous allons tenter de repérer la pensée philosophique qui a influencé le développement du genre autobiographique et l'autobiographie de Nabokov en particulier. Nous analyserons les théories philosophiques à la fin du XIXème et au début du XXème siècles, car elles sont les plus proches de notre auteur et nous permettront d'éclaircir le dessein philosophique de son œuvre autobiographique. Nous analyserons ce thème en deux temps : la pensée philosophique en Europe occidentale, qui sera étudiée dans une perspective bergsonienne (puisque Bergson a profondément influencé la philosophie au début du XXème siècle, en lui appliquant une approche subjective, si proche du genre autobiographique), et la pensée philosophique en Russie au début du XXème siècle.

I. 3. A. a. La pensée autobiographique dans la philosophie d'Europe occidentale sur l'exemple d'Henri Bergson

I. 3. A. a. α. La philosophie d'Henri Bergson

Le XIXème siècle est l'époque de la reconnaissance de la psychologie en tant que science autonome qui étudie l'âme ou l'esprit. La psychologie issue de la philosophie et de la médecine devient indépendante dans la deuxième moitié du XIXème siècle. A la fin du XIXème et au début du XXème siècles, la psychologie connaît un essor considérable et influence, par ses résultats, la pensée philosophique. La référence incontestable de cette époque est, bien évidemment, la philosophie d'Henri Bergson qui a renouvelé la conception de la philosophie, en la conjuguant avec la psychologie, la physiologie et la biologie.

Dans son œuvre, Bergson a mis l'accent sur le « moi » psychologique, sur ses réactions au monde extérieur et sur la perception du monde. Il a conjugué les approches philosophique et psychologique dans l'étude du moi constamment changeant et la description des états mouvants de la conscience.

Le philosophe a laissé un héritage philosophique considérable : *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889] (la durée, la liberté, le moi), *Matière et mémoire* [1896]

(rapports entre corps et esprit, mémoire et souvenirs), *L'évolution créatrice* [1907] (l'élan de vie ou l'élan vital), *L'énergie spirituelle* [1919] (la conscience, l'âme et le corps, le rêve), *La pensée et le mouvant* [1934] (« auto-biographie philosophique »[111] de Bergson).

Dans *L'évolution créatrice*, Bergson expose le rôle de la vie. La vie est indéterminée, imprévisible et libre. Ces trois qualificatifs l'opposent à la matière qui est déterminée, prévisible et imposée :

> *… le rôle de la vie est d'insérer de l'indétermination dans la matière. Indéterminées, je veux dire imprévisibles, sont les formes qu'elle crée au fur et à mesure de son évolution. De plus en plus indéterminée aussi, je veux dire de plus en plus libre, est l'activité à laquelle ces formes doivent servir de véhicule.*[112]

Dans l'autobiographie de Nabokov, le choix libre du héros principal s'oppose à son destin.

Donnons la définition de l'élan de vie ou vital, concept propre à Bergson qui a beaucoup influencé la pensée philosophique en Russie. L'élan vital est un mouvement qui va du sujet à l'objet, de l'esprit à la matière, ayant l'indétermination et la liberté comme traits caractéristiques et luttant contre le déterminisme de la matière :

> *L'*élan de vie *dont nous parlons consiste, en somme, dans une exigence de création. Il ne peut créer absolument, parce qu'il rencontre devant lui la matière, c'est-à-dire le mouvement inverse du sien. Mais il se saisit de cette matière, qui est la nécessité même, et il tend à y introduire la plus grande somme possible d'indétermination et de liberté.*[113]

L'autobiographie philosophique de Bergson exposée dans les deux introductions de son dernier livre *La pensée et le mouvant* remonte possiblement à l'introduction du *Discours de la méthode* [1637][114] de Descartes qui représente sa vie à la lumière de son étude philosophique. Les six premières parties du *Discours de la méthode* représentent un récit de vocation, un bilan personnel et l'itinéraire intellectuel du philosophe.

I. 3. A. a. β. *Matière et mémoire* d'Henri Bergson

Dans la perspective du genre autobiographique, nous nous intéressons tout particulièrement à son ouvrage *Matière et mémoire*. Ce livre décrit les mécanismes que nous pouvons appliquer aux processus de l'écriture autobiographique : perception, souvenir et mémoire. Pour

---

[111] Nous avons gardé l'orthographe de l'original : Henri Bergson, « Index des citations que Bergson fait de ses propres œuvres », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1579.

[112] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 602.

[113] *Ibid.*, p. 708.

[114] René Descartes, *Discours de la méthode, Œuvres et lettres,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

Bergson, dans le souvenir convergent l'esprit et la matière dont l'interaction se déroule dans le temps, et non pas dans l'espace : « … le souvenir […] représente précisément le point d'intersection entre l'esprit et la matière »[115]. Ce lien intrinsèque entre la matière et l'esprit, qui apparaît d'une manière tangible dans le souvenir, se transformera chez Nabokov en le phénomène de l'« organicité » et de la motricité de la mémoire que nous étudierons dans les parties trois et quatre. Notre écrivain porte intérêt à la corrélation de la mémoire et du corps, de l'esprit et de la matière.

Pour le philosophe, la perception et le souvenir sont étroitement liés : « Ces deux actes, perception et souvenir, se pénètrent donc toujours, échangent toujours quelque chose de leurs substances par un phénomène d'endosmose »[116]. Bergson évoque l'impossibilité de délimiter le souvenir par rapport à la perception. Le souvenir actualisé reprend toutes les propriétés de la perception : « Il est vrai qu'au moment où le souvenir s'actualise ainsi en agissant, il cesse d'être souvenir, il redevient perception »[117]. Notons que, dans le roman *L'invitation au supplice* [*Приглашение на казнь*, 1935-1936] de Nabokov, le personnage principal Cincinnatus lie le souvenir à l'impression : « … ибо что есть воспоминание, как не душа впечатления ? »[118] (« … car qu'est-ce qu'un souvenir, si ce n'est l'âme de l'impression ? »).

Dans *Matière et mémoire*, Bergson énonce trois postulats. Dans le premier, il donne deux formes dans lesquelles survit le passé : dans des mécanismes moteurs et dans des souvenirs indépendants. Le deuxième postulat concerne la reconnaissance de l'objet se déroulant dans deux sens inverses : de l'objet au sujet par des mouvements et du sujet à l'objet par des représentations. Le troisième postulat évoque le passage des souvenirs situés dans le temps aux mouvements se trouvant dans l'espace.[119]

Bergson donne deux catégories, l'inutile (la futilité chez Nabokov) et le rêve, qui permettent de présenter le passé sous forme d'images : « Pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver »[120].

Le souvenir résulte de la reconnaissance de la perception : « … le souvenir ne surgit qu'une fois la perception reconnue »[121]. Le processus de remémoration émanant du sujet et allant vers

---

[115] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 5.
[116] *Ibid.*, p. 69.
[117] *Ibid.*, p. 270.
[118] V. V. Nabokov, *Priglašenie na kazn', Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, 2002, t. 4, p. 159.
[119] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 82-83.
[120] *Ibid.*, p. 87.
[121] *Ibid.*, p. 98.

l'objet comprend les étapes suivantes : perception → souvenir-image → souvenir pur. Le souvenir pur se présente sous la forme d'une image « colorée et vivante » :

> *La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant. Le souvenir-image, à son tour, participe du « souvenir pur » qu'il commence à matérialiser, et de la perception où il tend à s'incarner : envisagé de ce dernier point de vue, il se définirait une perception naissante. Enfin le souvenir pur, indépendant sans doute en droit, ne se manifeste normalement que dans l'image colorée et vivante qui le révèle.*[122]

L'acte de se souvenir est une transposition double, dans le temps et dans l'espace, et cette transposition suit le schéma suivant : présent → passé en général → région précise du passé : « Nous avons conscience d'un acte *sui generis* par lequel nous nous détachons du présent pour nous replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé… »[123]. Ce processus est parfaitement mis en pratique dans l'autobiographie de Nabokov (fin de la première section du chapitre cinq) : présent de l'écriture → enfance de l'autobiographe dans son pays natal → paysage champêtre enneigé de son domaine familial.

Le souvenir en s'actualisant et en perdurant se transforme en une image. Mais le mouvement n'est pas réversible. L'image ne peut transporter le sujet au passé qu'au cas où elle est issue du passé : « *Imaginer n'est pas se souvenir.* Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image ; mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me reportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé la chercher »[124]. Ce phénomène apparaît à la fin du cinquième chapitre de l'autobiographie de Nabokov : l'image du cygne associée à la gouvernante française de l'autobiographe le transporte dans le passé (perception d'un cygne par le protagoniste → souvenir-image artistique d'une danseuse (dans *Speak, Memory*) → souvenir pur de la gouvernante française symbolisée par le cygne).

Bergson distingue la durée vécue par la conscience du temps homogène et indépendant. La durée est caractérisée par un rythme à « élasticité inégale » :

> En réalité, il n'y a pas un rythme unique de la durée ; on peut imaginer bien des rythmes différents, qui, plus lents ou plus rapides, mesureraient le degré de tension ou de relâchement des consciences, et, par là, fixeraient leurs places respectives dans la série des êtres. Cette représentation de durées à

---

[122] *Ibid.*, p. 147.
[123] *Ibid.*, p. 148.
[124] *Ibid.*, p. 150.

> élasticité inégale est peut-être pénible pour notre esprit, qui a contracté l'habitude utile de substituer à la durée vraie, vécue par la conscience, un temps homogène et indépendant…[125]

Nabokov montre au début de l'autobiographie le caractère infini du temps qui ne s'écoule pas. La durée rythmée est présente dans son autobiographie (à la fin de la première section du chapitre cinq, dans le chapitre onze de Speak, Memory consacré au premier poème) et dans ses romans (la texture du temps dans *Ada ou l'ardeur*), mais elle accomplit une autre fonction que nous étudierons dans la partie quatre de notre travail.

La perception synthétise et immobilise le passé. Le processus de la perception peut être comparé aux instantanés photographiques : « Percevoir consiste donc, en somme, à condenser des périodes énormes d'une existence infiniment diluée en quelques moments plus différenciés d'une vie plus intense, et à résumer ainsi une très longue histoire. Percevoir signifie immobiliser »[126]. Nous retrouvons cette condensation et l'immobilisation du passé à la fin de chaque chapitre de *Drugie berega / Speak, Memory*.

L'espace et le temps homogènes sont, pour Bergson, des schémas de l'« action » sur la matière qui se traduisent en synthèse et en analyse de la continuité du réel. Bergson oppose, d'un côté, la durée et le temps, et, de l'autre, la continuité (qui est presque synonyme de la durée) et l'espace :

> Espace homogène et temps homogène ne sont donc ni des propriétés des choses, ni des conditions essentielles de notre faculté de les connaître : ils expriment, sous une forme abstraite, le double travail de solidification et de division que nous faisons subir à la continuité mouvante du réel pour nous y assurer des points d'appui, pour nous y fixer des centres d'opération, pour y introduire enfin des changements véritables ; ce sont des schèmes de notre action sur la matière.[127]

La restitution du passé comprend deux composantes : la matérialité et la spiritualité. Bergson souligne l'interdépendance de l'esprit et de la matière dans le processus de la perception : « Ainsi, pour reprendre une métaphore qui a déjà paru plusieurs fois dans ce livre, il faut, pour des raisons semblables, que le passé soit joué par la matière, *imaginé* par l'esprit »[128]. Dans le cas de Nabokov, le passé ne peut pas être joué ou rejoué par la matière car, pour lui, le monde matériel et tangible, le monde de la Russie d'avant la révolution, a été aboli et le retour dans l'espace de son enfance et de son adolescence n'a jamais été possible ou envisageable pour cet écrivain. Comme le rôle de la matière est très affaibli dans l'évocation du souvenir,

---

[125] *Ibid.*, p. 232-233.
[126] *Ibid.*, p. 233.
[127] *Ibid.*, p. 237.
[128] *Ibid.*, p. 251.

l'esprit est obligé de récupérer une partie de la fonction de la matière et d'accroître le processus de l'imagination, ce qui est d'ailleurs la clef de l'œuvre de Nabokov. Dans l'autobiographie de notre écrivain, moins le passé est joué par la matière, plus il est imaginé par l'esprit. La perception ne peut donc pas être actualisée dans l'autobiographie de Nabokov. Chez lui, la perception, tout comme le souvenir, demeure toujours dans un monde virtuel. D'où le besoin de fixer les objets du monde matériel et le corps humain dans des réseaux de métaphores.

Dans *L'énergie spirituelle*, Bergson distingue la matérialité de la perception et la virtualité du souvenir. La perception, afin de pouvoir avoir lieu, a besoin d'un objet ; le souvenir, pour le faire, nécessite une image :

> *… il [le souvenir – S. G.] est à la perception ce que l'image aperçue derrière le miroir est à l'objet placé devant lui. L'objet se touche aussi bien qu'il se voit ; il agira sur nous comme nous agissons sur lui ; il est gros d'actions possibles, il est* actuel. *L'image est* virtuelle *et, quoique semblable à l'objet, incapable de rien faire de ce qu'il fait. Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. Il se scinde en même temps qu'il se pose. Ou plutôt il consiste dans cette scission même, car l'instant présent, toujours en marche, limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore, se réduirait à une simple abstraction s'il n'était précisément le miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir.*[129]

Le philosophe définit le souvenir comme le reflet de la perception dans un miroir déformant. Pour Bergson, toute la vie fonctionne sur le modèle du miroir : la conscience transforme la perception en souvenir à chaque instant présent. Le moment présent se trouvant en devenir constant à la charnière du passé immédiat et du futur immédiat se dédouble en deux phases : la phase de la perception et celle du souvenir. Ce qui rend le moment présent important, c'est son actualité constante. Pour Nabokov, le moment présent est une crête que l'homme doit escalader instantanément. Le miroir a une symbolique toute particulière dans l'œuvre de Nabokov.[130] Dans son autobiographie, nous trouvons des surfaces de miroir, des comparaisons à un miroir, des doubles comme reflets de miroir, le monde de l'au-delà (« potustoronnost' »).

---

[129] Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 917-918.

[130] A ce sujet voir deux thèses publiées récemment en Russie : Julija Zajceva, *Motiv zerkala v xudožestvennoj sisteme V. Nabokova : na materiale russkoj prozy*, Thèse, Perm', 2004 et Oksana Zabolotnjaja, *Sistema ènantiomorfizma v tvorčestve Nabokova*, Thèse, Moskva, 2004. Le thème du miroir dans l'autobiographie de Nabokov sera étudié dans le sous-chapitre « Le thème du double dans *Drugie berega* » de la troisième partie de notre thèse.

L'acte de remémoration est imprégné de liberté. Bergson revient sur le double sens du souvenir. L'esprit du sujet puise d'abord les perceptions de l'objet (la matière). Ensuite, les perceptions sont transformées en mouvements librement choisis par l'esprit et retournées à la matière :

> Ainsi, qu'on l'envisage dans le temps ou dans l'espace, la liberté paraît toujours pousser dans la nécessité des racines profondes et s'organiser intimement avec elle. L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté.[131]

L'opposition bergsonienne « liberté / nécessité » s'exprime chez Nabokov par l'opposition « liberté / Destin ».

L'analyse des rapports entre la perception et le souvenir, entre la temporalité et la spatialité dans *Matière et mémoire* d'Henri Bergson nous permettra par la suite de mieux comprendre l'écriture du passé et sa métaphorisation chez Nabokov.

I. 3. A. b. La pensée autobiographique dans la philosophie russe au début du XXème siècle

I. 3. A. b. α. L'influence de la philosophie bergsonienne sur la culture russe

L'œuvre de Bergson a exercé une influence considérable sur la philosophie et la littérature russe à l'Age d'argent et au-delà de ses limites chronologiques. Nabokov, à son tour, a été très intéressé par les idées de Bergson avec lesquelles il polémique dans plusieurs de ses livres et, de la manière la plus ouverte, dans *Ada ou l'ardeur*.

Quelles sont les réflexions bergsoniennes qui auraient pu tellement influencer le développement de la culture russe au début du XXème siècle ? Entre autres, le concept de la durée, l'élan vital, le moi, l'intuition, l'utilisation de l'expérience en psychologie. L'influence de Bergson en Russie a été étudiée dans deux ouvrages : *Une rencontre philosophique. Bergson en Russie (1907-1917)*[132] [1995] de Frances Nethercott et *Bergson et le modernisme russe. 1900-1930* [*Bergson and Russian Modernism. 1900-1930*, 1999][133] de Hilary L. Fink.

---

[131] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 280.
[132] Frances Nethercott, *Une rencontre philosophique. Bergson en Russie*, Paris, L'Harmattan, 1995.
[133] Hilary L. Fink, *Bergson and Russian Modernism. 1900-1930*, Evanston, Northwestern University Press, 1999.

Dans *Une rencontre philosophique. Bergson en Russie (1907-1917),* Frances Nethercott montre le contexte philosophique propice à la réception des idées de Bergson, en dressant un panorama complet de la pensée philosophique russe au début du XXème siècle. Il discerne les concepts bergsoniens les plus prisés par les philosophes russes : le temps, la durée, le moi, l'élan vital et l'intuition. Il étudie les systèmes philosophiques de Nikolaj Losskij, de Sergej Askoldov, de Semën Frank et de L. M. Lopatin influencés par Bergson.

Hilary L. Fink étudie les thèmes suivants : la pensée religieuse russe, l'univers comme tout organique (Solov'ev, Losskij, Frank), le symbolisme (Belyj, Gippius), le post-symbolisme (Mandel'štam, Xlebnikov, Malevič), l'absurde de Xarms et le rejet de la pensée bergsonienne par l'Association russe des écrivains prolétariens[134]. L'auteur montre le développement de la philosophie de Bergson sur le sol philosophique et littéraire russe. Ce développement passe par deux stades : la reconnaissance massive des idées de Bergson par des philosophes et des écrivains symbolistes, futuristes et acméistes au début du XXème siècle, et la disparition progressive de l'influence bergsonienne qui se termine par le rejet total des idées de ce philosophe en Russie soviétique à la fin des années vingt du XXème siècle, rejet motivé par les considérations politiques.

I. 3. A. b. β. Bref aperçu des écrits autobiographiques dans la philosophie russe

Le début du vingtième siècle est nommé âge d'or de la philosophie en Russie.[135] En effet, on observe à cette époque un essor considérable et sans précédent de la pensée philosophique.

Dans son livre *Le don de Mnémosyne : Les romans de Nabokov dans le contexte de la tradition littéraire autobiographique* [*Дар Мнемозины : Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции*, 2003], Boris Averin remonte au contexte philosophique russe du XXème siècle pour déterminer les fondements philosophiques de la mémoire chez Nabokov. Il analyse les théories de Lev Karsavin (la résurrection à travers le souvenir), de Georgij Gurdžiev et de Petr Uspenskij (la mémoire et le problème de la multiplicité du « je »), de Nikolaj Berdjaev (l'autobiographie existentielle), de Lev Šestov (l'anamnèse du paradis perdu) et de Pavel Florenskij (l'autobiographie et la philosophie). Le chercheur cite les écrits philosophiques ayant trait au genre autobiographique ou comportant

---

[134] РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей).

[135] Voir à ce sujet l'article de Maryse Dennes « L'Age d'argent : âge d'or pour la philosophie ? », in *Modernités russes 7, Actes du colloque « L'Age d'argent dans la culture russe »*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p. 27-37.

des éléments autobiographiques : *De la personnalité* [*О личности*, 1929] de Karsavin, *Conversations avec les élèves* [*Беседы с учениками*, 1922, publié en 1992] de Gurdžiev, *La psychologie de l'évolution possible de l'homme* [*Психология возможной эволюции человека*, écrit en 1930-1940, publié en 1992] d'Uspenskij, *Sur la balance de Job* [*На весах Иова*, 1929] de Šestov, *A mes enfants. Les souvenirs des jours passés* [*Детям моим. Воспоминанья прошлых дней*, écrit en 1925, publié en 1992] de Florenskij et *La connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)* [*Самопознание (Опыт философской автобиографии)*, 1949] de Nikolaj Berdjaev.

Dans notre travail, nous nous proposons d'étudier les théories autobiographiques de deux grands philosophes russes du XXème siècle, celle de Lev Šestov et celle de Nikolaj Berdjaev.

I. 3. A. b. γ. *Sur la balance de Job* de Lev Šestov

Le livre *Sur la balance de Job* de Šestov a été publié dans les premier et deuxième numéros des *Annales contemporaines* [*Современные записки*] en 1920. Le livre intégral est sorti en 1929. Dans l'étude « Au jugement dernier (Les dernières œuvres de L. N. Tolstoj) » [« На страшном суде (Последние произведения Л. Н. Толстого) »] tirée de cet ouvrage, Šestov réfléchit sur la nature de l'autobiographie. Il conteste l'avis de Lev Tolstoj qui, dans les dernières années de sa vie, considérait l'autobiographie comme le meilleur genre littéraire. Le philosophe russe affirme que l'homme ne peut pas arriver à produire ne serait-ce qu'une partie de la vérité, car il appartient à la société et vit pour la société. Comme l'autobiographie est écrite pour les autres, elle doit contenir des idées et des concepts généraux. La nature individuelle, véritable et profonde du « je » diffère sensiblement des notions communes. Le philosophe oppose ainsi la conscience de l'homme à celle de la société. L'expression individuelle dépend des lois et des convenances qui sont imposées par la société et qui ne peuvent pas être transgressées. D'après le penseur, dans toute l'histoire de la littérature, personne n'a relaté la vérité de sa propre vie. Ainsi pouvons-nous discerner l'opposition « vérité / convenances » dans la pensée autobiographique de Šestov. Le philosophe relève une contradiction importante de l'écriture autobiographique : comme les autobiographies sont écrites pour les autres, elles doivent contenir des notions et des idées communes. Or, la nature du « je » individuel, véritable et intérieur, n'est pas compatible avec les notions communes. Šestov laisse ainsi la porte grande ouverte à l'élargissement à l'infini du genre autobiographique, en proclamant la prédominance des pseudo-autobiographies de l'écrivain qui sont représentées, dans la plupart des cas, sous la forme de romans et de nouvelles :

Толстой где-то говорит, что лучший вид литературы, это – автобиография. Думаю, что это неверно и не может быть верно в условиях человеческого существования. Мы все слишком принадлежим обществу и слишком живем для общества и потому приучились не только говорить, но и думать лишь то и так, как того требует общество. Написать правдиво историю своей жизни или искреннюю исповедь, т. е. рассказать о себе не то, чего ждет и что нужно обществу, а то, что действительно с тобой было, значит добровольно выставить себя – при жизни или после смерти к позорному столбу. Общество не прощает отступления от своих законов, и суд его неумолим и беспощаден. Мы все это знаем, и даже самые смелые среди нас приспосабливаются к общественным требованиям. Дневники Толстого еще не опубликованы, но те дневники и жизнеописания, которые мы знаем, подтверждают сказанное мною. Ни одному человеку до сих пор не удавалось рассказать о себе в прямой форме правду, даже часть правды – и это равно относится и к «Исповеди» бл. Августина, и к Confessions Руссо, и к автобиографии Милля, и к дневникам Нитше. Свое собственное, главное, интимное не попало ни в одно из этих произведений. Самую ценную и трудную правду о себе люди рассказывают только тогда, когда они о себе не говорят. Если бы Достоевский написал свою автобиографию, – она бы ничем не отличалась от страховской биографии: щегольнул бы лицевой стороной жизни и только. А в «Записках из подполья», в Свидригайлове – сам Страхов признает это – перед нами живой, настоящий Достоевский. Тоже и Ибсен: не ищите его в письмах или воспоминаниях – не найдете. А в «Дикой утке» и в других пьесах он всего себя рассказал. И Гоголь не в «авторской исповеди», – а в «Мертвых душах». То же можно обо всех писателях сказать.[136]

Tolstoj dit quelque part que le meilleur genre de littérature est l'autobiographie. Je pense que ce n'est pas juste et ne peut pas être juste dans les conditions de l'existence humaine. Nous appartenons tous trop à la société et nous vivons trop pour la société, et ainsi nous nous sommes habitués non seulement à parler, mais aussi à penser de la seule et unique manière qu'exige la société. Ecrire d'une manière vraisemblable l'histoire de sa vie ou une confession sincère, c'est-à-dire raconter de soi non pas ce qu'attend la société et ce dont elle a besoin, mais ce qui s'est réellement passé, veut dire se mettre volontairement au pilori, de son vivant ou après sa mort. La société ne pardonne pas la transgression de ses lois et son jugement est impitoyable et implacable. Nous savons tous cela, et même les plus audacieux d'entre nous s'habituent aux exigences sociales. Les journaux intimes de Tolstoj ne sont pas encore publiés, mais les journaux et les biographies que nous connaissons étayent mon propos. Aucun homme n'a réussi jusqu'à présent à raconter sur lui, en une forme directe, la vérité, même une partie de la vérité, et cela concerne également et Les confessions de saint Augustin, et Les confessions de Rousseau, et l'autobiographie de Mill, et les journaux intimes de Nietzsche. Ce qui est à soi, l'essentiel et l'intime, cela ne figure dans aucune de ces œuvres. Les hommes ne disent

[136] Lev Šestov, « Na strašnom sude (Poslednie proizvedenija L. N. Tolstogo) », *Na vesax Iova. Stranstvovanija po dušam*, Paris, YMCA-Press, 1975, p. 106.

la vérité la plus précieuse et la plus difficile sur eux que quand ils ne parlent pas d'eux. Si Dostoevskij avait écrit son autobiographie, elle n'aurait pas été différente de la biographie de Straxov : il n'aurait fait montre que de la face apparente de sa vie. Par contre, dans Les notes d'un souterrain, dans Svidrigajlov (Straxov même le reconnaît) apparaît devant nos yeux un Dostoevskij vivant et véritable. La même chose vaut pour Ibsen : ne le cherchez pas dans les lettres et les mémoires, vous ne le trouverez pas. Par contre, dans Le canard sauvage et ses autres pièces, il a tout dit sur lui. De même, Gogol' ne se trouve pas dans la « confession de l'auteur », mais dans Les âmes mortes. On peut dire la même chose de tous les écrivains.

Selon le philosophe, la vérité se trouve dans les œuvres de fiction. De cette manière, Šestov inverse les associations établies « vérité → autobiographie » et « mensonge → fiction », car il considère la vérité en tant que vérité de la vie, et il applique les critères de la vie à une œuvre d'art. Or, dans une perspective artistique, le critère de la vie n'est pas applicable à l'œuvre littéraire, qui ne peut être soumise qu'à un critère de même nature qu'elle, celui de la vérité de l'art. Si nous adoptons cette approche méthodologique (défendue par Nabokov lui-même), l'autobiographie apparaîtra plus véridique qu'une œuvre de fiction. L'autobiographie au XXème siècle servira à exprimer une théorie de l'art propre à l'autobiographe et appliquée à sa propre vie et non pas à celle de ses personnages.

Plus loin dans cette étude, Šestov dit que la fiction littéraire donne la possibilité de s'exprimer librement. Le mensonge sur lequel est basée une œuvre artistique, tout autant que la vérité, n'apporte rien au lecteur.[137] Selon le penseur, la vérité n'est pas dangereuse car elle n'est pas commune, elle n'apparaît qu'aux initiés. Le mensonge est, au contraire, accessible au grand public et il exerce une influence sur l'humanité.[138]

---

[137] « И нет надобности требовать от людей правдивых автобиографий. Ведь литературный вымысел затем и придуман, чтобы дать возможность людям свободно высказаться. Но, скажут, нужно ли поверить в правду, как люди до сих пор верили и верят в ложь. Это невозможно?! Нельзя знать, что даст нам правда?!. Но, ведь, и ложь, которую мы обоготворяем, не очень нам много дала... » *Ibid.*, p. 106-107.
« Et il n'y a pas de nécessité de demander aux gens des autobiographies vraisemblables. En effet, la fiction littéraire est inventée afin de donner aux gens la possibilité de s'exprimer librement. Mais, dira-t-on, faudra-t-il croire dans la vérité comme les gens ont cru jusqu'à présent et croient dans le mensonge. C'est impossible ?! On ne peut pas savoir ce que la vérité nous donnera ?!. Mais c'est que le mensonge que nous déifions ne nous a pas apporté grand-chose… »

[138]« Впрочем, в утешение тем, которые боятся порывать с традициями, я скажу, что правда все же не так опасна, как это принято думать. Ибо, даже выставленная напоказ, она все еще не становится общим достоянием: таков изначальный закон Судьбы. Кому не следует – тот правды не увидит, хотя бы она являлась к нему во всей своей наготе на каждом перекрестке... Сверх того, пока существует мир – не переведутся люди, которые со спокойной или неспокойной совестью будут изготовлять для своих ближних возвышающую их ложь. И такие люди всегда были и всегда будут властителями человеческих дум. »
Ibid., p. 107.
« D'ailleurs, pour consoler ceux qui ont peur de rompre avec les traditions, je dirai que la vérité n'est tout de même pas aussi dangereuse qu'on a l'habitude de penser. Car, même exposée avec ostentation, elle ne devient pas encore un apanage commun : telle est la loi initiale du Destin. Celui qui ne doit pas voir la vérité, ne la verra pas, même si elle lui apparaissait dans toute sa nudité à chaque carrefour… En outre, tant que le monde existe, il y aura des gens qui produiront, avec une conscience tranquille ou avec des remords, un mensonge qui les fera

Pour Šestov, l'autobiographie ne contient pas plus de vérité que le roman ou la biographie. D'après lui, seul l'art d'interpréter les œuvres littéraires nous mène à la vérité :

> *Так или иначе, в автобиографиях не больше «правды», чем в биографиях. Кто хочет правды – тот должен научиться искусству читать художественные произведения. Трудное это искусство, – недостаточно быть грамотным, чтоб уметь читать. Потому так ценны сохранившиеся после автора черновые наброски. Иной раз эскиз, даже наскоро занесенная на бумагу, едва зародившаяся мысль, больше говорит, чем законченное художественное произведение: человек не успел еще приспособить свои видения к «общим» требованиям. Нет подготовляющего начала, нет разрешающего конца. Резкая и обнаженная мысль стоит перед вами, как утес над водой, во весь свой естественный рост, и некому «оправдывать» ее в ее грубом своеволии, – нет ни самого автора, ни услужливого биографа.*[139]
> *D'une manière ou d'une autre, il n'y a pas plus de « vérité » dans les autobiographies que dans les biographies. Celui qui veut la vérité doit apprendre l'art de lire les œuvres artistiques. C'est un art difficile, il ne suffit pas d'être instruit pour savoir lire. C'est pour cette raison que les brouillons laissés par l'auteur sont si précieux. Parfois une esquisse, même une idée à peine surgie et couchée rapidement sur le papier, disent davantage que l'œuvre artistique achevée : l'homme n'a pas encore eu le temps d'adapter ses visions aux exigences « communes ». Il n'y a pas de début préliminaire, il n'y a pas de fin concluante. Une idée tranchante et dénudée s'élève devant vous comme falaise au-dessus de l'eau, dans toute sa grandeur naturelle, et il n'y a personne pour la « justifier » dans sa volonté arbitraire brutale, ni l'auteur lui-même ni le biographe serviable ne sont là.*

Šestov confronte le texte travaillé et achevé au brouillon, au premier jet sur le papier. La première formulation d'une idée comporte beaucoup plus de vérité qu'une pensée retravaillée, adaptée aux convenances sociales. La première idée, même l'embryon de cette pensée incomplète, représente l'élément naturel spontané qui domine l'auteur. D'où la conclusion du philosophe que les notes, les esquisses, les brouillons d'un auteur sont plus vrais que ses œuvres retravaillées jusqu'à la perfection.

Le philosophe le plus proche spirituellement de Lev Šestov est Nikolaj Berdjaev, dont nous allons étudier la conception du genre autobiographique ainsi que sa réalisation dans son autobiographie philosophique *La connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)*.

---

grandir aux yeux de leurs proches. Et de telles gens ont toujours été et seront toujours les maîtres des esprits humains. »

[139] *Ibid.*, p. 107.

I. 3. A. b. δ. La connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique) de Nikolaj Berdjaev

Nabokov a été présenté à Berdjaev par l'intermédiaire d'Il'ja Fondaminskij. Le philosophe lui a signé une lettre de recommandation au moment où Nabokov s'apprêtait à quitter la France. Notre auteur connaissait certainement les œuvres du philosophe.

L'œuvre *La connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)* de Nikolaj Berdjaev est un exemple singulier et unique d'une autobiographie écrite par un philosophe en Russie, aussi bien qu'en Europe occidentale. Ce livre répond à tous les critères du genre autobiographique. Dans la préface, Berdjaev parle du dessein et de la conception du livre. Il propose une classification de la prose autobiographique (livres portant sur soi et sur sa vie) : journal intime (Amiel, Gide), confessions (saint Augustin, Rousseau), mémoires (Gercen) et enfin autobiographie, définie comme « racontant les événements de la vie, extérieurs et intérieurs, dans l'ordre chronologique » (« рассказывающая события жизни, внешние и внутренние, в хронологическом порядке »[140]). Dans ce texte, le philosophe mentionne également l'autobiographie de Chateaubriand. Pour Berdjaev, l'écriture autobiographique sert à saisir le passé de l'autobiographe qui comprend également ses pensées et ses sentiments :

> *Есть несколько типов книг, написанных о себе и своей жизни. Есть, прежде всего, «дневник», который автор вел из года в год, изо дня в день. Это очень свободная форма, которую сейчас очень любят французы. Дневник Амиеля – самый замечательный образец этого типа; из более новых – «Journal» А. Жида. Есть «исповедь». Бл. Августин и Ж. Ж. Руссо дали наиболее прославленные примеры. Есть «воспоминания». Необъятная литература, служащая материалом для истории: «Былое и думы» Герцена – самая блестящая книга воспоминаний. Наконец, есть автобиография, рассказывающая события жизни, внешние и внутренние, в хронологическом порядке. Все эти типы книг хотят с большей или меньшей правдивостью и точностью рассказать о том, что было, запечатлеть бывшее. К бывшему принадлежат, конечно, и мысли и чувства автора.*[141]
>
> *Il y a plusieurs types de livres écrits sur soi et sa propre vie. Il existe d'abord le « journal » que l'auteur a écrit année par année, au jour le jour. C'est une forme très libre que les Français préfèrent en ce moment.* Le journal *d'Amiel est l'exemple le plus remarquable de ce type ; parmi les plus récents, on trouve* Le journal *d'A. Gide. Il y a les « confessions ». Saint Augustin et J.-J. Rousseau en ont donné les exemples les plus connus. Il y a les « mémoires ». C'est une littérature immense qui sert de matériau à l'histoire :* Passé et méditations *de Gercen est le plus brillant livre de mémoires. Enfin, il y a*

---

[140] Nikolaj Berdjaev, *Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii)*, Parižь, YMCA-Press, 1949, p. 7.
[141] *Ibid.*, p. 7.

l'autobiographie qui relate les événements de la vie, extérieurs et intérieurs, dans l'ordre chronologique. Tous ces types de livres veulent, avec une vraisemblance plus ou moins exacte, raconter ce qui s'est passé, fixer le passé. Appartiennent au passé, bien sûr, aussi bien les pensées et les sentiments de l'auteur.

Ayant énuméré tous les types d'écriture biographique, Berdjaev affirme que son livre ne fera partie d'aucun entre eux. Il définit son ouvrage comme autobiographie, mais donne à ce mot une acception différente de celle qui la traite comme un texte relatant la vie dans l'ordre chronologique. Son autobiographie s'avère philosophique, une histoire de l'esprit et de la connaissance de soi.[142] Pour le philosophe, la mémoire et le souvenir ne sont pas passifs, mais actifs. La mémoire contient un « élément créateur et transfigurateur », elle réarrange les souvenirs. L'adjectif « активный » veut dire accomplissant un effort créateur de la pensée et de la connaissance de soi. Berdjaev propose la structure suivante du processus de l'écriture autobiographique : expérience empirique → acte de connaissance → écriture. Le penseur veut

---

[142] « Моя книга не принадлежит вполне ни к одному из этих типов. Я никогда не писал дневника. Я не собираюсь публично каяться. Я не хочу писать воспоминаний о событиях моей жизни и эпохи; не такова моя главная цель. Это не будет и автобиографией в обычном смысле слова, рассказывающей о моей жизни в хронологическом порядке. Если это и будет автобиографией, то автобиографией философской, историей духа и самосознания. Воспоминание о прошлом никогда не может быть пассивным, не может быть точным воспроизведением, и вызывает к себе подозрительное отношение. Память активна, в ней есть творческий, преображающий элемент и с ним связана неточность, неверность воспоминания. Память совершает отбор: многое она выдвигает на первый план, многое же оставляет в забвении, иногда бессознательно, иногда же сознательно. Моя память о моей жизни и моем пути будет сознательно активной, т. е. будет творческим усилием моей мысли, моего познания сегодняшнего дня. Между фактами моей жизни и книгой о них будет лежать акт познания, который меня более всего и интересует. Гете написал книгу о себе под замечательным заглавием: «Поэзия и правда моей жизни». В ней не всё правда, в ней есть и творчество поэта. Я не поэт, а философ. В книге, написанной мной о себе, не будет выдумки, но будет философское познание и осмысливание меня самого себя и моей жизни. Это философское познание и осмысливание не есть память о бывшем, это есть творческий акт, совершаемый в мгновении настоящего. Ценность этого акта определяется тем, насколько он возвышается над временем, приобщается ко времени экзистенциальному, т. е. к вечности. Победа над смертоносным временем всегда была основным мотивом моей жизни. Книга эта откровенно и сознательно эгоцентрическая. Но эгоцентризм, в котором всегда есть что-то отталкивающее, для меня искупается тем, что я самого себя и свою жизненную судьбу делаю предметом философского познания. » *Ibid.*, p. 7-8.
« Mon livre n'appartient entièrement à aucun de ces types. Je n'ai jamais écrit de journal. Je n'ai pas l'intention de me repentir publiquement. Je ne veux pas écrire les mémoires de ma propre vie et de mon époque ; ce n'est pas mon but principal. Ce ne sera pas une autobiographie dans l'acception courante du mot, relatant ma vie dans l'ordre chronologique. Même si c'est une autobiographie, alors ce sera une autobiographie philosophique, une histoire de l'esprit et de la conscience de soi. Le souvenir du passé ne peut jamais être passif, il ne peut être une reproduction exacte et il suscite à son égard une attitude de suspicion. La mémoire est active, elle contient un élément créateur, transfigurateur qui est la cause de l'inexactitude, de l'incertitude du souvenir. La mémoire effectue une sélection : elle met en avant beaucoup de choses, elle en laisse beaucoup dans l'oubli, parfois inconsciemment, parfois délibérément. La mémoire que j'ai de ma vie et de mon chemin sera consciemment active, c'est-à-dire elle sera un effort créateur de ma pensée, de ma connaissance du jour présent. Entre les faits de ma vie et le livre sur ces faits se situera l'acte de la connaissance, chose qui m'intéresse le plus. Goethe a écrit un livre sur lui sous un titre remarquable : *Poésie et vérité de ma vie*. Tout n'y est pas la vérité, la création du poète y a sa part. Je ne suis pas poète, mais philosophe. Dans le livre que j'écris sur moi-même, il n'y aura pas de fiction, mais il y aura la connaissance et la compréhension philosophiques de moi-même et de ma vie. Cette connaissance et la compréhension philosophiques ne sont pas la mémoire du passé, c'est un acte créateur accompli au moment présent. La valeur de cet acte est définie par le degré de son élévation au-dessus du temps et de sa communion au temps existentiel, c'est-à-dire à l'éternité. La victoire sur le temps meurtrier a toujours été ma principale raison d'être. Ce livre est manifestement et consciemment égocentrique. Mais l'égocentrisme, qui a toujours quelque chose de repoussant, sera racheté, pour ma part, par le fait que je présente ma propre personne et mon destin de vie comme objets de connaissance philosophique. »

se passer de la fiction dans son livre. Quelle est sa méthode pour le faire ? Ne pas soigner le style, laisser de côté l'aspect stylistique du livre, comme si la forme bien travaillée du texte introduisait de l'artifice dans l'écriture. Son livre est basé sur la connaissance philosophique et sur la conceptualisation de sa propre vie, qui ne sont qu'un acte créateur conjuguant les événements passés au présent. De cette manière, l'auteur et le lecteur de l'autobiographie dépassent, dans leur imagination, les contingences instaurées par le temps humain et accèdent ainsi à l'éternité. La tâche principale de l'auteur est de vaincre le caractère changeant, dissipatif et fluide du temps.

Pour Berdjaev, la connaissance de soi diffère de la connaissance des autres.[143] L'homme ressent le processus historique universel comme partie de son microcosme, comme sa voie spirituelle. Par ce fait, le sujet intègre l'objet. A ce niveau, Berdjaev sent une contradiction fondamentale : ressentir à la fois les événements historiques, le destin universel comme les siens propres et comme extérieurs, étrangers à soi. Le sujet devient objet étudié par le sujet même. L'entité de la conscience se divise inévitablement en deux parties antinomiques : sujet et objet. Cette dichotomie provoque des contradictions au sein de l'entité, d'où l'apparition récurrente du thème de l'altérité et du double dans l'écriture autobiographique, sur lequel nous reviendrons dans le cadre de l'analyse thématique de *Drugie berega*.

Dans l'autobiographie philosophique, les réflexions jouent un rôle plus important que la description des événements passés. Berdjaev recourt à l'approche thématique, en réarrangeant sa vie en fonction des thèmes et problèmes principaux de sa vie.[144] Le désir d'imprimer son

---

[143] « Дело идет о самопознании, о потребности понять себя, осмыслить свой тип и свою судьбу. Так назыв. экзистенциальная философия, новизна которой мне представляется преувеличенной, понимает философию, как познание человеческого существования и познание мира через человеческое существование. В познании о себе самом человек приобщается к тайнам, которые остаются закрытыми в познании других. Я пережил мир, весь мировой и исторический процесс, все события моего времени, как часть моего микрокосма, как мой духовный путь. На мистической глубине всё происшедшее с миром произошло со мной. И тут я сталкиваюсь с основным противоречием моей противоречивой натуры. С одной стороны, я переживаю все события моей эпохи, всю судьбу мира, как события происходящие со мной, как собственную судьбу; с другой стороны, я мучительно переживаю чуждость мира, далекость всего, мою неслиянность ни с чем. » *Ibid.*, p. 8-9.
« Il s'agit de connaissance de soi, de besoin de se comprendre soi-même, de déterminer son type et son destin. La philosophie nommée existentialiste dont la nouveauté me semble exagérée, comprend la philosophie comme connaissance de l'existence humaine et connaissance du monde à travers l'existence humaine. Dans la connaissance de soi-même, l'homme communie à des mystères qui restent inaccessibles à la connaissance des autres. J'ai ressenti le monde, tout le processus universel et historique, tous les événements de mon temps comme partie de mon microcosme, comme ma voie spirituelle. Au niveau des profondeurs mystiques, tout ce qui s'est passé dans le monde m'est également arrivé. Et ici je me heurte à la principale contradiction de ma nature contradictoire. D'une part, je ressens tous les événements de mon époque, tout le destin du monde comme des événements qui m'arrivent, comme mon propre destin ; d'autre part, je ressens douloureusement le fait que l'univers m'est étranger et que je suis éloigné et séparé de tout. »

[144] « Книга моя написана свободно, она не связана систематическим планом. В ней есть воспоминания, но не это самое главное. В ней память о событиях и людях чередуется с размышлением и размышления занимают больше места. Главы книги я распределил не строго хронологически, как в обычных автобиографиях, а по темам и проблемам, мучившим меня всю жизнь. Но некоторое значение имеет и последовательность во времени. Наибольшую трудность я вижу в том, что возможно повторение одной и

visage sur la toile de l'histoire et du temps est propre à la poétique de l'Age d'argent : « Nous seuls sommes le visage de notre Temps. Le cor du temps résonne grâce à nous dans l'art verbal » (« Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве »)[145], proclament les cubo-futuristes russes[146]. Selon Berdjaev, son autobiographie doit servir à mieux comprendre l'époque, les problèmes de l'homme et du destin humain. L'autobiographe soulève la question de la mémoire et de l'oubli, qui sont des notions antinomiques et alternantes pour le philosophe. La mémoire contient une force mystérieuse et résurrectrice, un caractère actif et transfigurateur. Elle lie le passé et le futur, le futur étant déjà conçu et engendré par et dans le passé. Berdjaev essaye de concilier dans son autobiographie l'approche chronologique avec l'approche thématique, le type énergétique et le type analytique d'après la terminologie des biographies antiques de Mixail Baxtin que nous aborderons dans le sous-chapitre suivant. Selon Berdjaev, la mémoire créatrice doit vaincre l'oubli, le temps et la mort. L'acte créateur détermine la direction de la vie du philosophe.[147]

той же темы в разных главах. Единственное оправдание, что тема вновь будет возникать в другой связи и другой обстановке. Я решаюсь занять собой не только потому, что испытываю потребность себя выразить и отпечатать свое лицо, но и потому, что это может способствовать постановке и решению проблем человека и человеческой судьбы, а также пониманию нашей эпохи. Есть также потребность объяснить свои противоречия. Такого рода книги связаны с самой таинственной силой в человеке, с памятью. Память и забвение чередуются. Я многое на время забываю, многое исчезает из моего сознания, но сохраняется на большой глубине. Меня всегда мучило забвение. Я иногда забывал не только события, имевшие значение, но забывал и людей, игравших роль в моей жизни. Мне всегда казалось, что это дурно. В памяти есть воскрешающая сила, память хочет победить смерть. И наступало мгновение, когда я вновь вспоминал забытое. Память эта имела активно-преображающий характер. Я не принадлежу к людям обращенным к прошлому, я обращен к будущему. И прошлое имеет для меня значение, как чреватое будущим. » *Ibid.*, p. 10.
« Mon livre est écrit librement, il n'est pas lié par un plan systématique. Il contient des souvenirs, mais ce n'est pas l'essentiel. La mémoire des événements et des hommes y alterne avec des réflexions, et ces dernières y occupent le plus de place. Je n'ai pas réparti les chapitres du livre dans un ordre strictement chronologique, comme dans les autobiographies ordinaires, mais d'après les thèmes et les problèmes qui m'ont préoccupé toute ma vie. Mais la succession dans le temps a également une certaine importance. Je vois la plus grande difficulté dans la répétition possible d'un même thème dans différents chapitres. La seule justification est que le thème surgit à nouveau dans un autre lien, dans une autre circonstance. Je me décide à parler de ma personne non seulement parce que j'éprouve le besoin de m'exprimer et d'imprimer mon visage, mais aussi parce que cela peut contribuer à la formulation et à la solution des problèmes de l'homme et du destin humain ainsi qu'à la compréhension de notre époque. J'ai également besoin d'expliquer mes contradictions. Les livres de ce genre sont liés à la force la plus mystérieuse dans l'homme, la mémoire. La mémoire et l'oubli se succèdent. J'oublie beaucoup de choses temporairement, beaucoup de choses disparaissent de ma conscience, mais se conservent à une grande profondeur. L'oubli m'a toujours tourmenté. J'ai parfois oublié non seulement des événements importants, mais aussi des personnes qui avaient joué un rôle dans ma vie. Il m'a toujours semblé que c'était mal. La mémoire possède une force résurrectrice, la mémoire veut vaincre la mort. Et il arrivait un moment où je me souvenais à nouveau des choses oubliées. Cette mémoire avait un caractère actif et transfigurateur. Je ne fais pas partie des gens tournés vers le passé, je suis tourné vers le futur. Mais le passé m'importe comme gros du futur. »

[145] David Burljuk, Aleksandr Kručënyx, Vladimir Majakovskij, Viktor Xlebnikov, « Poščečina obščestvennomu vkusu », in *Manifesty i programmy russkix futuristov*, München, 1967, p. 50.

[146] A ce sujet voir l'article de Jean-Claude Lanne « "Le visage du temps" : interprétation et production du temps dans l'œuvre des futuristes russes », in *Modernités russes 7, Actes du colloque « L'Age d'argent dans la culture russe »*, *op. cit.*, p. 71-89.

[147] Nikolaj Berdjaev, *Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii)*, *op. cit.*, p. 11.

Dans *La connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)*, Berdjaev refuse l'artifice artistique. Pour lui, l'écriture véridique doit être dépourvue d'artifices stylistiques. Le matériau biographique doit être décrit schématiquement. Ces descriptions aident Berdjaev à caractériser différents milieux dans lesquels se déroule sa vie. Dans son autobiographie philosophique, il étudie sa connaissance de soi, son esprit, sa quête spirituelle ainsi que ses réactions au milieu :

> *Мной руководило желание написать эту книгу с наибольшей простотой и прямотой, без художественного завуалирования. То, что носит характер воспоминаний и является биографическим материалом написано у меня сухо и часто схематично. Эти части книги мне нужны были для описания разных атмосфер, через которые я проходил в истории моего духа. Но главное в книге не это, главное –* самопознание*, познание собственного духа и духовных исканий. Меня интересует не столько характеристика среды, сколько характеристика моих реакций на среду.*[148]
>
> *J'ai été guidé par le désir d'écrire ce livre avec la plus grande simplicité et la plus grande droiture, sans artifices artistiques. Ce qui porte le caractère de souvenirs et ce qui est un matériau biographique est écrit d'une manière sèche et souvent schématique. Ces parties du livre m'ont été nécessaires pour la description de différentes atmosphères à travers lesquelles j'étais passé dans l'histoire de mon esprit. Mais ce n'est pas là l'essentiel du livre, l'essentiel est* la connaissance de soi*, la connaissance de mon propre esprit et de mes recherches spirituelles. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant la caractéristique du milieu que celle de mes réactions au milieu.*

La conception de l'œuvre autobiographique par Berdjaev est en profond désaccord avec celle de Nabokov. Pour ce dernier, le livre autobiographique est avant tout une œuvre artistique. Dans l'article « Au sujet de Xodasevič » [« О Ходасевиче », 1939], Nabokov proclame, sur l'exemple de la poésie de Xodasevič, l'intégrité indispensable de la forme (artifice stylistique) et du contenu (ressenti humain) qui se manifeste par la « autonomie rayonnante » (« сияющей самостоятельностью »[149]) de l'œuvre écrite. La valeur artistique d'une œuvre écrite dépend du fonctionnement de son ensemble, de la performance de son « tout » (« целое »[150]). Cette conception de l'œuvre tient ostensiblement de la création de problèmes d'échecs :

> *... самые purs sanglots все же нуждаются в совершенном знании правил стихосложения, языка, равновесия слов; [...] поэт, намекающий в неряшливых стихах на ничтожество искусства перед человеческим страданием, занимается жеманным притворством, вроде того как если бы гробовых дел мастер сетовал на скоротечность земной жизни; размолвка в сознании*

---

[148] *Ibid.*, p. 12.
[149] V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 589.
[150] *Ibid.*, p. 589.

между выделкой и вещью потому так смешна и грешна, что она подрывает самую сущность того, что – как его не зови: «искусство», «поэзия», «прекрасное» – в действительности неотделимо от всех своих таинственно необходимых свойств.[151]

… les sanglots les plus purs *nécessitent cependant la connaissance parfaite de la versification, de la langue et de l'équilibre de mots ; [...] le poète faisant allusion, dans ses vers peu soignés, sur l'insignifiance de l'art par rapport à la souffrance humaine fait de l'hypocrisie maniérée, dans le genre comme si le fabricant de cercueils se plaignait du caractère éphémère de la vie terrestre ; le discord dans la conscience entre la facture et la chose est tout aussi comique et mauvais, parce qu'il fait du tort à l'essence même de ce qui (peu importe son nom, « art », « poésie », « beau ») est en réalité indissociable de toutes ses propriétés secrètement indispensables.*

Revenons au texte de Berdjaev. Au début du premier chapitre « Les sources et les origines. Le moi et le milieu universel. Les premiers mobiles. Le monde aristocratique » [«Истоки и происхождение. Я и мировая среда. Первые двигатели. Мир аристократический»], Berdjaev examine le mystère de la personnalité. La personnalité est construite sur le modèle de l'univers, elle comprend tous ses éléments. Les éléments objectifs, universels, se trouvent dans les strates les plus profondes de la personnalité, tandis que l'individuel et le particulier se manifestent à sa surface. Il est donc impossible de connaître et de rationaliser complètement la personnalité, car il y aura toujours de nouvelles states plus profondes à découvrir.[152]

Le deuxième chapitre « Première conversion. Quête du sens de la vie » [«Первое обращение. Искание смысла жизни»] montre que l'autobiographie doit refléter la quête du sens et de l'éternité de son auteur : « Я вижу два первых двигателя в своей внутренней жизни: искание смысла и искание вечности »[153] (« Je vois deux premiers mobiles dans ma vie intérieure : la quête du sens et la quête de l'éternité »). Les problèmes centraux de la pensée de Berdjaev sont l'homme, sa vocation et la justification de son art.[154]

Dans le dernier chapitre « De la connaissance de soi et de ses limites, conclusion sur soi » [«О самопознании и его пределах, заключение о себе»], Berdjaev insiste sur l'identité de

---

[151] *Ibid.*, p. 588-589.

[152] « Истоки человека лишь частично могут быть поняты и рационализированы. Тайна личности, ее единственности, никому не понятна до конца. Личность человеческая более таинственна, чем мир. Она и есть целый мир. Человек – микрокосм и заключает в себе всё. Но актуализировано и оформлено в его личности лишь индивидуально-особенное. » Nikolaj Berdjaev, *Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii), op. cit.*, p. 13. « Les sources de l'homme ne peuvent être comprises et rationalisées qu'en partie. Le mystère de la personnalité et de son unicité n'est résolu intégralement par personne. La personne humaine est plus mystérieuse que l'univers. Elle est justement un univers entier. L'homme est un microcosme et il contient tout en lui. Mais ce n'est que le caractère individuel et particulier qui est actualisé et mis en forme dans sa personnalité. »

[153] *Ibid.*, p. 89.

[154] *Ibid.*, p. 108.

l'objet de la connaissance et de l'acte de la connaissance dans le « moi ». Selon lui, la personnalité demeure en état de constante évolution :

> *В «я» а к т познания и п р е д м е т познания – одно и тоже. Это хорошо понимал Фихте. Моя личность не есть готовая реальность, я создаю свою личность, созидаю ее и тогда, когда познаю себя; «я» есть, прежде всего, «акт». Уже греки видели в познании самого себя начало философии.*[155]
>
> *Dans le « moi », l'*acte *de la connaissance et l'*objet *de la connaissance ne font qu'un. Fichte l'a bien compris. Ma personnalité n'est pas une réalité toute faite, je crée ma personnalité, je la construis même au moment où je me connais ; le « moi » est avant tout un « acte ». Les Grecs avaient déjà vu l'origine de la philosophie dans la connaissance de soi.*

Berdjaev comprend le « moi » comme acte, comme créateur de sa personnalité. La création est présente dans l'acte de la connaissance de soi. La dernière phrase de la citation souligne le lien substantiel qui existe entre connaissance de soi et pensée philosophique dans l'Antiquité. Les philosophes grecs considéraient la connaissance de soi comme le début de la philosophie, comme une voie pour connaître l'univers (rappelons-nous la maxime de Socrate : « connais-toi toi-même »). Pourtant ils ne considéraient pas la connaissance de soi comme une fin. Le but était d'accéder à la sagesse (la philosophie), de devenir le démiurge de soi-même. Malgré le décalage considérable entre l'autobiographie au sens moderne du terme et les embryons d'une pensée autobiographique dans l'Antiquité, nous pouvons observer cependant une constante qui les unit, celle de la conscience de soi.

A la fin de *La connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)*, Berdjaev avance l'hypothèse selon laquelle toute la culture européenne est marquée par la prédominance de l'objectivité sur la subjectivité. Il insiste sur le fait que la philosophie grecque, tendant à connaître ce qui était universel, commun, immuable, en écartant l'univers pluriel et changeant, a découvert et conceptualisé la notion d'esprit universel et d'un « moi » objectif et possédant des traits généraux, notion reprise plus tard par la philosophie européenne. Pour Berdjaev, le véritable processus de la connaissance de soi doit être, au contraire, individuel et subjectif. Le philosophe cite quelques auteurs qui ont pu dépasser cette régularité historique et qui ont conféré un statut particulier à la subjectivité : saint Augustin, Pascal, Amiel, Dostoevskij, Kierkegaard. Ce courant prend de l'ampleur aux XIXème-XXème siècles. La subjectivité existentielle s'est réalisée dans les confessions, les journaux intimes, les autobiographies et les mémoires. Le roman du XIXème siècle ouvre une nouvelle voie pour la connaissance de l'homme. Dans la connaissance de soi, le connaissant et le connu fusionnent,

[155] *Ibid.*, p. 335.

l'objectivité de la connaissance est remplacée par son « existentialité ». A la fin du livre, le penseur pose aussi la question de la vérité et de la sincérité ainsi que des limites de la connaissance de soi.[156]

L'objectif de l'autobiographie de Berdjaev est double : accomplir un acte de connaissance de soi philosophique existentielle et interpréter sa voie spirituelle. L'état brut, le matériau de sa vie se transforment dans l'acte de la connaissance de soi. A la fin du livre, malgré sa déclaration dans la préface, le philosophe se reproche de ne pas soigner son style.[157]

Reprenons rapidement les idées clés de l'autobiographie *La connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)* de Berdjaev, qui met l'accent sur la notion de liberté, sur l'acte créateur, sur la liberté du monde par rapport à Dieu. L'objet de son autobiographie est l'introspection, l'histoire de l'esprit, l'histoire de la connaissance de soi. La mémoire créatrice suppose un effort créateur qui introduit le présent dans le passé. Le moi est toujours un acte. L'écriture de l'autobiographie est la création de soi-même.

Berdjaev se distingue surtout par son approche individuelle et subjective qui s'avère être la plus propice à l'écriture autobiographique. Nous nous approchons désormais de la genèse de cette conscience de soi individuelle et subjective qui sera étudiée dans une perspective littéraire. Au début de son évolution, la pensée du « je » n'est pas dissociable de la pensée

---

[156] « Лишь изредка происходит прорыв к действительному самопознанию, напр. в "Исповеди" бл. Августина, у Паскаля, у Амиеля, у Достоевского, у Кирхегардта, у людей XIX-XX веков, экзальтировавших субъект-личность насчет подавлявшей ее объективации. Лишь литература исповедей, дневников, автобиографий и воспоминаний прорывается через эту объективноть к экзистенциальной субъективности. Роман, раскрывшийся вполне лишь в XIX веке, был настоящим путем самопознания человека и этим он приобретает философское значение. Более всего это, конечно, нужно сказать о Достоевском, творчество которого есть настоящая антропология и метафизика. Но когда познающий субъект направляется на самого себя, как на предмет познания, то возникают трудности, на которые много раз указывали и которые преувеличивали. Тут субъект слишком заинтересован в своем предмете, относится к нему страстно и пристрастно, склонен к самовозвеличению, идеализации того самого "я", которое так часто бывает ненавистно. И для этой моей книги становится для меня вопрос о правдивости и искренности, о непроходимых границах самопознания. В отношении ко мне самому, как познаваемому, исчезает объективация, отчуждение, поглощение индивидуального общим и это великое преимущество, которое дает надежду, что познание будет экзистенциальным. Я сам познающий, – экзистенциален, и эта экзистенциальность есть вместе с тем не объективируемый предмет моего познания. » *Ibid.*, p. 336.
« La transition vers la connaissance de soi effective n'a lieu que dans de rares moments, par exemple, dans *Les confessions* de saint Augustin, chez Pascal, Amiel, Dostoevskij, Kierkegaard, chez les hommes des XIXème-XXème siècles qui ont exalté la personnalité subjective aux dépens de l'objectivation qui l'avait dominée. Seule la littérature des confessions, des journaux intimes, des autobiographies et des mémoires se fraie un passage à travers cette objectivation en direction de la subjectivité existentielle. Le roman développé entièrement seulement au XIXème siècle a été une véritable voie de la connaissance de soi par l'homme, et cela lui confère une valeur philosophique. Bien sûr, cela est vrai au plus haut point pour Dostoevskij, dont l'art est une véritable anthropologie et une métaphysique. Mais, lorsque le sujet connaissant se tourne vers lui-même comme objet de connaissance, surgissent alors des difficultés qui ont été signalées à plusieurs reprises et exagérées. Ici, le sujet est trop intéressé par son objet, il se comporte vis-à-vis de lui d'une manière passionnée et partiale, il a tendance à exalter son "moi", à l'idéaliser, ce qui est si souvent haïssable. Et dans mon présent livre se pose à moi la question de la véracité et de la sincérité, des limites infranchissables de la connaissance de soi. L'objectivation, l'aliénation, l'absorption de l'individuel par le général disparaissent dans le rapport à moi-même comme objet de connaissance, et c'est un grand avantage qui donne l'espoir que la connaissance sera existentielle. Le moi connaissant est existentiel, et cette existentialité est cependant l'objet non objectivable de ma connaissance. »

[157] *Ibid.*, p. 339.

philosophique, elle est d'abord conçue dans le giron de la philosophie. Ce n'est que progressivement que l'écriture autobiographique commence à acquérir son indépendance littéraire.

I. 3. B. La tradition littéraire

I. 3. B. a. Le genre autobiographique en Europe occidentale

La classification du système verbal des langues européennes, qui commence toujours par la première personne du singulier, est héritée de la grammaire grecque. De cette manière purement grammaticale, la Grèce antique a mis en avant la première personne du singulier. Les civilisations européennes ont repris cette nomenclature. Le cas inverse peut être illustré par la classification des formes verbales en Inde. La grammaire hindoue cite en premier lieu les verbes à la troisième personne. La prépondérance de la première personne grammaticale du singulier dans les civilisations européennes témoigne de l'attention toute particulière qui est portée au « je », ainsi qu'à l'individu et à sa personnalité.

Dans le recueil d'études *Questions de littérature et d'esthétique* [*Вопросы литературы и эстетики*, 1975] écrit en 1937-1938, Mixail Baxtin examine les formes du temps et du chronotope dans le roman européen. Cet ouvrage nous servira de fil conducteur dans l'analyse de l'émergence du discours autobiographique dans l'Antiquité. Le chercheur commence son étude par le roman grec dans lequel il distingue trois types : le roman d'aventures et d'épreuves, le roman d'aventures et de mœurs et le roman biographique. L'antiquité avait créé certaines formes biographiques qui ont exercé une influence profonde sur le développement des genres autobiographique et biographique et du roman en Europe occidentale. Ces formes reflètent la prise de conscience publique de l'individu. Baxtin distingue tout particulièrement le temps biographique et l'image dynamique de l'homme : « В основе этих античных форм лежит новый тип *биографического времени* и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой *жизненный путь* »[158] (« A la base de ces formes antiques se trouve un nouveau type de *temps biographique* et une nouvelle image spécifiquement construite de l'homme qui poursuit son *chemin de vie* »).

Baxtin affirme que la Grèce classique a connu deux types d'écriture autobiographique : le type platonicien et le type rhétorique. Le premier type s'est exprimé dans *L'apologie de*

[158] Mixail Baxtin, « Formy vremeni i xronotopa v romane. *Očerki po istoričeskoj poètike* », *op. cit.*, p. 81.

Socrate et *Le Phédon* de Platon. Pour ce premier type, le temps biographique du héros métamorphosé se dissout dans le temps idéal. Le type platonicien est caractérisé par les formes de métamorphose mythologique. Le chronotope est construit autour de la recherche de la véritable connaissance :

> *Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп – «жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно отграниченные эпохи или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка).*[159]
> *Ce type de connaissance de soi de l'homme est lié aux formes strictes de la métamorphose mythologique. A sa base se trouve le chronotope : « le chemin de vie de celui qui cherche la vraie connaissance ». La vie de cet homme qui cherche se divise en époques ou étapes parfaitement délimitées. Le chemin, passant par une ignorance présomptueuse, un scepticisme autocritique et la connaissance de soi, conduit à la vraie connaissance (mathématique et musique).*

Baxtin montre que la recherche platonicienne de la connaissance s'accompagne du passage par des écoles philosophiques à l'époque hellénistique et romaine :

> *Эта ранняя платоновская схема пути ищущего на эллинистически-римской почве осложняется чрезвычайно важными моментами: прохождение ищущего через ряд философских школ с испытанием их и ориентация временнóго расчленения пути на собственных произведениях.*[160]
> *Ce premier schéma platonicien du chemin de l'homme qui cherche se complique d'éléments extrêmement importants sur le sol hellénistique et romain : le passage de l'homme qui cherche par une série d'écoles philosophiques dans le but d'en éprouver la validité et l'orientation de la division temporelle du chemin sur ses propres œuvres.*

Le passage par différentes écoles philosophiques apparaît dans l'écriture autobiographique moderne. Dans *Sauf-conduit* [*Охранная грамота*, 1931] et *Hommes et positions* [*Люди и положения*, 1967], Boris Pasternak suit ce schéma en le modifiant selon son propre parcours (musique → philosophie → poésie). Nous nous concentrerons sur ce problème dans notre dernière partie, qui comparera, entre autres, l'autobiographie de Nabokov à celle de Pasternak.

Le second type, type rhétorique, est issu de l'*enkomion*, éloge funèbre et commémoratif du citoyen. Il peut être illustré par le plaidoyer d'Isocrate (Baxtin ne précise pas de quel

---

[159] *Ibid.*, p. 281.
[160] *Ibid.*, p. 281.

plaidoyer il s'agit en particulier). Le chronotope intérieur (le temps et l'espace de la vie décrite) fait place au chronotope extérieur et réel, représenté par la place publique, l'*agora*, qui joue un rôle primordial dans l'évocation de la vie personnelle ou de la vie d'autrui. Sur cette place commence à se former la prise de conscience de l'individu. Le type rhétorique est un acte verbal qui glorifie et justifie en soi l'homme empirique.

A cette période, il n'existe pas de différences génériques entre l'écriture autobiographique et la biographie, car l'homme est entièrement public et extérieur. A l'époque hellénistique et romaine, la question du bien-fondé de l'autoglorification est soulevée par Tacite, Plutarque et Aristide (Baxtin ne donne pas d'exemples concrets d'œuvres). Cette polémique est le point de départ dans la distinction de la démarche biographique et autobiographique par rapport à l'existence humaine, dans le traitement différent de la vie de soi et de la vie d'autrui :

> *Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос – о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Постановка подобного вопроса говорит о том, что классическая* публичная целостность *человека распадалась и начиналась принципиальная дифференциация биографических и автобиографических форм.*[161]
>
> *Voilà pourquoi derrière la question particulière de la possibilité de l'autoglorification se cache une question plus générale, celle de la possibilité d'appliquer la même approche à sa propre vie et à celle d'autrui, à soi-même et à autrui. La question ainsi posée révèle le fait que* l'intégrité publique *classique de l'homme se désagrégeait et que débutait la différenciation de principe des formes biographiques et autobiographiques.*

Ainsi commence le transfert des sphères de l'existence humaine « vers un *registre muet* et vers une *invisibilité de principe* » («на *немой регистр* и на *принципиальную незримость*»[162]). L'image de l'homme, cohérente et extravertie, devient graduellement multiple et introvertie, ses sphères intérieure et extérieure se scindent.

Les écrits autobiographiques romains se trouvent dans un autre chronotope réel : c'est la famille romaine qui conserve un caractère public et acquiert un caractère historique et national. La conscience autobiographique des Romains est historique et pénétrée par le temps, celle des Grecs est contemporaine et harmonieuse.

Les *prodigia*, les présages et leur interprétation, sont un trait distinctif de la biographie romaine, un principe structurant de la conception et de l'élaboration du matériau autobiographique et biographique. Aux *prodigia* se rattache la catégorie du « bonheur »

---

[161] *Ibid*., p. 283.
[162] *Ibid*., p. 285.

propre aux Romains, bonheur créateur, public et national, qui forme une personnalité et une existence humaine et qui englobe le destin personnel et le destin national. Au cours de l'histoire, la notion de bonheur acquiert un caractère privé et personnel.

Baxtin précise qu'à Rome, il subsiste aussi des schémas autobiographiques hellénistiques. Les déplorations grecques (*naenia*) se transforment en panégyriques (*laudes*). Une autre forme romaine contaminée d'une forme hellénistique est le livre sur « les écrits de soi » («о собственных писаниях»[163]), qui représente un catalogue d'œuvres personnelles, qui traite leur thème, leur succès et qui est accompagné de commentaires autobiographiques (Cicéron). Cette forme est issue du schéma platonicien. Nous pouvons reprocher ici à Baxtin son manque de précision : il donne des idées générales, mais il ne fournit pas d'exemples précis. Il mentionne Cicéron, mais ne cite pas ses œuvres en question.

Le théoricien distingue deux types de structures dans la biographie antique, types basés sur l'essence immuable de l'homme accompli. Le premier type est nommé énergétique, le second type est analytique. Le premier type découle du concept aristotélicien d'énergie, il doit décrire non pas un état mais une action, des manifestations et des expressions de l'homme. Le représentant éminent de ce type est Plutarque. Son temps biographique est celui de la révélation du caractère qui consiste en l'achèvement de la forme donnée à l'homme dès sa naissance. Le type analytique est basé sur les thèmes. Il est destiné à montrer l'unité d'un caractère. Ces deux types dressent les contours précis de l'unité d'un caractère au début du récit. Le contenu est structuré dans un ordre temporel pour le premier type et dans un ordre systématique pour le second. Le second type est représenté par Suétone qui a influencé le genre biographique au Moyen Age.

Baxtin répertorie les formes transitoires qui marquent le passage de la désagrégation de la conscience publique vers le surgissement de la conscience privée et solitaire. Dans l'Antiquité, ce passage ne fait que s'amorcer. Le théoricien note trois modifications de cet ordre :

- la représentation satirique et ironique ou humoristique de sa propre vie dans des satires et des diatribes (Horace, Ovide, Properce) ;
- la forme rhétorique intime de l'épître aux amis (lettres de Cicéron à Atticus). Le moi se déplace vers des espaces fermés et intimes, en perdant son caractère public et extraverti, sa plasticité ;

[163] *Ibid*., p. 289-290.

la modification stoïcienne des consolations (*La Consolatio* de Cicéron, *Les pensées* de Marc Aurèle, Sénèque, *Les confessions* de saint Augustin, Boèce, Pétrarque). Cette modification introduit une nouvelle forme de relation à soi seul sans témoin qui trouve son expression dans le mot « Soliloquia » attribué à saint Augustin : entretiens solitaires avec soi-même[164].

La description des événements de la vie intime et personnelle s'accroît progressivement dans les écrits biographiques. Le type d'écriture autobiographique commence à se former dans l'Antiquité tardive. Sa genèse est liée à l'intérêt porté à l'individu et à l'essor du genre biographique.

Remarquons que Baxtin ne lie pas ostensiblement l'apparition de l'écriture autobiographique au christianisme, cependant il cite à plusieurs reprises l'exemple remarquable de l'émergence d'une conscience « autobiographique » chrétienne qu'est le livre *Les confessions* [rédigées entre 397 et 401] de saint Augustin. Cet ouvrage représente le premier exemple se rapprochant de la conception autobiographique d'une œuvre littéraire et inaugurant la tradition des autobiographies spirituelles.

L'homme solitaire n'apparaît qu'au Moyen Age. C'est sur cette considération que se termine la conclusion de l'étude de Baxtin. Les points faibles de sa théorie sont évidents : manque de précision, absence de textes originaux concrets, descriptions très généralisées, énumération des auteurs sans citation de leurs œuvres. Malgré ces imprécisions, le travail de Baxtin présente un intérêt considérable, car le chercheur a réussi à construire un système cohérent des formes biographiques dans l'Antiquité. Comme nous l'avons vu dans l'étude lexicographique, le mot « autobiographie » est nouveau, mais l'étude de Baxtin montre que la notion est ancienne et qu'elle puise ses origines dans l'Antiquité, berceau de la culture européenne.

Au Moyen Age, les universités dispensant un enseignement laïc deviennent des centres de culture et d'éducation de plus en plus importants, en affaiblissant le rôle des monastères dans la conservation et la transmission du savoir et en diminuant ainsi l'importance du genre des confessions. La Renaissance avec l'humanisme met davantage en avant la notion d'individu et de personnalité. Dans la Renaissance tardive apparaît l'œuvre fondamentale à éléments autobiographiques *Les essais* [1588] de Montaigne. Le siècle des Lumières nous offre *Les confessions* [1782, 1789] de Jean-Jacques Rousseau.

---

[164] Ambroise [IVème siècle], le maître de saint Augustin, était, selon le témoignage de ce dernier, la première personne à pratiquer la lecture silencieuse dans l'Antiquité.

Les essais représentent un moi variable, en constante contradiction avec lui-même. Pour l'écrivain, la conscience subjective détient la vérité. Dans « Les écrits autobiographiques », Marcel Raymond remarque à propos de Montaigne que « la conscience de soi est conscience de son intériorité et, déjà, de son isolement dans le monde »[165]. Les premiers critiques avaient reproché à Montaigne de trop parler de lui-même dans *Les essais*. Dans « Au lecteur » qui précède *Les essais*, l'auteur donne un mode de lecture de son œuvre à visée autobiographique. L'objectif de ce livre est de prolonger et d'unifier la connaissance et la mémoire de l'auteur pour ses proches. Montaigne dit clairement que l'objet de son livre ainsi que son matériau est sa propre personnalité : « car c'est moy que je peins »[166], « je suis moy-mesmes la matière de mon livre »[167]. Montaigne choisit pour son livre une approche autobiographique à visée philosophique, universelle.

Au début du Livre I *des Confessions*, Rousseau énonce son entreprise autobiographique. Il souligne la singularité de cette tentative qui, selon lui, n'a pas eu de précurseurs et qui n'aura pas d'imitateurs. Il veut découvrir la nature humaine sur l'exemple de sa vie et de sa personnalité. Son choix est déterminé, comme il le dit, par sa nature singulière, étrangère et différente des autres :

> Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'éxemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.
>
> *Moi seul. Je sens mon cœur et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis a*
>
> *tre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jetté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.*[168]

Nous pouvons voir un des sens de l'écriture autobiographique antique dans le livre de Rousseau : la justification de soi par soi. Ce livre est la dernière preuve, la preuve concluante du Poète au jugement dernier, celui de l'éternité. Il est aussi une apologie personnelle, un plaidoyer *pro domo*. Il actualise ainsi une des fonctions possibles de l'autobiographie.[169] Dans ce livre, Rousseau cultive aussi sa singularité, il exalte son altérité.

---

[165] Marcel Raymond, « Les écrits autobiographiques », in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. I. « Les Confessions ». Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. xiii.

[166] Michel de Montaigne, *Essais*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 2.

[167] *Ibid*., p. 2.

[168] Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions de J.-J. Rousseau*, *Œuvres complètes. I. « Les Confessions ». Autres textes autobiographiques, op. cit.* p. 5.

[169] « Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien

Le livre *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité* [*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 1811-1832] de Goethe appartient au courant littéraire du romantisme allemand. Goethe se propose de décrire l'homme dans ses rapports avec l'univers, de montrer la représentation que le moi forme de l'univers et de l'homme. Selon l'opinion de Goethe, l'autobiographie d'un artiste doit mettre en évidence les procédés de la perception et de la réflexion par lesquels l'homme explore le monde. L'auteur de l'autobiographie doit se connaître parfaitement lui-même ainsi que connaître son époque et son milieu :

> *Car il me semble que la tâche principale de la biographie soit de représenter l'homme dans ses rapports temporels, de montrer jusqu'à quel point le monde lui résiste, jusqu'à quel point il le favorise, comment il s'en forme une conception de l'univers et de l'homme, et, s'il est artiste, poète, écrivain, comment il les réfléchit au dehors. Mais, pour cela, il faudrait une condition qui est, pour ainsi dire, hors de notre atteinte : savoir, que l'individu connaisse et lui-même, et son siècle ; lui-même pour autant qu'il est resté identique dans toutes les circonstances ; le siècle en tant qu'il entraîne avec lui ceux qui le veulent comme ceux qui ne le veulent point, les détermine et les façonne, de telle sorte qu'on peut dire qu'un homme, s'il fût né seulement dix ans plus tôt ou plus tard, eût été tout autre, tant en ce qui concerne sa propre culture que l'action qu'il exerce au dehors.*[170]

Les mémoires d'outre-tombe [1849-1850] de Chateaubriand, que l'on peut considérer comme un texte représentatif de l'écriture autobiographique à l'époque du romantisme français, fait ressortir la dimension temporelle et sociale du moi. Le livre couvre une période qui s'étend sur plus de trente ans. Notons qu'aux XVIIIème et XIXème siècles l'aspect historique et le témoignage sont très importants pour le genre autobiographique, qui reste encore très proche des mémoires et du roman d'analyse. Dans sa préface de 1809, Chateaubriand précise la définition du genre autobiographique. Dans ce chaos informe qu'est la « vie », il ne retient que les idées et les sentiments :

---

et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savois être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Etre éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là.* » *Ibid.*, p. 5.

[170] Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, Paris, Aubier, 1991, p. 12-13. Traduit de l'allemand par Pierre du Colombier.

> *Comme j'entreprends d'ailleurs l'histoire de mes idées et de mes sentiments plutôt que l'histoire de ma vie, je n'aurai pas autant de raisons de mentir. Au reste si je me fais illusion sur moi, ce sera de bonne foi, et par cela même on verra encore la vérité au fond de mes préventions personnelles.*[171]

Dans une autre préface de 1833, Chateaubriand précise que la multiplicité des actions et des états d'âme s'entrelace dans différentes strates de son passé et que dans son récit les contraires se mêlent, se confondent, s'interpénètrent :

> *Les événements variés et les formes changeantes de ma vie entrent ainsi les uns dans les autres : il arrive que, dans les instants de mes prospérités, j'ai parlé du temps de mes misères, et que, dans mes jours de tribulations, je retrace mes jours de bonheur. Les divers sentiments de mes âges divers, ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse, la gravité de mes années d'expérience attristant mes années légères ; les rayons de mon soleil, depuis son aurore jusqu'à son couchant, se croisant et se confondant comme les reflets épars de mon existence, donnent une sorte d'unité indéfinissable à mon travail : mon berceau a de ma tombe, ma tombe a de mon berceau ; mes souffrances deviennent des plaisirs, mes plaisirs des douleurs, et l'on ne sait si ces Mémoires sont l'ouvrage d'une tête brune ou chenue.*[172]

En quoi Nabokov a été influencé par les auteurs et les œuvres cités ? Quels éléments de ces œuvres se retrouvent chez notre auteur et au sein de quelles nouvelles configurations ? Nous répondons à ces questions d'abord schématiquement (à l'aide du schéma ci-dessous) et par la suite nous développerons les traits communs indiqués dans les parties qui suivront et qui seront entièrement consacrées à la poétique autobiographique de Nabokov :

Drugie berega < *Confessions* de saint Augustin (récit de conversion, itinéraire spirituel)

Drugie berega < *Les essais* de Montaigne (peintre de l'humaine condition, visée philosophique de l'œuvre autobiographique)

Drugie berega < *Confessions* de Rousseau (apologie, exaltation d'un « je » singulier)

Drugie berega < *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité* de Goethe (rapports vérité / mensonge)

Drugie berega < *Les mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand (rapports entre « je » autobiographique et histoire, chronique, mémoires)

Après avoir étudié le genre autobiographique en Europe occidentale, qui a grandement influencé l'autobiographie de Nabokov, nous passons à l'analyse historique et poétique des

---

[171] François-René de Chateaubriand, « Préface des mémoires de ma vie (1809) », *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Flammarion, 1948, t. 1, p. 548.

[172] François-René de Chateaubriand, « Préface testamentaire (1833) », *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Classiques Garnier, 2003, t. 1, p. 1542.

écrits autobiographiques en Russie afin de discerner leur influence sur le livre en question de notre auteur.

I. 3. B. b. Historique et poétique des écrits autobiographiques en Russie

I. 3. B. b. α. Evolution du genre autobiographique en Russie

Dans la littérature russe, l'autobiographie prend ses origines dans les confessions (исповедь), la supplique (моление), le pèlerinage (паломничество), les carnets de voyage (путевые записки), l'épître (послание), le testament (завещание), la vie des saints (житие), la chronique (хроника) et la biographie (биография). Le genre autobiographique est apparu en Russie au XVIIIème siècle, mais les éléments de l'autobiographie existaient déjà depuis plusieurs siècles dans d'autres genres littéraires. Nous trouvons les premiers exemples d'écrits autobiographiques à la fin du Moyen Age.

Aux XIème-XVème siècles nous pouvons observer l'utilisation du « je » qui se rapporte à l'auteur dans le récit. Cette période nous a légué plusieurs livres à éléments autobiographiques : *L'instruction* [*Поучение*] du prince Vladimir Monomax, *La supplique de Daniel le Reclus* [*Моление Даниила Заточника*] de Daniil Zatočnik (ce livre contient des éléments d'analyse psychologique de soi), *Le paterikon des Grottes de Kiev* [*Киево-Печорский патерик*], certaines remarques de Nestor dans *La chronique des temps passés* [*Повесть временных лет*] et *Le voyage au-delà des trois mers* [*Хождение за три моря*] d'Afanasij Nikitin.

Le XVIème siècle est davantage caractérisé par l'apparition d'éléments propres au genre autobiographique. Pour ce siècle nous pouvons citer *La correspondance d'Ivan le Terrible avec Andrej Kurbskij* [*Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским*], *L'histoire du grand-prince de Moscou* [*История о великом князе московском*] d'Andrej Kurbskij, *L'histoire de Kazan* [*Казанская история*] écrite entre 1564 et 1566 et *La vie* [*Житие*] de Martirij Zeleneckij.

Le XVIIème siècle produit la première autobiographie russe, *La vie de l'archiprêtre Avvakum écrite par lui-même* [*Житие протопопа Аввакума, им самим написанное*] d'Avvakum[173]

[173] Précisons que, dans la préface de *Drugie berega*, Nabokov évoque Avvakum au même titre que Puškin et L. Tolstoj.

(environ 1620-1682). D'autres écrits à éléments autobiographiques sont présentés par des œuvres de vieux croyants, par *Le dit d'Abraham Palitsyne* [*Сказание Авраамия Палицина*] d'Avraam Palicyn, par *La vie* [*Житие*] d'Eléazar Anzerskij et *La vie* [*Житие*] d'Epifanij.

Le livre *La vie de l'archiprêtre Avvakum écrite par lui-même* fut rédigé en 1672, mais retrouvé seulement au milieu du XIXème siècle. Sa première publication date de 1861. Ce livre rompt avec le canon de l'écriture des vies de saints (les exploits d'un saint doivent suivre un schéma bien défini depuis des siècles et doivent être décrits dans une langue littéraire soutenue). Avvakum raconte l'histoire de sa vie, de ses sentiments, de ses combats et de ses épreuves spirituelles en utilisant la langue parlée, ce qui n'était pas le cas à l'écrit avant lui. L'auteur de « L'archiprêtre Avvakum Petrov, un écrivain russe éminent du XVIIème siècle » [« Протопоп Аввакум Петров – выдающийся русский писатель XVII века », 1960], introduction à l'édition soviétique de *La vie d'Avvakum*, note que la représentation de la personnalité n'était pas encore formée avant le XVIIème siècle. Le livre d'Avvakum trouverait une nouvelle voie dans l'expression du for intérieur de l'homme :

> *Но разумеется, ни в XVI веке, ни тем более в ранние периоды [...] не было еще необходимых объективных условий для полного и всестороннего изображения* личности *даже в автобиографических произведениях, и в этом смысле и «Моление» Даниила Заточника, и письма Ивана IV, и особенно «Поучение» Владимира Мономаха и «Хождение» Афанасия Никитина дают лишь более или менее эскизные изображения человека и его внутреннего мира. Решительного освобождения от условности, от схемы в изображении своего «я» впервые достигает лишь Аввакум.*[174]
>
> *Mais, bien sûr, ni le XVIème siècle, ni les périodes plus reculées [...] ne réunissaient encore les conditions objectives nécessaires à la représentation complète et harmonieuse de la* personnalité*, même dans les œuvres autobiographiques, et dans ce sens,* La supplique *de Daniil Zatočnik, les lettres d'Ivan le Terrible et, plus particulièrement,* L'instruction *de Vladimir Monomax et* Le voyage *d'Afanasij Nikitin ne donnent que des représentations plus ou moins ébauchées de l'homme et de son for intérieur. Seul Avvakum parvient pour la première fois à s'émanciper résolument de la convention, du schéma dans la représentation de son « moi ».*

Le développement du genre autobiographique est marqué par les réformes de Pierre le Grand qui ont individualisé la vie spirituelle. Les changements historiques à la fin du XVIIème et au début du XVIIIème siècles ont suscité un intérêt pour le genre des mémoires dont l'auteur est témoin d'événements historiques et doit décrire justement ces événements historiques. Au XVIIIème siècle, le genre autobiographique est très proche de celui des mémoires. L'exemple

[174] V. E. Gusev, « Protopop Avvakum Petrov – vydajuščijsja russkij pisatel' XVII veka », in Avvakum, *Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1960, p. 45.

le plus connu est *La vie et les aventures d'Andreï Bolotov décrites par lui-même* [*Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим*, rédigé entre 1789 et 1816] d'Andrej Bolotov. Nous pouvons citer d'autres exemples : *Mémoires écrits par soi-même* [*Своеручные записки,* livre écrit en 1767 et publié en 1810] de Natal'ja Dolgorukaja, *Mémoires. 1743-1812* [*Записки. 1743-1812*] de Gavriil Deržavin, *Aveux sincère*s [*Чистосердечные признания*, 1830] de Denis Fonvizin, *Mon temps. Mémoires* [*Мое время. Записки*] de Grigorij Vinskij et *Le vrai récit, ou la vie de Gavriil Dobrynin (qui vécut 72 ans 2 mois et 20 jours) décrite par lui-même à Mogilev et à Vitebsk* [*Истинное повествование, или жизнь Гавриила Добрынина (прожившего 72 г. 2 м. 20 дней), им самим писанное в Могилеве и Витебске*, 1871] de Gavriil Dobrynin.

Dans l'étude « La formation de l'autobiographie et des mémoires » [« Становление жанров автобиографии и мемуаров »], Elizavetina soutient la thèse selon laquelle le classicisme a favorisé le développement du genre autobiographique en Russie. D'après le chercheur, le genre littéraire doit être examiné dans le système littéraire dominant de l'époque. Elle donne l'exemple du développement des mémoires et de l'autobiographie en France, phénomène lié à l'épanouissement du classicisme.[175] L'essor des genres des mémoires et de l'autobiographie provient donc, selon Elizavetina, du changement du statut de la prose ainsi que du déploiement et de la dominance du classicisme. Le chercheur situe ce phénomène en Russie entre les années trente et soixante du XVIIIème siècle.[176]

---

[175] « Развитие мемуаристики, как и других литературных жанров, нельзя рассматривать вне господствующего в то время в литературе метода. Существовало и существует мнение, что мемуаристика не связана с литературными течениями, направлениями, школами, с "модой", как назвал это А. Франс, немало размышлявший о специфике мемуарно-автобиографических жанров. Казалось бы, это тем более относится к классицизму, поэтика которого вообще отодвигала прозу на второй план. Однако обращение непосредственно к истории литературы доказывает обратное: так, один из взлетов французской мемуаристики, в частности, совпадает именно с эпохой классицизма (мемуары Ларошфуко, Реца, Монпансье, Моттевиль и др.). В литературе русской с классицизмом связан если не расцвет, то становление таких жанров, как мемуары и автобиографии. Вызванные к жизни петровскими преобразованиями, они набирают силу к 60-м годам XVIII в., дав целый ряд интересных произведений в обоих жанрах. »
G. Elizavetina, « Stanovlenie žanrov avtobiografii i memuarov », *Russkij i zapadno-evropejskij klassicizm. Proza*, Moskva, Nauka, 1982, p. 241.
« Le développement du genre des mémoires, tout aussi bien que des autres genres littéraires, ne peut pas être considéré en dehors de la méthode dominant dans la littérature de l'époque donnée. Il existait et il existe une opinion selon laquelle le genre des mémoires n'est pas lié aux courants, aux tendances, aux écoles et à la "mode" littéraires, comme le nommait A. France, qui a beaucoup réfléchi sur la spécificité des genres des mémoires et de l'autobiographie. Il semblerait que cela se rapporte d'autant plus au classicisme dont la poétique repoussait, en règle générale, la prose au second plan. Cependant, le recours direct à l'histoire de la littérature prouve le contraire : ainsi, un des envols du genre des mémoires en France coïncide, en particulier, exactement avec l'époque du classicisme (les mémoires de La Rochefoucauld, de Retz, de Montpensier, de Motteville et d'autres). Dans la littérature russe, est liée au classicisme sinon leur floraison, du moins le devenir de genres comme les mémoires et l'autobiographie. Issus des réformes de Pierre le Grand, ils montent en puissance vers les années soixante du XVIIIème siècle, en produisant un grand nombre d'œuvres intéressantes dans les deux genres. »

[176] *Ibid.*, p. 241.

Le XIXème siècle est le siècle des archétypes du genre autobiographique produits par Ivan Turgenev (« L'autobiographie littéraire dans la préface de l'auteur au tome trois de l'édition de 1880 » [« Литературная автобиография, в предисловии автора к тому III издания 1880 года »] [177] et « Mémoires littéraires et biographiques » [« Литературные и житейские воспоминания »] [178]), Lev Tolstoj (sa trilogie *Enfance* [*Детство*, 1852] [179], *Adolescence* [*Отрочество*, 1854] [180] et *Jeunesse*, [*Юность*, 1855-1857] [181]), Sergej Aksakov (*Chronique familiale* [*Семейная хроника*, 1856] [182] et *Les années d'enfance de Bagrov, petit-fils* [*Детские годы Багрова-внука*, 1858] [183]), Aleksandr Gercen (*Passé et méditations* [*Былое и думы*, 1856-1869] [184]), Ivan Gončarov (*A l'université* [*В университете*, 1887]) et Afanasij Fet (*Mes souvenirs* [*Мои воспоминания*, 1890] [185] et *Les premières années de ma vie* [*Ранние годы моей жизни*, 1893] [186]). Lidija Ginsburg considère *Passé et méditations* de Gercen comme un « acte de connaissance artistique » qui est un acte résurrecteur du passé se déroulant selon deux axes : sauver le passé pour le futur en le fixant dans la culture et transposer les événements passés de l'ordre de la vie à l'ordre de l'histoire et de l'art. Selon le chercheur, ce livre conjugue deux types d'aspects historiques : l'aspect historique personnel de l'artiste et l'aspect historique universel du passé. [187] La tâche de Lev Tolstoj, qui a commencé à travailler à son autobiographie à l'âge de vingt-quatre ans, est de comprendre et de décrire les lois de la formation de la personnalité en tant qu'homme et non pas en tant qu'écrivain, en divisant le développement de l'individu en étapes et en formulant les particularités spécifiques de chacune d'elles.

---

[177] I. S. Turgenev, « Literaturnaja avtobiografija, v predislovii avtora k tomu III izdanija 1880 goda », *Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Tipografija Glazunova, 1883, t. 1, p. xlviii-lvi.

[178] I. S. Turgenev, « Literaturnye i žitejskie vospominanija », *Polnoe sobranie sočinenij*, *op. cit.*, t. 1, p. 1-223.

[179] L. N. Tolstoj, « Detstvo », *Detstvo, Otročestvo, Junost'*, Berlin, Izdatel'stvo I. P. Ladyžnikova, 1920.

[180] L. N. Tolstoj, « Otročestvo », *Detstvo, Otročestvo, Junost'*, *op. cit.*.

[181] L. N. Tolstoj, « Junost' », *Detstvo, Otročestvo, Junost', op. cit.*.

[182] S. T. Aksakov, *Semejnaja xronika*, *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1955, t. 1.

[183] S. T. Aksakov, *Detskie gody Bagrova-vnuka, Sobranie sočinenij v 4 tomax, op. cit.*, t. 1.

[184] A. I. Gercen, *Byloe i dumy*, *Sočinenija v 7 tomax*, Sankt-Peterburg, Izdanie F. Pavlenkova, 1905, t. 2, 3.

[185] Afanasij Fet, « Moi vospominanija », *Vospominanija*, Moskva, Pravda, 1983, p. 229-468.

[186] Afanasij Fet, « Rannie gody moej žizni », *Vospominanija*, *op. cit.*, p. 27-228.

[187] « Задуманное произведение – не только месть и искупление, но также и акт художественного познания, спасающий прошлое для будущего, превращающий прошлое в историю и в искусство. Это чувство прошедшего, которому творческий человек *не имеет права* дать исчезнуть бесследно, этот историзм в самом дробном, самом личном его проявлении соотнесен с герценовским чувством истории как общего прошлого, живущего в общем сознании. »
Lidija Ginzburg, *O psixologičeskoj proze*, Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1977, p. 267-268.
« L'œuvre conçue n'est pas seulement une vengeance et une expiation, mais aussi un acte de connaissance artistique qui sauve le passé pour le futur, qui transforme le passé en histoire et en art. Ce sentiment du passé que l'homme créateur *n'a pas le droit* de laisser disparaître totalement, cet aspect historique dans sa manifestation la plus fractionnaire, la plus personnelle, est corrélé au sentiment propre à Gercen de l'histoire comme passé commun qui demeure dans la conscience commune. »

L'écriture de l'enfance est un trait distinctif de la littérature autobiographique russe du XIXème siècle. La littérature russe a porté intérêt à l'enfance beaucoup plus tard que la littérature d'Europe occidentale (*Emile* et *Les confessions* de Rousseau). Lev Tolstoj avec *L'enfance* et Aksakov avec *Les années d'enfance de Bagrov, petit-fils* ont fondé les figures paradigmatiques de l'enfance à travers lesquelles les autobiographes russes du XXème siècle ont créé leurs écrits autobiographiques : la trilogie de Gor'kij *L'enfance* [*Детство*, 1913-1914], *En gagnant mon pain* [*В людях*, 1915-1916], *Mes universités* [*Мои университеты*, 1923] ; *Kotik Letaev* [*Котик Летаев*, 1922] de Belyj ; *La vie d'Arsen'ev* [*Жизнь Арсеньева*, 1933] de Bunin.

Au début du XXème siècle, on assiste à une inflation du genre de l'autobiographie. L'essor du genre se traduit par plusieurs phénomènes : floraison de pratiques qui se rapprochent de l'autobiographie, désir de faire partager et de témoigner, concurrence du « je » autobiographique avec le « je » lyrique. La période de l'Age d'argent favorise la propagation de l'écriture autobiographique tout en la nourrissant d'une réflexion théorique. Dans son article « À la recherche du bonheur perdu ? Bonheur et enfance dans les récits autobiographiques des écrivains russes au début du XXème siècle », Marie-Noëlle Pane écrit à ce sujet : « … le modernisme russe s'accompagne de toute une réflexion théorique qui pourrait contribuer à une mise à distance du matériau autobiographique, à une esthétisation ou une formalisation de l'écriture »[188]. Le principe autobiographique devient à l'époque de l'Age d'argent principe structurant de la production littéraire ainsi que de sa théorisation. Ce principe se développe par la suite dans la littérature de l'émigration russe. Les autobiographies des grands acteurs de l'Age d'argent sont postérieures à la période même. L'inflation du genre autobiographique commence précisément après la période dite l'Age d'argent.

Face à l'ampleur du phénomène au XXème siècle, nous nous limiterons à quelques exemples marquants, majeurs ou mineurs, cités au hasard et dans le plus grand désordre, sans tenir compte de leur valeur artistique. L'histoire du symbolisme est représentée par Andrej Belyj, Vjačeslav Ivanov et Zinaida Gippius.[189] Dans *La nécropole* [*Некрополь*, 1939], Xodasevič, en dressant le portrait posthume de Belyj, remarque qu'après le roman *Pétersbourg*, sa pensée autobiographique évince toutes les autres préoccupations, politiques, philosophiques et

[188] Marie-Noëlle Pane, « À la recherche du bonheur perdu ? Bonheur et enfance dans les récits autobiographiques des écrivains russes au début du XXème siècle », in *Modernités russes 5, « Le bonheur dans la modernité »*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2004, p. 162.

[189] Remarquons que presque tous les écrivains et les poètes symbolistes tenaient un journal intime en réalisant ainsi en partie le principe selon lequel la vie et l'art se confondent (« жизнетворчество » / « création de la vie et par la vie »).

morales, qui ne font que servir de prétexte ou de préambule au développement du matériau autobiographique, en visant la fusion de la vie et de l'art dans le principe de la création par la vie («жизнетворчество»), principe propre au courant symboliste russe. L'écrivain symboliste poursuit deux objectifs : ressusciter les impressions d'enfance dans la mémoire et leur trouver une interprétation logique :

> *Начиная с «Петербурга», все политические, философские и бытовые задания беловских романов отступают на задний план перед заданиями автобиографическими и в сущности служат лишь поводом для того, чтобы воскресить в памяти и переосознать впечатления, поразившие в младенчестве.*[190]
>
> *A partir de* Pétersbourg*, toutes les tâches politiques, philosophiques et morales des romans de Belyj passent au second plan par rapport aux tâches autobiographiques et ne servent, au fond, que de prétexte pour ressusciter dans la mémoire et pour réinterpréter les impressions qui l'avaient étonné dans sa petite enfance.*

Au début de son autobiographie *A la frontière de deux siècles* [*На рубеже двух столетий*, 1930], Belyj nous donne l'objectif de son livre :

> *Задание этой книги: в образах биографии, в картинах быта, обставшего детство, отрочество и юность, показать, как в «Бореньке», взятом на колени маститостью, на этих мягких коленях сложилось жесткое слово о рубеже, в результате которого его сошвырнули с колен и перед ним захлопнулись двери...*[191]
>
> *La tâche de ce livre est de montrer, dans les images de la biographie, dans les tableaux de la vie quotidienne qui a entouré l'enfance, l'adolescence et la jeunesse, comment dans « le petit Boris » installé sur les genoux d'un savant vénérable, sur ces genoux mous, s'est formée une parole dure sur l'époque frontalière, et que de ce fait on l'a fait tomber des genoux et toutes les portes se sont fermées devant lui avec fracas…*

L'écrivain nous présente l'objet et la méthode de son livre. L'objet décrit contient une opposition : un milieu mou symbolisé par les genoux mous de ses ancêtres, et une personnalité forte qui rompt avec le milieu en prononçant une « parole dure sur l'époque frontalière ». Dans ce livre, Belyj se concentre principalement sur l'époque de son enfance, de son adolescence et de sa jeunesse.

C'est dans le sillage du futurisme qu'apparaît un grand nombre d'autobiographies : *Sauf-conduit* de Boris Pasternak, *Moi-même* [*Я сам*, 1928] de Majakovskij, *Fragments des souvenirs d'un futuriste* [*Фрагменты из воспоминаний футуриста*, publié en 1994] de

---

[190] V. F. Xodasevič, *Nekropol'. Vospominanija*, Paris, YMCA-Press, 1976, p. 65.
[191] Andrej Belyj, *Na rubeže dvux stoletij*, Moskva, Zemlja i fabrika, 1930, p. 18.

David Burljuk, *Notre entrée en scène* [*Наш выход*, écrit en 1932, publié en 1996] d'Aleksej Kručënyx, *L'archer à un œil et demi* [*Полутороглазый стрелец*, 1933] de Benedikt Livšic (autobiographie du dernier futuriste), *Sa-ma biographie de grand futuriste* [*Его-моя биография великого футуриста*, 1918] et *Le chemin d'un enthousiaste* [*Путь энтузиаста*, écrit en 1931, publié en 1991] de Vasilij Kamenskij. L'histoire de l'acméisme est représentée par *Le bruit du temps* [*Шум времени*, 1925] d'Osip Mandel'štam. Maksim Gor'kij (*L'enfance, En gagnant mon pain, Mes universités*) et Ivan Bunin (*La vie d'Arsen'ev*) écrivent leurs œuvres autobiographiques dans la lignée du « réalisme ». Ces autobiographies ont chacune une visée esthétique différente et témoignent de l'ampleur que prend le développement du genre autobiographique au début du XXème siècle en Russie.

Le genre autobiographique est également très important dans la littérature russe de l'émigration. Aleksej Tolstoj a écrit son autobiographie *L'enfance de Nikita* [*Детство Никиты*, 1922]) pendant sa période d'émigration. Mixail Osorgin (*Epoques. Narration autobiographique* [*Времена. Автобиографическое повествование*, 1955]), Nina Berberova (*C'est moi qui souligne* [*Курсив мой*, 1969]), Vladislav Xodasevič (*Petite enfance* [*Младенчество*, 1933]) et Nabokov sont des écrivains-autobiographes émigrés majeurs.

Nous reviendrons sur l'autobiographie russe au XXème siècle dans la dernière partie comparative de notre thèse, partie dans laquelle nous examinerons le corpus autobiographique choisi en rapport avec l'autobiographie *Drugie berega* de Nabokov.

I. 3. B. b. β. Etat des études théoriques récentes sur la question de l'autobiographie en Russie

Faisons maintenant une revue des écrits théoriques sur la question qui sont parus récemment en Russie. Dans son étude *La poétique de la prose autobiographique russe* [*Поэтика русской автобиографической прозы,* 2002] [192] , N. Nikolina distingue trois thèmes principaux dans le genre autobiographique : la fuite du temps que l'auteur essaie de freiner, son propre « je » et la mémoire qui sauvegarde le monde du passé. En se basant sur l'étude lexicologique et sémantique des vocables dans les autobiographies d'écrivains russes, Nikolina tire la conclusion que le choix des vocables est dû à deux particularités du discours autobiographique : l'action réflexive de l'autobiographe sur son texte et les relations spatiale et temporelle du discours. Dans son étude, elle observe les formules imagées du genre

[192] N. A. Nikolina, *Poètika russkoj avtobiografičeskoj prozy*, Moskva, Izdatel'stvo « Flinta », Izdatel'stvo « Nauka », 2002.

autobiographique. Ce sont l'image des souvenirs, la chaîne métaphorique du souvenir comme tableau, scène, photographie (cette dernière dans la prose autobiographique des XIXème et XXème siècles), l'image de la mémoire et du passé ressuscité par la force de la mémoire, la fuite du temps, l'image de l'obstacle dans le passé, la vie comme chemin et comme livre. Ces formules imagées occupent des positions fortes dans le texte autobiographique, se trouvant au début ou à la fin du texte ou des chapitres ; à partir du XIXème siècle, elles se manifestent dans le titre des autobiographies. Le refus de la suite chronologique dans la narration détermine le rôle croissant des liens associatifs entre éléments textuels. Apparaît le principe de l'assemblage des situations assuré par des « rivets » (« скрепы »). D'après Nikolina, le genre autobiographique possède plusieurs critères typologiques d'organisation temporelle du récit : la réversibilité du temps, la rétrospection, la co-existence de deux plans temporels, du passé et du présent, l'ouverture du finale, la segmentation subjective du temps, le temps comme tableau de souvenirs, la mise en relation du temps biographique individuel et du temps historique. La prose autobiographique russe découvre la complexité du « je » et le concept de la « séité » (« самость ») : au XIXème siècle se pose la question de l'identité du « je » du narrateur dans le passé et dans le présent. Dans les œuvres autobiographiques du XXème siècle, la narration au présent est de plus en plus utilisée : soit le narrateur se transporte par la pensée dans le passé et poursuit son récit de ce point de vue, soit l'action du passé est transposée au présent de la narration. L'image du chemin est à la base de la représentation du temps dans le texte autobiographique (un chemin de vie, un chemin de connaissance, de quête de la vérité, de dépassement de soi). L'image de la traversée, du trajet, de la trajectoire est largement utilisée dans le titre des autobiographies.

Les dernières recherches en Russie ont tendance à entreprendre une lecture intertextuelle de *Drugie berega* dans le contexte autobiographique russe. Telle est la démarche de Marija Malikova dans sa thèse *Le discours autobiographique dans l'œuvre de V. Nabokov (Sirin)* [*Автобиографический дискурс в творчестве В. Набокова (Сирина)*, 2001] et dans son ouvrage *V. Nabokov. Auto-bio-graphie* [*В. Набоков. Авто-био-графия*, 2002] et de Boris Averin dans son livre *Le don de Mnémosyne : Les romans de Nabokov dans le contexte de la tradition littéraire autobiographique* [*Дар Мнемозины : Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции*, 2003][193].

Dans le premier chapitre « *Drugie berega* et le texte autobiographique de la littérature russe des XIXème-XXème siècles » [« *Другие берега* и автобиографический текст русской

[193] Boris Averin, *Dar Mnemoziny : Romany Nabokova v kontekste russkoj avtobiografičeskoj tradicii,* Sankt-Peterburg, Amfora, 2003.

литературы XIX-XX веков »] [194] de sa thèse, Marija Malikova examine les figures autobiographiques de la littérature russe qui ont influencé l'autobiographie de Nabokov et qui sont définies comme des modèles, comme des structures, comme des motifs se répétant dans la lignée des œuvres autobiographiques appartenant à la même tradition littéraire. L'utilisation des formules autobiographiques dans la littérature du XXème siècle s'effectue au niveau des allusions aux œuvres autobiographiques considérées comme les modèles du genre. Malikova propose la classification suivante des figures autobiographiques propres à la littérature autobiographique russe du XXème siècle : le poème autobiographique, les figures remontant à *Eugène Onéguine* d'Aleksandr Puškin, les pseudo-autobiographies fictives, *L'enfance* de Lev Tolstoj et le « texte d'enfance » de l'autobiographie russe, le texte de la poésie et de la vie de Puškin, le texte de Saint-Pétersbourg et le motif des livres dans les autobiographies comme figure de l'intertextualité. Cette classification, comme toute classification, en délimitant le champ des problèmes qui ont contribué à la réflexion autobiographique de Nabokov, s'avère restrictive et laisse de côté d'autres figures autobiographiques possibles. Certes, le renvoi aux sources littéraires est un trait manifeste de l'autobiographie de Nabokov, mais ce n'est en aucun cas son trait essentiel et principal, c'est plutôt un outil qui sert à l'artiste à exprimer sa conception de la représentation écrite d'une vie humaine. Dans sa thèse, Malikova compare *Drugie berega* à *Sauf-conduit* de Pasternak en adoptant un critère commun, celui de la prose des poètes et, dans son livre, elle fait le rapprochement entre l'autobiographie de Nabokov et la prose autobiographique de Rozanov en jouant sur les différences dans la perception de la réalité, visuelle pour Nabokov et tactile pour Rozanov.

Dans l'ouvrage cité, Boris Averin traite le problème de la mémoire autobiographique chez Nabokov, en la conjuguant avec trois exemples de la tradition autobiographique russe qui auraient influencé, selon le chercheur, la conception artistique de l'écrivain. Ce sont *Kotik Letaev* d'Andrej Belyj, présenté comme exploration de la conscience prélangagière, *La petite enfance* de Vjačeslav Ivanov, considérée comme « palimpseste » de la mémoire, et *La vie d'Arsen'ev* d'Ivan Bunin, qui soulève la question de la métaphysique de la mémoire. Le chercheur pense que ces œuvres autobiographiques représentent d'une manière manifeste un contexte historique et littéraire proche du thème de la mémoire et de la veine autobiographique dans les romans russes de Nabokov. Selon Averin, un grand nombre d'autobiographies en Russie a été créé à la charnière de deux époques. La première vague a eu lieu entre le milieu des années cinquante et le début des années soixante du XIXème siècle.

[194] Maria Malikova, *Avtobiografičeskij diskurs v tvorčestve V. Nabokova (Sirina)*, Thèse, Sankt-Peterburg, 2001, p. 47-80.

A cette époque ont été créées la trilogie de Tolstoj et les autobiographies d'Aksakov et de Gercen. La deuxième vague, très faible, date de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix du XIXème siècle (Mixail Saltykov-Ščedrin et Nikolaj Mixajlovskij). La troisième vague, très puissante, de la prose autobiographique se produit dans la première moitié du XXème siècle. Beaucoup d'écrivains se tournent vers ce genre. Après avoir examiné le vaste champ de la pensée autobiographique en Russe, Averin tire trois conclusions importantes. Premièrement, il considère le retour éternel (la pensée d'Héraclite reprise par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*) comme un thème propre à Nabokov. Deuxièmement, cet auteur n'est pas le seul à traiter le thème de l'enfance comme une époque dans laquelle est préfigurée la totalité du parcours de vie futur. Ce thème est propre à bien d'autres écrivains et penseurs du XXème siècle (P. Florenskij, A. Belyj, V. Ivanov). Troisièmement, le thème des souvenirs d'enfance est devenu, dans la littérature du XXème siècle, un thème à part avec sa signification spécifique qui n'est, en aucun cas, lié au thème de la nostalgie.

Après avoir exposé les deux modèles du genre autobiographique : le modèle étranger (celui de l'Europe occidentale) et le modèle national russe, qui ont concouru à la genèse de la pensée autobiographique de Nabokov, nous nous poserons désormais la question de la place qu'occupe et revendique *Drugie berega* par rapport à ces deux modèles.

I. 3. C. La relève des modèles : l'autobiographie de Nabokov entre les modèles étrangers et l'authenticité russe

I. 3. C. a. La relève des modèles et les influences littéraires vues par Nabokov

Dans l'histoire de la littérature, Nabokov a indiscutablement acquis la réputation d'un écrivain novateur. Dans une lettre à James Laughlin datée du 24 janvier 1941, l'écrivain lui-même souligne le côté novateur de son art :

> *… je veux d'abord être tout à fait franc avec vous pour ce qui est de ma très singulière et difficile situation. Dans la littérature russe moderne j'occupe la position particulière du novateur, de l'écrivain dont l'œuvre semble se situer absolument à l'écart de celle de ses contemporains. En même temps,*

du fait que mes livres sont interdits en Union soviétique, ils ne peuvent circuler que dans le groupe restreint des intellectuels émigrés (essentiellement à Paris).[195]

Mais l'innovation dans l'art est inévitablement liée à la réception de la tradition et des modèles culturels. La réception et l'acceptation de modèles littéraires passent, dans la plupart des cas, par leur influence sur un écrivain ou une communauté d'écrivains. Nabokov avait une attitude suspicieuse vis-à-vis des influences de toute sorte car, selon lui, on ne peut pas les mesurer ni les prouver d'une façon tangible. Elles restent toujours au niveau des conjectures. Sa conviction concernant les influences littéraires perdure au fil du temps. Examinons-la rapidement.

En 1930, la rédaction de la revue *Les nombres* [*Числа*] a réalisé une enquête consacrée à Proust. Elle a posé la question suivante à plusieurs écrivains émigrés : « Считаете ли, что особенности прустовского мира, его метод наблюдения, его духовный опыт и его стиль должны оказать решающее влияние на мировую литературу ближайшего будущего, в частности на русскую? »[196] (« Croyez-vous que les particularités du monde de Proust, sa méthode d'observation, son expérience spirituelle et son style devront influencer d'une manière décisive la littérature mondiale dans un futur proche et, en particulier, la littérature russe ? »). La réponse de Nabokov s'avère révélatrice dans la mesure où l'artiste souligne le caractère strictement subjectif, personnel, indirect, complexe des influences littéraires :

Литературное влияние – темная и смутная вещь. Можно себе, например, представить двух писателей, A и B, совершенно разных, но находящихся оба под некоторым, очень субъективным, влиянием Пруста; это влияние читателю C незаметно, так как каждый из трех (A, B и C) воспринял Пруста по-своему. Бывает, что писатель влияет косвенно, через другого, или же происходит какая-нибудь сложная смесь влияний и т. д. Предвидеть что-нибудь в этом направлении нельзя.[197]

L'influence littéraire est une chose obscure et vague. On peut se figurer, par exemple, deux écrivains A et B, complètement différents, mais se trouvant tous les deux sous une certaine influence très subjective de Proust ; cette influence n'est pas remarquée par le lecteur C, puisque chacun des trois (A, B et C) a perçu Proust à sa manière. Il arrive que l'écrivain exerce une influence indirectement, par le biais d'un autre, ou bien un mélange complexe d'influences se produit et ainsi de suite. On ne peut pas prévoir quoi que ce soit dans cette direction.

---

[195] Lettre à James Laughlin du 24 janvier 1941, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 71. Traduit de l'anglais par Christine Bouvart.

[196] V. V. Nabokov, « Anketa o Pruste », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, 2001, t. 3, p. 688-689.

[197] *Ibid.*, p. 688-689.

En 1932, Nabokov a donné une interview à Andrej Sedyx publiée sous le titre « Rencontre avec V. Sirin (du correspondant parisien d'*Aujourd'hui*) » [« Встреча с В. Сириным (от парижского корреспондента *Сегодня*) »] le 3 novembre 1932 dans *Les dernières nouvelles* et le 4 novembre 1932 dans *Aujourd'hui* (Riga) :

> *– ... Вас обвиняют в «нерусскости», в сильном иностранном влиянии, которое сказалось на всех романах, от «Короля, дамы, валета» – до «Камеры обскуры».*
> *– Смешно! Да, обвиняли во влиянии немецких писателей, которых я не знаю. Я ведь вообще плохо читаю и говорю по-немецки. Можно говорить скорей о влиянии французском: я люблю Флобера и Пруста. Любопытно, что близость к западной культуре я почувствовал в России. Здесь же, на Западе, я ничему сознательному не научился. Зато особенно остро почувствовал обаяние Гоголя и – ближе к нам – Чехова.*[198]
> *– ... On vous reproche votre non-russité, l'influence étrangère considérable qui s'est fait sentir sur tous les romans, de* Roi, dame, valet *à* Camera obscura.
> *– C'est ridicule ! Oui, on m'a accusé d'avoir été influencé par des écrivains allemands que je ne connais pas. Pourtant, je ne lis et ne parle en allemand qu'à peine. On peut plutôt parler d'une influence française : j'aime Flaubert et Proust. Il est curieux que j'aie ressenti une affinité pour la culture occidentale en Russie. Au contraire, ici, en Occident, je n'ai rien appris de raisonnable. Par contre, j'ai senti d'une manière très aiguë le charme de Gogol' et celui de Čexov, qui nous est plus proche.*

Dans ce texte, l'écrivain parle des influences étrangères : il met en doute la présence d'influences allemandes dans ses romans, par contre, il donne raison à ses critiques au sujet des influences françaises. Il cite le nom de ses deux écrivains français préférés : Flaubert et Proust. Nabokov termine sa réponse à la question par un paradoxe : la réception de la culture occidentale s'effectue en Russie ; en Occident, l'écrivain se tourne plutôt vers la culture russe (Gogol' et Čexov). Dans sa réponse, Nabokov récuse la théorie des influences.

Dans l'introduction à *Brisure à senestre* [*Bend Sinister*, 1947], Nabokov exprime son avis sur les influences, en montrant leur caractère insignifiant pour l'œuvre artistique. Pour lui, l'art et la vie sont deux mondes étanches, séparés l'un de l'autre : « … l'influence de mon époque sur cet ouvrage est tout aussi négligeable que celle de mes œuvres sur mon temps »[199]. Dans *Intransigeances*, il recourt à une périphrase métaphorique pour caractériser le rôle des influences dans son œuvre : l'écrivain est présenté comme un gibier, tandis que les chercheurs littéraires sont désignés comme chasseurs d'influences. Ces métaphores nous signalent le jeu

---

[198] V. V. Nabokov, « Vstreča s Sirinym (Ot parižskogo korrespondenta "Segodnja") », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 642.
[199] Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, Paris, Julliard, 1978, p. 9.

littéraire avec le lecteur, jeu instauré par Nabokov dans ses œuvres : « … je ne suis pas un gibier bien intéressant pour les chasseurs d'influences »[200]. Dans le même ouvrage, en expliquant les causes de la duplication du matériau littéraire dans ses œuvres, Nabokov distingue le seul véritable modèle à copier, un modèle intérieur, « intrinsèque », celui de l'originalité artistique du créateur lui-même : « Les auteurs qui se dispersent paraissent variés simplement parce qu'ils imitent beaucoup d'autres écrivains passés et présents. L'originalité artistique n'a qu'elle-même pour modèle »[201]. Il substitue ainsi à la notion de « modèle / influence » la notion de « création, invention (originalité) / tradition ».

Malgré l'impossibilité exprimée par Nabokov de saisir des influences littéraires, nous essayerons tout de même de relever la présence des modèles littéraires étrangers ou russes dans la production littéraire de cet auteur afin de discerner les matrices et les patrons majeurs qui ont programmé et structuré son œuvre. A soixante-seize ans, dans une interview télévisée donnée à Bernard Pivot, Nabokov lui-même reconnaît son caractère étranger et donne raison aux critiques de l'émigration russe : « Les critiques émigrés à Paris comme aussi mes maîtres d'école à Pétersbourg ont eu raison, pour une fois, de se plaindre que je ne sois assez russe »[202].

Notre réflexion portera sur l'utilisation des modèles étrangers et russes par Nabokov, sur leur interprétation et leur intégration dans son projet autobiographique et, plus généralement, sur leur impact dans toute son œuvre. Nous pouvons observer deux mouvements inverses dans la perception de l'œuvre de Nabokov par des critiques émigrés : la relève des modèles étrangers pendant la période russe de son art et le retour aux modèles russes par notre auteur pendant sa période anglaise.

I. 3. C. b. Panorama des écrits critiques émigrés évoquant le caractère étranger de l'art de Nabokov : le refus de l'authenticité russe et la revendication des modèles étrangers par l'auteur

Notre méthode consistera à étudier, dans l'ordre chronologique, de quelle manière la production artistique de Nabokov est perçue par les représentants de son milieu culturel, celui

[200] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 167.
[201] *Ibid.*, p. 107.
[202] Vladimir Nabokov, « Entretien avec Bernard Pivot du 30 mai 1975 », in *Les grands entretiens de Bernard Pivot, Apostrophes*, Paris, Gallimard, N. R. F. / Ina, 2003 / 1975, 25 minutes 8 secondes – 25 minutes 20 secondes.

de l'émigration russe, car ce sont des observateurs immédiats, se trouvant à l'intérieur du système artistique de l'époque et partageant avec notre auteur les mêmes valeurs esthétiques et éthiques. Tout d'abord, nous analyserons la relève des modèles étrangers chez Nabokov telle qu'elle est reflétée dans la critique de l'émigration russe au moment où cet auteur s'achemine vers le statut de grand écrivain russe reconnu par son public.

Une véritable polémique au sujet du caractère étranger de son art s'engage en 1928 avec l'apparition du deuxième roman de Nabokov *Roi, dame, valet* dans la revue *Le Verbe* [*Слово*]. Le troisième roman *La défense Loujine* [1929-1930] ravive la polémique. Cette polémique a fait rage de 1928 à 1940 dans les revues d'émigration *Les nombres*, *Les annales contemporaines*, *La Russie et le monde slave* [*Россия и славянство*], *Les dernières nouvelles* [*Последние новости*] et *La novale* [*Новь*, Tallinn] et elle a coïncidé avec une interrogation plus générale concernant la survie de la littérature russe sur un sol étranger et avec la recherche des modalités de cette survie.

Dans la recension de *Roi, dame, valet*, Gleb Struve applique le modèle pictural néerlandais au style de Nabokov, en le comparant aux tableaux de Pieter Bruegel, « combinaison de réalisme extérieur et de spectralité intérieure » (« сочетание внешнего реализма с внутренней призрачностью »[203]). Dans les tableaux de Bruegel, tous les détails sont réels, mais ils créent l'impression d'une irréalité extrême. Dans sa recension[204] du même roman, Cetlin évoque l'influence de l'expressionnisme allemand qui aurait subi à son tour l'influence de Chagall et de Leonid Andreev.

La question de la relève des modèles applicable aux écrits de Nabokov a véritablement surgi pour la première fois dans la recension malveillante[205] de Georgij Ivanov « V. Sirin. *Machenka*, *Roi, dame, valet*, *La défense Loujine*, *Le retour de Tchorb*», [« В. Сирин. "Машенька", "Король, дама, валет", "Защита Лужина", "Возвращение Чорба"», 1930] parue dans la revue d'émigration *Les nombres*. G. Ivanov entame sa recension par l'affirmation que Nabokov copie des modèles étrangers : le modèle allemand dans *Roi, dame, valet* et le modèle français dans *La défense Loujine*. Le critique explique le succès de Nabokov par l'imitation servile de modèles étrangers simplement transposés dans la littérature russe :

---

[203] Gleb Struve, « Recenzija na roman "Korol', dama, valet" », in *Rossija i slavjanstvo*, Paris, le 1 décembre 1928, p. 4.

[204] Mark Cetlin, « Recenzija na roman "Korol', dama, valet" », in *Sovremennye zapiski*, Paris, 1928, n° 37, p. 536-538.

[205] Cette recension à orientation polémique apparaît suite à l'article critique de Nabokov « Irina Odoevceva. *Isolde* » [1930] sur le roman *Isolde* [*Изольда*, 1930] d'Irina Odoevceva, épouse de G. Ivanov.

В «Короле, даме, валете» старательно скопирован средний немецкий образец. В «Защите Лужина» – французский. Это очевидно бросается в глаза – едва перелистаешь книги. И секрет того, что главным образом пленило в Сирине некоторых критиков, – объясняется просто. «Так по-русски еще не писали». Совершенно верно – но по-французски и по-немецки так пишут почти все... Что до того – все-таки критика пленена – она от века неравнодушна к «новому слову» – особенно если «новизна» эта оказывается ручной, доступной, общепонятной... Г. Адамович резонно указал, что «Защита Лужина» могла бы появиться слово в слово в «Nouvelle Revue Française» и пройти там, никем не замеченной, в сером ряду таких же, как она, «средних» произведений текущей французской беллетристики. Но «Nouvelle Revue Française» у нас никто не читает, а по-русски... «по-русски так еще никто не писал».[206]

Dans Roi, dame, valet *est soigneusement recopié un modèle allemand moyen. Dans* La défense Loujine *est recopié un modèle français moyen. Cela saute aux yeux d'une manière évidente à peine a-t-on feuilleté les livres. Et le secret de ce qui a principalement captivé certains critiques chez Sirin s'explique simplement. « Personne n'a encore écrit ainsi en russe ». Exact, mais en français et en allemand presque tout le monde écrit ainsi… Peu importe, la critique est néanmoins captivée, elle a toujours nourri de l'intérêt pour « une parole nouvelle », tout particulièrement si cette « nouveauté » s'avère apprivoisée, accessible, à la portée de tous… G. Adamovič a remarqué avec raison que* La défense Loujine *aurait pu paraître mot pour mot dans* La nouvelle revue française *et y passer inaperçue dans la série médiocre d'œuvres tout aussi « moyennes » qu'elle des lettres françaises actuelles. Mais personne parmi nous ne lit* La nouvelle revue française, et en russe… « en russe personne n'a jamais écrit de cette manière-là ».

Le critique mentionne le point de vue de Georgij Adamovič qui a remarqué la parenté de *La défense Loujine* avec la littérature française et qui a noté que ce roman serait passé inaperçu dans la presse périodique française. Ce n'est pas une remarque « objective », mais une remarque polémique, subjective, c'est une hypothèse inspirée par la malveillance. Cette remarque témoigne d'une mauvaise appréciation de l'imitation de romans étrangers par une partie des représentants littéraires de l'émigration russe. Il ne faut pas oublier, en lisant les textes de ces deux critiques, la querelle littéraire qui a opposé les revues *Les nombres* et *Les annales contemporaines*, les personnalités des critiques, G. Ivanov et Adamovič, d'un côté, et Xodasevič et Nabokov, de l'autre, querelle qui se traduira par des mystifications littéraires chez les deux derniers au milieu des années trente et qui se prolongera jusqu'à la mort de Xodasevič en 1939 et le départ de Nabokov pour les Etats-Unis en 1940.

---

[206] Georgij Ivanov, « V. Sirin. "Mašen'ka", "Korol', dama, valet", "Zaščita Lužina", "Vozvraščenie Čorba" », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997, p. 215.

Georgij Ivanov fait une constatation d'après laquelle l'infécondité des modèles étrangers chez Nabokov est démontrée par ses œuvres écrites selon le modèle russe. Pour étayer son idée, le critique cite en exemple le premier roman *Machenka* et le recueil de récits et de poèmes *Le retour de Tchorb* qui seraient exempts d'influence étrangère. G. Ivanov considère que l'idée de l'emprunt des modèles étrangers a permis à Nabokov de masquer son imperfection créatrice et de tromper les critiques littéraires ainsi que l'opinion publique. L'emprunt de modèles étrangers, selon le critique, marque l'impéritie « réelle » de Nabokov :

> *Оригинал (современные французы) хорош, и копия, право недурна. От «Короля, дамы, валета» – тоже очень ловко, умело, «твердой рукой» написанной повести – уже слегка мутит: слишком уж явная «литература для литературы». Слишком «модная», «сочная» кисть и «темп современности» чрезмерно уловляется по последнему рецепту самых «передовых» немцев. Но «Король, дама, валет», хотя и не искусство и не «вдохновение» ни одной своей строкой (как и «Защита Лужина»), – все-таки это хорошо сработанная, технически ловкая, отполированная до лоску литература, и как таковая читается и с интересом и даже с приятностью. Но, увы – кроме этих двух романов у Сирина есть «Машенька». И, увы, кроме «Машеньки» есть лежащая сейчас передо мной только что вышедшая книга рассказов и стихов «Возвращение Чорба». В этих двух книгах до конца, как на ладони, раскрывается вся читательская суть Сирина. «Машенька» и «Возвращение Чорба» написаны до счастливо найденной Сириным идеи перелицовывать на удивление соотечественникам «наилучшие заграничные образцы», и писательская его природа, не замаскированная заимствованной у других стилистикой, обнажена в этих книгах во всей своей отталкивающей непривлекательности.*[207]
>
> *L'original (les Français contemporains) est bon, et la copie est vraiment assez bonne. On a déjà légèrement mal au cœur en lisant* Roi, dame, valet*, roman également écrit très adroitement, habilement, d'une « main ferme » : c'est déjà trop manifestement de la « littérature pour la littérature ». On ressent à l'excès un pinceau trop « à la mode », « riche » et un « rythme de la modernité » selon la dernière recette des Allemands les plus « progressistes ». Mais bien que* Roi, dame, valet *ne soit ni de l'art et ni une « œuvre inspirée » dans aucune de ses lignes (tout comme* La défense Loujine*), cet ouvrage est cependant de la littérature bien faite, techniquement habile et bien léchée qui se lit comme telle avec intérêt et même avec plaisir. Mais, hélas, outre ces deux romans, Sirin a écrit* Machenka*. Et, hélas, outre* Machenka*, il y a un recueil de récits et de poèmes* Le retour de Tchorb *qui vient de paraître et qui est à présent sous mes yeux. Dans ces deux livres, le trait essentiel de lecture de Sirin se dévoile pleinement.* Machenka et Le retour de Tchorb ont été écrits avant que Sirin n'ait eu l'heureuse idée de recycler « les meilleurs modèles étrangers » pour le plus grand étonnement de ses

[207] *Ibid.*, p. 215-216.

compatriotes, et sa nature d'écrivain, sans le masque d'un style emprunté à d'autres, apparaît nue dans ces livres dans toute sa laideur repoussante.

Le vocable « modèle » (« образец ») apparaît clairement dans le texte de G. Ivanov ; répété à plusieurs reprises, il comporte une connotation négative : « старательно скопирован средний немецкий образец », « идеи перелицовывать на удивление соотечественникам "наилучшие заграничные образцы" », « Оригинал (современные французы) хорош, и копия, право недурна », « писательская его природа, не замаскированная заимствованной у других стилистикой ». Le critique dénonce l'imposture de Nabokov qui en imitant (sans le préciser) des modèles étrangers (inconnus du public russe) trompe ce même public par ses œuvres.

La présence supposée des modèles étrangers a été perçue par d'autres critiques de l'émigration comme un phénomène positif. Dans l'article « V. Sirin. "Le retour de Tchorb. Récits et poèmes" » [« В. Сирин. "Возвращение Чорба. Рассказы и стихи" », 1930], paru dans *Les annales contemporaines*, Mark Cetlin note qu'aucun critique n'est capable de citer des « modèles » étrangers précis dans les œuvres de Nabokov. Cette hypothèse d'influences étrangères reste toujours au niveau d'une impression générale :

> *Критика искала в творчестве Сирина следы иностранных влияний. Пишущий эти строки высказал по поводу романа «Король, дама, валет» предположение, что он создан под влиянием берлинской литературной атмосферы. Другой критик, Георгий Адамович, нашел, что роман Сирина «Защита Лужина» написан под влиянием современной французской литературы и что во французском журнале он не показался бы столь новым и необычным, как представляется многим русским читателям. Но и Г. Адамович не указал ни на одно конкретное влияние и тоже говорил только об общем влиянии французов.*
> *Эти указания, таким образом, не только неопределенны, но и противоречат одно другому, потому что оба романа Сирина, несмотря на разность сюжета и трактовки, прежде всего очень похожи друг на друга и явственно принадлежат писателю с цельной и своеобразной индивидуальностью. Но они настолько вне большого русла русской литературы, так чужды русских литературных влияний, что критики невольно ищут влияний иностранных.*[208]
> *La critique a cherché les traces d'influences étrangères dans l'art de Sirin. L'auteur de ces lignes a émis l'hypothèse que le roman* Roi, dame, valet *aurait été créé sous l'influence de l'atmosphère littéraire berlinoise. Un autre critique, Georgij Adamovič, a trouvé que le roman de Sirin* La défense Loujine *aurait été écrit sous l'influence de la littérature française contemporaine et que, dans une revue française, il n'aurait pas semblé aussi nouveau et extraordinaire qu'il le paraît à beaucoup de*

[208] Mark Cetlin, « V. Sirin. "Vozvraščenie Čorba. Rasskazy i stixi" », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, *op. cit.*, p. 218.

lecteurs russes. Mais G. Adamovič lui non plus n'a indiqué aucune influence concrète, se contentant de n'évoquer qu'une influence générale des Français.

Ainsi ces indications ne sont-elles pas seulement vagues ; elles se contredisent aussi l'une l'autre, car les deux romans de Sirin, malgré la différence du sujet et de l'interprétation, se ressemblent grandement avant tout et appartiennent manifestement à un écrivain pourvu d'une individualité entière et originale. Mais ils se trouvent tellement en dehors du grand courant de la littérature russe, sont si étrangers aux influences littéraires russes que les critiques cherchent involontairement des influences étrangères.

Cetlin explique le raisonnement selon lequel Nabokov écrirait sous l'influence de modèles étrangers par la similitude prononcée, stylistique, structurelle et thématique, de ses deux romans considérés comme les plus étrangers, *Roi, dame, valet*, qui aurait imité un modèle allemand, et *La défense Loujine*, qui aurait emprunté un modèle français. Or, les modèles allemand et français sont tout à fait différents, alors que les deux romans en question possèdent un grand nombre de traits en commun et les traits communs prédominent sur les traits distinctifs. Selon le critique, le recours aux modèles étrangers pour expliquer le phénomène singulier de Nabokov réside dans le fait que son art demeure à l'écart du « grand courant de la littérature russe » et de toute influence russe. On peut supposer que cette étrangeté de Nabokov a été engendrée, comme un fait littéraire tout à fait nouveau, par le modèle originel russe lui-même. Cetlin parle d'ailleurs d'influence (« влияние ») et non de modèle.

Dans sa recension « Sirin » [«Сирин», 1930], publiée dans *La novale*, Nikolaj Andreev répète à deux reprises que Nabokov est un écrivain russe résidant à l'étranger. Dans les deux cas, il place cette affirmation en début de paragraphe pour l'accentuer davantage. Nabokov est un écrivain étranger d'abord d'après un critère spatial : il vit à Berlin, tandis que le centre culturel de l'émigration russe s'est déplacé à Paris. Le deuxième critère est d'ordre artistique : le caractère étranger aurait pénétré la nature même de sa création, son style et ses thèmes. Le critique évoque les influences de la littérature étrangère moderne (française et allemande). D'après lui, une synthèse des modèles russe et étranger (la fusion du passé et du futur, de la tradition et de l'innovation, du contenu et de la forme) se serait opérée dans l'œuvre de Nabokov. Selon l'auteur de l'article, Nabokov sert de bon exemple pour démontrer l'hypothèse selon laquelle la culture russe exilée prospérerait sur le sol étranger :

Сирин – зарубежник. Это элементарнейшее определение относится не только к его временной географической прикрепленности (Берлин), но, в известной части, к духу и плоти его произведений. Зарубежье, тождественное в нашем представлении не с политической

эмиграцией, но с Западной Европой, отразилось у Сирина и в приемах мастерства, и в темах, и в пользуемом писателем материале (внешняя обстановка, сюжет, психология героя) и даже, может быть, в стиле: находятся критики, обнаружившие у Сирина влияния новейших немецких и французских авторов. [...]

Вот – писатель, который изумительным и обещающим силуэтом поднялся в наши изгнаннические годы, сочетав в себе культурное наследие прошлого с духом молодых поколений, русскую литературную традицию со смелым новаторством, русскую устремленность к психологизму с западной занимательностью сюжета и совершенством формы. На его примере с завершенной отчетливостью разрушается неправильное и поверхностное мнение, будто бы писательское искусство, лишенное родной почвы, обречено за рубежом гибнуть и чахнуть, оставаясь в лучшем случае талантливым и бессильным воспоминанием.[209]

Sirin est un écrivain russe résidant à l'étranger. Cette définition très élémentaire se rapporte non seulement à sa situation géographique temporaire (Berlin), mais, en grande partie, à l'esprit et au corps de ses œuvres. L'étranger, identique dans notre représentation non pas à l'émigration politique, mais à l'Europe occidentale, se reflète chez Sirin à la fois dans les procédés de son art, dans les thèmes et dans le matériau utilisé par l'écrivain (milieu extérieur, sujet, psychologie du héros) et même, peut-être, dans le style : il y a des critiques qui ont découvert chez Sirin les influences d'auteurs allemands et français modernes. [...]

Voici un écrivain dont surgit la surprenante et prometteuse silhouette dans nos années d'exil, unissant en lui-même l'héritage culturel du passé et l'esprit des jeunes générations, la tradition littéraire russe et un esprit novateur hardi, l'aspiration russe à l'aspect psychologique et l'intérêt du sujet et la perfection de la forme occidentaux. Son exemple détruit, avec une netteté accomplie, l'opinion erronée et superficielle selon laquelle l'art d'écrire, privé du sol natal, est voué à périr et à s'étioler à l'étranger, en restant, dans le meilleur des cas, un souvenir talentueux et impuissant.

L'influence des modèles étrangers se traduit chez Nabokov plus particulièrement dans la forme. Le critique énumère les composantes empruntées à l'Occident : le style, l'innovation, le sujet, la structure, le trompe-l'œil, la langue, le système et la combinatoire. Le modèle russe est caractérisé par des traits moins techniques : simplicité du style, déroulement de la pensée, « psychologisme » de l'âme et énonciation sans forme :

Сирин (мы повторяем) – зарубежник. И зарубежье отслоилось у него прежде всего в форме. Блеск мастерства, отступление от канонов, увлекательная игра сюжетом, частая перетасовка частей произведения, остроумный обман читателя, ложный след, ведущий к неожиданности, обновление языка, образов и изумительная слаженность общего хода повествования – все это прекрасное совершенство литературного искусства несет на себе

[209] Nikolaj Andreev, « Sirin », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, *op. cit.*, p. 220.

определенные веяния Запада. И, как ни парадоксально такое утверждение, именно эта черта иных заставляет иногда с сомнением относиться к Сирину. Впрочем, это понятно. Русской литературе всегда чужд был внешний блеск технической обработки. Мы любили и любим крепость, простоту, нутро, горячее пламя встревоженной мысли и тоскующей души. Мы не одобряем сдержанности, нам чужда ирония. Мы любим пророков и псалмопевцев. И чем взволнованнее и страстнее, может быть, даже бесформеннее их прорицания, тем быстрее и ближе они освояются нами.[210]

Sirin (nous le répétons) est un écrivain russe résidant à l'étranger. Et l'existence hors des frontières de la Russie s'est exprimée chez lui avant tout dans la forme. L'éclat de la maîtrise, l'écart par rapport aux canons, le jeu passionnant avec le sujet, la permutation fréquente des parties de l'œuvre, l'art ingénieux de tromper le lecteur, une fausse piste menant à l'imprévu, le renouvellement de la langue, des images et l'agencement surprenant du cours général de la narration, toute cette magnifique perfection de l'art littéraire trahit certaines influences de l'Occident. Et, quelque paradoxale que soit cette affirmation, c'est justement ce trait qui pousse certains à regarder parfois Sirin avec suspicion. Au demeurant, cela se comprend. L'éclat extérieur de l'exécution technique a toujours été étranger à la littérature russe. Nous avons aimé et aimons la fermeté, la simplicité, l'intérieur, la flamme chaude d'une pensée troublée et d'une âme languissante. Nous n'approuvons pas la réserve, l'ironie nous est étrangère. Nous aimons les prophètes et les psalmistes. Et plus leurs prophéties sont agitées, ardentes et, peut-être, informes, plus rapidement et plus intimement nous les assimilons.

L'auteur de la recension discerne chez notre auteur le jeu parfait et la maîtrise absolue de son œuvre. Il cite Konstantin Zajcev qui emploie la métaphore de la croissance pour montrer le développement artistique de l'écrivain transgressant les règles émises par son milieu littéraire. Il met l'accent sur le terme « européisme » (« европеизм ») pour souligner la multiplicité des modèles étrangers qui entrent en jeu dans l'art de Nabokov :

Но в Сирине, что верно почувствовал Петр Пильский (в «Сегодня»), в блистательном Сирине так много европеизма, непривычной стройности, гладкости и необычной сдержанности, у него так подчеркнуто мастерство, так непривычен общий тон рассказов. Это единственный, только сиринский (указывал на это и А. Савельев в «Руле»), пленительный мир образов и речи, так уверенно играет автор своим уменьем, что создается легенда о его холодности, о его безжалостном распятии героев, о его бездушной игре в литературу. Конечно, это только обман впечатления: и только в одном случае прищуренный снобизм, в другом – боязнь непривычного. Можно не любить сиринского творчества, но нельзя отрицать ни его высокого совершенства, ни громадных возможностей, чуемых в писателе. Очень удачно сказал К. Зайцев в «России и славянстве», что Сирин «значительнейшее явление поколения "детей", своим ростом опрокидывающее

[210] *Ibid.*, p. 229.

все ставимые критикой колышки и загородки».[211]

Mais chez Sirin, ce qu'a justement senti Petr Pil'skij (dans Aujourd'hui*), chez le brillant Sirin, il y a tant d'européisme, d'harmonie inhabituelle, de facilité et de réserve extraordinaire, chez lui la technique est tellement soulignée, le ton général des récits est si inhabituel. C'est un monde captivant d'images et de parole, monde singulier, marque propre de Sirin (cela a été indiqué également par A. Savel'ev dans* Le gouvernail*), l'auteur joue avec tant d'aplomb de son savoir-faire qu'apparaît la légende de sa froideur, du crucifiement impitoyable de ses héros, de son jeu inhumain à la littérature. Bien sûr, ce n'est qu'un trompe-l'œil : dans le premier cas ce n'est que snobisme entendu, dans le second, ce n'est que la peur de l'inconnu. On peut ne pas aimer l'art de Sirin, mais on ne peut nier ni sa haute perfection ni les énormes possibilités que l'on ressent dans l'écrivain. Dans* La Russie et le monde slave*, K. Zajcev a trouvé une formulation heureuse selon laquelle Sirin est « le phénomène le plus important de la génération des* "*enfants*" *qui, par sa croissance, renverse tous les piquets et clôtures installés par la critique ».*

N. Andreev croit que Nabokov reflète les traits propres à son temps et à son époque par les thèmes récurrents de son œuvre : la fuite hors du monde réel dans le monde créé par lui, l'idéal, la folie, l'irrationnel et la personnalité de l'individu et sa répression par la civilisation industrielle.[212] L'écrivain étudié concilierait l'esprit russe et la forme occidentale, tel est le verdict de N. Andreev à la fin de son article.[213]

Dans son principal article sur Nabokov « L'œuvre de Sirin » [« Творчество Сирина », 1930], Gleb Struve renonce à définir l'art de Nabokov comme non russe. Il voit l'apparition et la persistance de cette affirmation dans ses traits qui ne sont pas communs à la littérature russe.

---

[211] *Ibid.*, p. 229-230.

[212] « В Сирине отслоились и характерные черты времени: стремление уйти в собственный мир из грустных будней, тоска по идеальному, пленительное сумасшествие воображения как реакция на тягостную власть быта, иллюзии взамен рационального, без пафоса существования, характерного для Запада, поиски интересных людей, насильно равняемых под шеренгу тяжелым прессом цивилизации. »
Ibid., p. 230.
« Dans Sirin se sont également stratifiés les traits caractéristiques de l'époque : la tendance à se réfugier dans son propre monde intérieur loin de la grisaille de la vie quotidienne, la nostalgie de l'idéal, la folie captivante de l'imagination comme réaction à la pénible dictature de la vie ordinaire, les illusions à la place de l'existence rationnelle, sans grandeur caractéristique de l'Occident, la quête d'hommes intéressants qui sont de vive force alignés en un seul rang par le lourd rouleau d'imprimerie de la civilisation. »

[213] « В формальном смысле у Сирина – синтез русских настроений с западноевропейской формой. У Сирина яснее и удачнее, чем у других авторов, выполнен знаменитый принцип покойного Льва Лунца – "На Запад!", и он сочетался (повторяем) с характерно принципиальным направлением русской литературы. »
Ibid., p. 230.
« Sur le plan formel, Sirin représente la synthèse de l'esprit russe et de la forme de l'Europe occidentale. Sirin a accompli, d'une manière plus claire et réussie que les autres auteurs, le célèbre principe de feu Lev Lunc "Cap vers l'Occident !", et il se combinait (nous le répétons) avec un mouvement extrêmement intransigeant de la littérature russe. »
Dans son article « Cap vers l'Occident ! » [« На Запад ! », 1922], Lev Lunc expose la tradition et le principe de la « fable » caractéristiques de la littérature occidentale. Il considère que la littérature russe doit emprunter ce trait.

Sa « non-russité » consiste dans l'absence de l'élément fondamental russe, « l'amour envers l'homme », absence qui condamne l'œuvre de Nabokov à être considérée comme non russe :

> *Неоднократно указывалось на «нерусскость» Сирина. Мне это указание представляется неверным в общей форме. Но у Сирина есть «нерусские» черты, вернее, черты не свойственные русской литературе, взятой в целом. У него отсутствует, в частности, столь характерная для русской литературы «любовь к человеку» (по мнению – спорному – Н. А. Бердяева, из больших русских писателей, у Гоголя не было этой черты).*[214]
> *La « non-russité » de Sirin a été indiquée à plusieurs reprises. Cette indication me paraît fausse dans son ensemble. Mais Sirin possède des traits « non russes », plus précisément, des traits qui ne sont pas propres à la littérature russe, prise dans son ensemble. Chez lui est notamment absent l'« amour pour l'homme », trait si caractéristique de la littérature russe (selon l'opinion, contestable d'ailleurs, de Berdjaev, parmi les grands écrivains russes, Gogol' était dépourvu de ce trait).*

Dans l'essai « Vladimir Nabokoff Sirine, l'amour de la vie » [1931], Gleb Struve met en évidence le lien qui existe entre l'art de Nabokov et celui de Puškin dans leur utilisation de modèles artistiques français : soin de la forme, de la mesure et de l'ordre. D'après le critique, Nabokov conjugue la composition classique à la complexité psychologique et sémantique :

> C'est qu'il manque à Sirine cette « sainte inquiétude » si caractéristique de la littérature et de la pensée russes : son intérêt avide pour la vie le rend, comme un de ses personnages, invulnérable. Il se rapproche beaucoup de celui des écrivains russes qui a été le plus parfait peut-être et le moins apprécié, à quelques exceptions près, en Europe : Alexandre Pouchkine, dont Mérimée trouvait la phrase « toute française ». Comme Pouchkine, Sirine a ce soin, propre aux Français, de la forme, de la mesure, cet amour de l'ordre. Est-ce l'influence de ses études françaises à Cambridge ? Cela ne veut pas dire que ses romans soient « vieux jeu ». Au contraire, il sait unir la limpidité classique de la forme à une grande complexité psychologique et à un sens aigu du modernisme. Son classicisme se traduit avant tout par la composition artistique. Chez lui le roman, au lieu d'être une expression spontanée, désordonnée de l'état d'âme de l'écrivain, une forme d'introspection chaotique, redevient une œuvre d'art où le créateur et la création ne se confondent plus. De là, le côté volontairement artificiel de ses romans, de là aussi son détachement : il ne se dénude jamais devant le lecteur et à lire ses romans on n'arriverait point à connaître son credo politique, social, artistique ou autre. Il vient de dénoncer dans une revue russe les néfastes effets du freudisme sur la littérature.[215]

Le parallélisme Puškin / Nabokov est ici important : on a également reproché à Puškin l'imitation de modèles étrangers. L'originalité créatrice, l'innovation artistique sont perçues

[214] Gleb Struve, « Tvorčestvo Sirina », in *Rossija i slavjanstvo*, Paris, 17 mai 1930, p. 3.

[215] Gleb Struve, « Vladimir Nabokoff Sirine, l'amour de la vie », in *Le mois*, n° 6, juin-juillet 1931, p. 142. La plupart des articles étaient anonymes dans cette revue. Gleb Struve désigne cet article comme appartenant à sa plume dans *La littérature russe en exil* (Struve Gleb, *Russkaja literatura v izgnanii*, Paris, YMCA-Press, 1984, p. 86, note 58).

par les lecteurs et les critiques russes plutôt comme la pièce rapportée d'un autre système littéraire que comme une face cachée du système littéraire national. Le point qui nous importe dans cette citation est l'évocation de l'influence des études françaises à l'université de Cambridge qui rassemble les modèles français et anglais. L'auteur, en insistant sur l'importance du modèle français pour Nabokov, découvre déjà chez lui le modèle anglais dans son état germinal.

Dans le panorama du quarante-sixième livre des *Annales contemporaines*, G. Adamovič souligne que, même pour la postérité, Nabokov, à condition que son œuvre perdure dans la mémoire de la littérature russe, serait le moins russe des écrivains russes : « Замечу, в заключение, что, если Сирину суждено "остаться" в нашей литературе и запомниться ей – о чем сейчас можно еще только гадать и догадываться – то это будет, вероятно, наименее русский из всех русских писателей »[216] (« Je remarquerai en conclusion que si Sirin est destiné à "demeurer" dans notre littérature et à rester dans sa mémoire, ce qu'à présent l'on ne peut que prédire et deviner, ce sera, probablement, le moins russe de tous les écrivains russes »).

Dans la recension de *L'exploit* de 1932, Mixail Osorgin reprend les opinions d'autres critiques qui induisent le caractère « étranger » de Nabokov à partir de ses thèmes et de la forme de ses textes. Ensuite, il conteste l'attitude négative envers les modèles étrangers par le détour d'une métaphore : « du papier carbone utilisé » (« использованной копировальной бумагой »). A la fin, le critique donne des arguments en faveur de la russité de Nabokov :

> *Про Сирина говорят, что он по темам и по форме не совсем русский писатель; но я не знаю, почему русский писатель обязан быть русаком и не перекладывать страницы рукописи использованной копировальной бумагой. Традиция русской литературы – не слишком дорожить традициями.*[217]
>
> *On dit à propos de Sirin qu'il n'est pas tout à fait un écrivain russe par les thèmes et la forme ; mais je ne sais pas pourquoi l'écrivain russe est obligé d'être russophile et de ne pas mettre du papier carbone utilisé entre les feuilles de son manuscrit. La tradition de la littérature russe est de ne pas trop tenir aux traditions.*

Si l'on accepterait le critère « russité / non-russité », il s'avérerait que Nabokov serait le plus russe des écrivains russes, l'écrivain le plus respectueux de la tradition littéraire russe marquée par l'oubli de la tradition et le goût de la rupture. La thèse présentée par Osorgin est exagérée, mais elle est productive pour l'évolution littéraire.

---

[216] Georgij Adamovič, « *Sovremennye zapiski*, kn. 46 », in *Poslednie novosti*, Paris, 15 mai 1930, p. 3.
[217] Mixail Osorgin, « Recensija na roman "Podvig" », in *Poslednie novosti*, *op. cit*., 27 octobre 1932, p. 3.

Dans l'article « V. Sirin. *Camera obscura*, roman » [«В. Сирин. "Камера обскура", роман», 1934] paru dans *Les annales contemporaines*, Osorgin constate le déracinement de Nabokov de son milieu culturel. Il répète l'idée reçue selon laquelle l'écrivain n'est pas influencé par la littérature russe classique. Aux modèles étrangers appartiennent ses sujets, ses héros, sa langue et son style (un style transposable sans difficulté dans une autre langue, ce qui abolit le critère national et montre la fluidité des frontières entre les modèles national et étranger), son chronotope (prédilection pour la vie à l'époque moderne et pour la ville moderne au lieu de la campagne ou de la nature) :

> *Его последний роман, «Камера обскура», опять очень хороший и талантливый, утверждает взгляд на Сирина как на писателя эмиграции, не только почти совершенно оторванного от живых российских вопросов и интересов, но и стоящего вне прямых влияний русской классической литературы. Его сюжеты интернациональны, герои – иностранцы, язык чужд присущих русскому писателю исканий и ограничен готовым, установившимся словарем, стиль – европейской обработки, легко переложимый на любой иностранный язык. Холодный блеск – не в русском духе и у нас не ценится, – но было бы, конечно нелепым ставить это Сирину в упрек; наоборот – новое достижение, известный вклад, о ценности которого стоит и подумать и поспорить.*
>
> *Есть у Сирина и еще одна нерусская черта – полное отсутствие в его писаниях природы; жизнь на асфальте и в каменных стенах, город и только город. Природа может мелькнуть в окне вагона или в рамке курорта, но в непричесанном виде она не появляется – она автору не нужна, его не вдохновляет.*[218]
>
> *Son dernier roman* Camera obscura, *de nouveau très bon et très talentueux, confirme que l'on peut considérer Sirin comme un écrivain de l'émigration qui non seulement est presque complètement détaché des questions et des intérêts russes vivants, mais se trouve aussi en dehors des influences directes de la littérature russe classique. Ses sujets sont internationaux, ses héros sont étrangers, sa langue est étrangère aux recherches propres à un écrivain russe et limitée à un vocabulaire prêt à l'emploi et arrêté, son style est de facture européenne, facilement transposable dans n'importe quelle langue. L'éclat froid n'est pas dans l'esprit russe et n'est pas apprécié chez nous, mais, bien sûr, il serait inepte de le reprocher à Sirin ; au contraire, c'est un accomplissement nouveau, une contribution certaine dont la valeur mérite d'être examinée et débattue.*
>
> *Chez Sirin, il y a encore un trait non russe : l'absence totale de la nature dans ses écrits ; la vie se déroule sur l'asphalte et entre des murs en pierre, la ville et rien que la ville. La nature peut apparaître furtivement à la fenêtre d'un wagon ou dans le cadre d'une station balnéaire, mais elle ne se présente pas les cheveux au vent, l'auteur n'en a pas besoin, elle ne l'inspire pas.*

[218] Mixail Osorgin, « V. Sirin. "Kamera obskura", roman », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, *op. cit.*, p. 240.

Il faut préciser qu'Osorgin utilise l'adjectif « européen » (« европейский ») par opposition à l'adjectif « russe » (« русский » et « российский »). Dans cette opposition, l'adjectif « европейский » acquiert le sens d'« occidental » ou « de l'Europe occidentale », car la culture russe est une culture européenne et les centres culturels et artistiques de Russie se trouvent géographiquement et culturellement en Europe. Cette nuance est sensible dans le texte de plusieurs articles. Le critique introduit l'adjectif « international » (« интернациональный »), dénomination que nous retrouverons dans l'appréciation de Berberova trente-cinq ans après et qui prédit déjà le caractère cosmopolite et international de l'art de Nabokov qui se déploiera sur la scène américaine et de nouveau européenne. Ce terme remplace les adjectifs « étranger » (« иностранный ») et « occidental » (« западный ») employés dans les essais critiques antérieurs. Selon Osorgin, Nabokov se trouve en dehors de l'influence de la littérature russe classique. Pour le démontrer, il utilise presque dans chaque phrase des vocables renforçant le caractère étranger de l'œuvre de Nabokov. Ces vocables sont accompagnés, dans la plupart des cas, par des mots ayant trait au modèle russe. Ainsi, dans les expressions citées, on assiste à une sorte de confrontation sémantique des modèles au niveau syntaxique même de l'énoncé : « оторванного от живых российских вопросов и интересов », « стоящего вне прямых влияний русской классической литературы », « сюжеты интернациональны, герои – иностранцы, язык чужд присущих русскому писателю исканий », « стиль – европейской обработки, легко переложимый на любой иностранный язык », « холодный блеск – не в русском духе » et « еще одна нерусская черта – полное отсутствие в его писаниях природы ».

Les principaux traits non russes reprochés à Nabokov sont donc les thèmes choisis (la description de réalités et de personnages étrangers), la forme et la structure des textes, le style travaillé et l'absence d'amour envers l'homme. Les critiques parlent des modèles et des influences étrangers en général et ne citent pas des auteurs ou des œuvres précis. Quant au modèle russe, les critiques citent Puškin et Lunc. Le modèle intérieur de Nabokov, l'« idée intime » de son projet, de son originalité dans le traitement de thèmes communs ne sont pas évoqués par les critiques de l'émigration. Les auteurs cités ne montrent pas que le caractère étranger de Nabokov provient d'une impression d'étrangeté et de qualités formelles inédites, neuves sur le fond de la tradition russe. En guise de conclusion pour cette section, nous pouvons noter que les critiques de l'émigration, sauf Gleb Struve, en parlant des modèles français et allemand, n'ont pas prévu l'apparition du modèle anglais qui prendra, par la suite, le dessus sur ces deux modèles étrangers dans le système artistique de Nabokov.

La question de modèles est donc le fait des critiques qui, surpris et décontenancés par la nouveauté et l'étrangeté de l'art de Nabokov, ont attribué ses effets à la présence de modèles étrangers (français, allemand, anglais) chez cet écrivain.

I. 3. C. c. Le rejet des modèles étrangers et la revendication de l'authenticité russe dans *Drugie berega*

I. 3. C. c. α. Les réactions des critiques de l'émigration russe à l'autobiographie de Nabokov

Par rapport aux romans de Nabokov qui ont suscité un très grand intérêt de la part des critiques de l'émigration russe, l'autobiographie *Drugie berega / Speak, Memory* a moins attiré l'attention de ces derniers et est presque passée inaperçue. Les articles critiques mentionnant *Drugie berega* n'ont pas soulevé la question des modèles étrangers chez Nabokov. Tout au contraire, ils témoignent du retour de l'écrivain au modèle russe. Après son départ pour les Etats-Unis et le changement de langue littéraire, il se produit un mouvement inverse dans la perception de l'art de Nabokov : les critiques émigrés ont plutôt commencé à constater l'apparition du modèle russe dans son art anglais.

Suite à la publication de *Drugie berega* ont paru quelques critiques d'émigrés russes dans lesquelles il était question des qualités personnelles de l'auteur, mais les qualités de l'œuvre littéraire en tant que telle n'étaient pas prises en compte. Dans *La littérature russe en exil* [*Русская литература в изгнании*, 1956], Gleb Struve n'accorde qu'une analyse très rapide à *Drugie berega*. Dans ce livre, Struve revient sur la polémique surgie dans les années vingt et trente du XXème siècle. Il souligne que le caractère étranger de l'art de Nabokov était un fait reconnu par la critique de l'émigration :

> *В чем почти вся критика сходилась в отношении Сирина, это именно в удивлении перед его «замечательным», «бесспорным», «оригинальным» писательским талантом, а также в признании его «нерусскости».*[219]
>
> *Par rapport à Sirin, presque toute la critique concordait sur un point, sur son étonnant talent d'écrivain « remarquable », « incontestable », « original », ainsi que sur la reconnaissance de sa « non-russité ».*

D'après Struve, la « non-russité » de Nabokov réside non pas dans le contenu (dans ses thèmes et ses personnages), mais plutôt dans la forme de ses écrits (dans la structure de ses œuvres et dans son style). Il écrit :

---

[219] Gleb Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, *op. cit.*, p. 282.

Нерусскость Сирина во всяком случае коренится не в изображаемой им жизни, не в его персонажах (в последних очень много характернейших, зорко подмеченных русских черточек, пусть гротескно, карикатурно изображенных).

Указывалось также на необыкновенное композиционное мастерство Сирина, на формальную «слаженность» его романов как на нерусскую черту.[220]

Le caractère non russe de Sirin n'a ses racines ni dans la vie qu'il représente ni dans ses personnages (ces derniers ont beaucoup de petits traits russes caractéristiques, saisis d'une manière perspicace, même s'ils sont représentés d'une façon grotesque et caricaturale).

On a également indiqué chez Sirin l'art extraordinaire de la composition, l'« agencement » formel de ses romans en tant que trait non russe.

Le trait étranger principal qui différencie l'écriture de Nabokov de la tradition russe se trouve pour le Struve des années trente dans l'absence d'amour envers l'homme. Plus de vingt ans après, le critique corrige sensiblement sa conclusion : il constate l'absence tout court de l'homme vivant dans les écrits de Nabokov. Ses personnages n'ont pas d'âme, ils ne sont pas vivants :

В уже цитируемой статье автора этой книги в «России и славянстве» мы читаем: «У него (Сирина) отсутствует, в частности, столь характерная для русской литературы любовь к человеку». Правильнее, может быть, было сказать, что в его романах просто нет живых людей, что он их не видит.[221]

Dans l'article déjà cité de l'auteur de ce livre dans La Russie et le monde slave *nous lisons : « Chez lui (Sirin) est notamment absent l'amour pour l'homme, trait si caractéristique de la littérature russe ». Peut-être serait-il plus exact de dire que, dans ses romans, il n'y a tout simplement pas d'hommes vivants, qu'il ne les voit pas.*

Struve en conclut que Nabokov n'a pas pu surmonter ce défaut conférant un caractère étranger à son art, défaut se manifesterait d'une manière très nette dans l'autobiographie *Drugie berega*.

Les vers et l'autobiographie de Nabokov sont mauvais aux yeux du critique. Selon Struve, Nabokov est incapable de trouver et d'exprimer des sentiments simplement humains. Dans son autobiographie, il est d'une extrême sentimentalité qui est inhabituelle chez lui. Il est aussi mauvais dans ce texte que dans ses vers de jeunesse. Pour le critique, Nabokov est incapable de sortir de lui-même, son « moi » occulte la représentation de la vie « réelle », de l'histoire :

---

[220] *Ibid.*, p. 285.
[221] *Ibid.*, p. 286.

Дальнейшее творчество Сирина показало, что выйти на путь «человечности» он был не в состоянии – для этого в нем должен был произойти какой-то внутренний переворот (на возможность в будущем такого «гоголевского» переворота намекнул однажды Г. В. Адамович [...]). Всего яснее это становится при чтении его последнего произведения, написанного по-русски, – автобиографии «Другие берега» (1954). [...] …здесь как только Набоков пробует выйти в область человеческих чувств, он впадает в совершенно нестерпимую, несвойственную ему слащавую сентиментальность (напоминающую, правда, некоторые ранние его стихи). Кроме того, здесь, в рассказе о невыдуманной, действительной жизни на фоне трагического периода русской истории, с полной силой сказался феноменальный эгоцентризм Набокова, временами граничащий с дурным вкусом, как часто граничит с дурным вкусом его пристрастие к каламбурам, в оправдание которого напрасно ссылаться на Шекспира.[222]

L'œuvre ultérieure de Sirin a montré qu'il n'était pas capable de s'engager sur la voie de l'« humanité » : pour cela, un changement intérieur aurait dû se produire en lui (G. V. Adamovič a fait allusion une fois à la possibilité d'un changement « gogolien » de ce genre dans le futur [...]). Cela devient plus évident à la lecture de sa dernière œuvre écrite en russe, l'autobiographie Drugie berega *(1954). [...] … là, dès que Nabokov essaye de pénétrer dans le domaine des sentiments humains, il tombe dans un sentimentalisme douçâtre, tout à fait insupportable et qui ne lui est pas propre (qui rappelle, à vrai dire, certains de ces premiers poèmes). En outre, là, dans le récit de la vie réelle et vraie sur le fond d'une période tragique de l'histoire russe apparaît dans toute sa force l'égocentrisme phénoménal de Nabokov, égocentrisme qui touche de temps à autre au mauvais goût, tout comme souvent sa passion pour les calembours, qu'il est vain de justifier en se référant à Shakespeare.*

En parlant de *Drugie berega*, Gleb Struve relève la réapparition du modèle russe, ce modèle qu'ignorait Nabokov durant la période russe de sa création. Pour le souligner, le critique littéraire utilise l'adjectif « несвойственный ». Le modèle national a une connotation négative et il est présenté ici sous la forme d'un sentimentalisme douceâtre (« слащавая сентиментальность »). D'après Struve, ce trait unit les premiers vers et l'autobiographie de Nabokov. Le lien entre l'autobiographie et la poésie de cet écrivain serait donc fondé sur la prédominance du modèle national et sur la tradition de la littérature russe classique. L'auteur constate l'incompatibilité et l'inadéquation du contenu du modèle russe (« в рассказе о невыдуманной, действительной жизни на фоне трагического периода русской истории ») à la forme du modèle étranger (« феноменальный эгоцентризм Набокова, временами граничащий с дурным вкусом », la référence à Shakespeare[223] qui est tactique :

[222] *Ibid*., p. 288.

[223] Dans *Drugie berega*, Nabokov emploie des comparaisons avec des personnages shakespeariens : « Где-то в Италии он бежал из-под надзора доктора и довольно долго блуждал, как некий Лир, понося детей своих

elle sert chez Nabokov à justifier son goût pour la farce). Dans cette citation, Struve constate la confrontation de deux modèles, étranger et russe, confrontation qui, d'après lui, désordonne et déstabilise le texte autobiographique de Nabokov et qui conduit son entreprise autobiographique à l'échec.

Nina Berberova a réagi à la dernière version anglaise *Speak, Memory*. Le critique dit que c'est un mauvais livre, sans consistance et sans mémoire (Mnémosyne est muette). Elle a repéré un certain côté imitatif ainsi que le caractère statique et figé de cette œuvre :

> *This is a book about beautiful people, about happy people in a happy land. Father and mother love each other and love their children. Governesses (three generations of them) and gardeners smile at everybody. Uncles, aunts, and in-laws move through the pages like cherubs on a Watteau ceiling, and in the center of the picture stands young Nabokov himself… [...] This was a sugar-plum life in a sugar-plum kingdom. [...] The title [...] is completely rhetorical: memory did not speak, and in the first place Nabokov hardly wanted it to speak.*[224]
>
> *C'est un livre qui parle de belles gens, de gens heureux dans un monde heureux. Le père et la mère s'aiment et aiment leurs enfants. Des gouvernantes (sur trois générations) et des jardiniers sourient à la cantonade. Des oncles, des tantes et d'autres proches glissent sur les pages comme des chérubins sur les plafonds de Watteau et au centre du tableau se trouve le jeune Nabokov lui-même… [...] C'est une vie mièvre dans un royaume mièvre. [...] Le titre [...] est purement rhétorique : la mémoire n'a pas parlé et, surtout, Nabokov n'a pas voulu qu'elle parlât.*

Ainsi, l'échec de l'autobiographie de Nabokov peut s'expliquer par l'inadéquation d'un certain style à une thématique russe déjà illustrée, entre autres, par Tolstoj.

Pour ces deux représentants de l'émigration russe, Struve et Berberova, le retour du modèle étranger au modèle russe laisse des traces néfastes dans le texte autobiographique, il n'est pas propice à la création de Nabokov dont l'art est justement reconnu par ses lecteurs comme marqué au sceau du modèle étranger. Le retour à l'authenticité russe dans le sens où il est perçu par ses contemporains n'est pas possible et n'est pas réalisable pour Nabokov, le mouvement vers le modèle étranger est irréversible. Par contre, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'écrivain a voulu créer ou a même créé un nouveau modèle du genre autobiographique qui combine les deux modèles exposés.

на радость случайным прохожим » (« Il échappa à la garde du médecin quelque part en Italie et erra assez longtemps comme un certain Lear, en proférant des invectives contre ses enfants pour la plus grande joie de passants ») (V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 49 (174)) ; « я отвлек нашего ребенка от этой хмурой Титании, я это сделал не потому, что проникся жалостью к ее ванессе » (« si je détournai l'attention de mon fils de cette Titania maussade, je ne le fis pas parce que je m'étais imprégné de pitié pour sa vanesse ») (*ibid.*, p. 262 (332)). Cette dernière comparaison fait référence au *Songe d'une nuit d'été* [*A Midsummer Night's Dream*, 1600] où dans la cour de la reine Titania il y a un papillon Vulcain.

[224] Nina Berberova, « Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* », in *The Russian Review*, Oct. 1967, vol. 26, n° 4, p. 405-406.

I. 3. C. c. β. La question des modèles russe et étrangers dans la préface à *Drugie berega*

Après le rejet de la culture et de la langue russes, Nabokov commence progressivement à revendiquer sa russité. Dans la préface de *Drugie berega*, il énumère les écrivains russes Avvakum, Puškin, Lev Tolstoj, pour faire ressortir sans aucun doute sa parenté avec la tradition autobiographique russe. L'écrivain évoque les modèles français et anglais, linguistiques, littéraires et culturels, qui l'ont structuré dans son enfance. Il souligne la fusion des modèles dans son œuvre. Il montre que la comparaison avec Joseph Conrad[225] (qui est son rival sérieux sous le rapport de la langue anglaise) est sans fondement car ce dernier, selon l'autobiographe, n'aurait pas assimilé le modèle originel polonais et se serait adapté au modèle étranger anglais en recourant à des formules convenues. Cette comparaison nous aide à discerner la singularité de notre auteur qui suppose une approche active et créatrice dans la réception des modèles consistant en leur transformation et en leur fusion :

> *Совершенно владея с младенчества и английским и французским, я перешел бы для нужд сочинительства с русского на иностранный язык без труда, будь я, скажем, Джозеф Конрад, который, до того, как начал писать по-английски, никакого следа в родной (польской) литературе не оставил, а на избранном языке (английском) искусно пользовался готовыми*

---

[225] La phrase « En outre, en dépit de quelques erreurs, Mr. Nabokov maîtrise l'anglais presque aussi bien que Joseph Conrad » fut ajoutée par Edmund Wilson dans son compte rendu « Nicolas Gogol » [« Nicolai Gogol », *New Yorker*, 9 septembre 1944] pour sa publication sous le titre de « Vladimir Nabokov sur Gogol » [« Vladimir Nabokov on Gogol »]. Dans une lettre à E. Wilson du 18 novembre 1950, Nabokov attire son attention sur cet ajout postérieur :
« Ton passage sur Gogol et moi contient diverses choses (ajoutées ? changées ?) que je ne me souviens pas avoir vues dans la version originale. Je réfute la dernière ligne. Conrad savait manier l'anglais *de tous les jours* mieux que moi ; mais je connais mieux l'autre. Il ne sombre jamais jusqu'aux profondeurs de mes solécismes mais n'atteint jamais mes cimes verbales. »
Lettre à E. Wilson du 18 novembre 1950, in Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, *Correspondance, 1940-1971*, Paris, Rivages, 1988, p. 280.
Dans une lettre du 26 mai 1951, Wilson revient sur le même sujet :
« L'anglais de *CE* est au moins aussi bon que celui de Conrad, et il a en plus des qualités auxquelles Conrad n'aurait jamais pu prétendre. Je crois que tu as dû un peu profiter du passage au peigne fin (parfois ridiculement stupide) qu'opère le *New Yorker* sur la prose qu'il publie. »
Lettre de E. Wilson du 26 mai 1951, in Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, *Correspondance, 1940-1971, op. cit.*, p. 289.
Et finalement, dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*, le critique fictif compare l'art de manier une langue étrangère littéraire de Conrad à celui de Nabokov :
« Evoquer le cas de Conrad en parlant des romans de Nabokov écrits en anglais (*La vraie vie de Sebastian Knight* et *Brisure à senestre*) reviendrait à se méprendre sur la prouesse réalisée par ce dernier. Conrad – dont le style anglais était, quoi qu'on dise, une collection de clichés prétentieux – n'avait pas derrière lui vingt années de participation intense à la littérature polonaise lorsqu'il se lança dans sa carrière anglaise. En revanche, lorsque Nabokov passa à l'anglais, il avait déjà écrit en russe plusieurs romans et de nombreuses nouvelles, et avait même acquis une place durable dans la littérature russe, bien que ses livres fussent interdits dans son pays natal. La seule analogie entre ces deux auteurs, c'est que tous deux auraient tout aussi bien pu opter pour le français que pour l'anglais. »
Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », in *N. R. F.*, septembre 1999, n° 551, p. 58. Traduit de l'anglais par Maurice Couturier.
L'évocation de Conrad dans la préface de *Drugie berega* ne s'avère être autre chose que la suite de la polémique de Nabokov engagée avec Wilson au sujet de sa comparaison avec Conrad.

формулами.[226]

Possédant à la perfection depuis ma prime enfance l'anglais et le français, je serais passé sans difficulté, pour les besoins de mon écriture, du russe à une langue étrangère, si j'avais été, par exemple, Joseph Conrad, qui avant de se mettre à écrire en anglais, n'avait laissé aucune trace dans sa littérature d'origine (la littérature polonaise) et qui, dans sa langue d'adoption (l'anglais), ne fit qu'utiliser habilement des formules toutes faites.[227]

Par rapport aux modèles étrangers, la nature du modèle russe est différente pour Nabokov. En se forgeant un idiome, un outil à lui, un style individuel, l'écrivain modifie et adapte le modèle linguistique russe à sa propre guise en instaurant ses propres règles du jeu littéraire :

Когда, в 1940 году, я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишком лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на свое орудие, на своего посредника. Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или Иванова[228]*, няни, русской публицистики – словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия.*[229]

Lorsqu'en 1940 je décidai de passer à l'anglais, le malheur était qu'auparavant, j'avais écrit pendant plus de quinze ans en russe et marqué à la longue de mon empreinte mon outil, mon intermédiaire. En changeant de langue, je renonçais ainsi, non à la langue d'Avvakoum, de Pouchkine, de Tolstoï – ni à celle d'Ivanov, nounou de la prose journalistique russe[230] *–, bref, non pas à une langue commune, mais à un idiome individuel et vital.*[231]

Par les tirets, Nabokov indique l'opposition dans le modèle russe lui-même : un modèle littéraire, authentique représenté par Avvakum, Puškin et Tolstoj (« языка Аввакума,

---

[226] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 7 (143).

[227] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 393. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

[228] Le nom d'Ivanov peut être interprété de trois façons : 1) nom de famille commun et courant ; 2) allusion au poème autobiographique « Petite enfance » de Vjačeslav Ivanov ; 3) Georgij Ivanov, écrivain et critique littéraire de l'émigration.
En 1931 Nabokov a écrit une épigramme sur G. Ivanov dans l'album de Xodasevič :
« – Такого нет мошенника второго
Во всей семье журнальных шулеров!
– Кого ты так? – Иванова, Петрова,
Не всё ль равно? – Позволь, а кто ж Петров? »
V. V. Nabokov, *Stixotvorenija*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002, p. 512.
« Il n'existe pas un autre escroc
Dans toute la famille des tricheurs de journaux !
– De qui parles-tu ? – D'Ivanov, de Petrov,
Qu'importe ? – Attends, mais qui est donc Petrov ? »

[229] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 7 (143).

[230] Nous proposons de traduire : « de la nourrice, de la prose journalistique russe » pour restituer la virgule omise dans les publications postérieures de l'autobiographie de Nabokov. Cette virgule est présente dans la première publication de *Drugie berega*, publication vérifiée par Nabokov lui-même.

[231] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 393-394. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

Пушкина, Толстого ») et un modèle de la « vie », faussement artistique (« или Иванова, няни, русской публицистики »). Ce modèle « commun » (« общего языка ») est confronté au modèle singulier de l'écrivain (« индивидуального, кровного наречия »).

Après avoir maîtrisé le modèle linguistique national en y introduisant des traits relevant d'une structure étrangère, de modèles littéraires et esthétiques étrangers, Nabokov a choisi de se tourner vers le modèle linguistique étranger lui-même, le modèle anglais, en lui appliquant la même méthode : trouver sa voie singulière dans l'expression artistique de la réalité. Nabokov parle de l'impossibilité d'accepter telles quelles les matrices d'un modèle littéraire :

> *Долголетняя привычка выражаться по-своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, – и чудовищные трудности предстоявшего перевоплощения, и ужас расставанья с живым, ручным существом ввергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться; скажу только, что ни один стоящий на определенном уровне писатель его не испытывал до меня.*[232]
> *Habitué depuis longtemps à m'exprimer à ma façon, je ne pouvais me contenter de clichés dans ma langue d'adoption, si bien que les monstrueuses difficultés qu'impliquaient cette réincarnation et l'horreur d'avoir à me séparer d'un être vivant, docile, me plongèrent tout d'abord dans un état que je n'ai pas besoin de décrire ; je dirai seulement que jamais un écrivain de quelque envergure n'en avait fait l'expérience avant moi.*[233]

Dans son projet autobiographique, l'artiste oppose deux modèles : le modèle russe émotionnel représentant le contenu et le modèle anglais raisonné rendant la forme. Pour Nabokov, le terme « modèle » acquiert une nature particulière, un mode musical (« лад »). Le modèle culturel s'avère être armature, principe d'écriture musicale, noyau structurant de l'œuvre artistique, clé d'interprétation musicale donnée au lecteur :

> *Книга « Conclusive Evidence» писалась долго (1946-1950), с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад – музыкально недоговоренный, русский, – а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный.*[234]
> *Quant au livre Conclusive Evidence, sa rédaction fut longue (1946-1950) et particulièrement pénible, car ma mémoire était accordée à un certain diapason musical, allusif, russe, tandis qu'il fallait s'adapter à un autre, anglais et circonstancié.*[235]

---

[232] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 7-8 (143-144).
[233] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 394. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.
[234] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 8 (144).
[235] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 394. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

Nous avons vu que, dans la préface même de *Drugie berega*, Nabokov mène une réflexion sur le statut des modèles national et étranger dans son œuvre, en accordant tout de même sa préférence au modèle russe.

Dans différents contextes, les groupes de mots « modèle étranger » et « modèle russe » acquièrent une connotation tantôt positive tantôt négative. L'alternance des modèles étrangers et national s'avère antinomique : aux yeux des critiques émigrés étudiés, elle se présente pour la création artistique tantôt comme fléau, tantôt comme remède miracle. Les réactions des critiques de l'émigration russe à l'autobiographie de Nabokov ont été beaucoup moins riches et productives que celles concernant ses œuvres antérieures. *Drugie berega* n'a pas véritablement suscité une polémique liée au caractère étranger ou russe de son art.

I. 3. C. d. La synthèse des modèles : vers un modèle international et cosmopolite

Dans son autobiographie *C'est moi qui souligne*, Nina Berberova écrit au sujet de Nabokov :

> *Набоков – единственный из русских авторов (как в России, так и в эмиграции), принадлежащий* всему *западному миру (или – миру вообще), не России только. Принадлежность к одной определенной национальности или одному определенному языку для таких, как он, в сущности, не играет большой роли: уже лет 70 тому назад началось совершенно новое положение в культурном мире – Стриндберг (в «Исповеди»), Уайльд (в «Саломее»), Конрад и Сантаяна иногда, или всегда, писали* не на своем языке. *Язык для Кафки, Джойса, Ионеско, Беккета, Хорхе Борхеса и Набокова перестал быть тем, чем он был в узконациональном смысле 80 или 100 лет тому назад. И языковые эффекты, и национальная психология в наше время, как для автора, так и для читателя,* не поддержанные ничем другим*, перестали быть необходимостью.*[236]
>
> *Nabokov est le seul écrivain russe (en Russie aussi bien qu'en émigration) appartenant au monde occidental* en entier *(ou au monde entier), et non seulement à la Russie. L'appartenance à une nationalité bien définie ou à une langue bien définie pour des écrivains comme lui ne joue pas, au fond, un grand rôle ; cela fait déjà environ soixante-dix ans qu'un nouvel état de choses s'est installé dans le monde culturel : Strindberg (dans son* Plaidoyer d'un fou*), Wilde (dans* Salomé*), Conrad et Santayana ont parfois ou toujours écrit dans* une langue étrangère. *La langue pour Kafka, Joyce, Ionesco, Beckett, Jorge Borges et Nabokov a cessé d'être ce qu'elle était dans un sens étroitement national il y a quatre-vingt ou cent ans. De nos jours, les effets langagiers aussi bien que la*

[236] Nina Berberova, *Kursiv moj*. *Avtobiografija*, Moskva, Soglasie, 1996, p. 372.

psychologie nationale, sans le soutien d'aucun autre élément*, ont cessé d'être une nécessité tant pour l'auteur que pour le lecteur.*

Dans ce passage, Berberova constate l'appartenance de Nabokov à la littérature mondiale. Selon elle, l'artiste fait partie des écrivains internationaux tels que Kafka, Joyce, Ionesco, Beckett, Jorge Borges, etc. Berberova soulève la question de la langue de la création littéraire qui n'aurait plus d'importance pour les grands écrivains. D'après elle, ce phénomène commence au début du XXème siècle. L'expression d'un grand écrivain dans une langue étrangère serait désormais un phénomène fréquent qui ferait ressortir la non-pertinence de la dichotomie « modèles étrangers / modèle national » dans l'élaboration des chefs-d'œuvre littéraires. La culture nationale reflétée dans la langue n'est plus un critère de la grandeur d'une œuvre artistique.

Le modèle étranger est le plus souvent associé au nouveau ou au renouveau, à l'innovation, au modernisme. Le modèle authentique, national est plutôt lié à la tradition, au traditionalisme et au conservatisme. Dans l'opposition « étranger / indigène », la notion d'altérité est très importante. N'importe quel système (artistique, littéraire, économique, politique) a besoin, pour pouvoir continuer son fonctionnement, de renouveler ses modèles qui structurent son développement. Les patrons étrangers effectuent une double action : ils nourrissent ou, au contraire, ils détruisent les modèles nationaux. D'où la dialectique de la substitution des modèles national ou étranger dans une œuvre d'art : trouver un équilibre propice à la création artistique entre ces deux modèles. La fusion des modèles antithétiques, étranger et national, a comme résultat l'apparition d'un modèle unique international et cosmopolite. L'idée d'un art international abolit les frontières dans l'opposition « national / étranger ». La synthèse des modèles national et étranger aboutit chez Nabokov à l'internationalisation de son art. L'exemple le plus remarquable de cette synthèse est son autobiographie qui se déploie sur trois langues, dans la culture russe et dans celle de l'Europe occidentale.

La « non-russité » de Nabokov peut provenir du fait que, dès le départ de son parcours biographique et littéraire, il s'est senti comme un écrivain universel, cosmopolite, écrivain qui appartenait à la fois à la culture « étrangère », occidentale, et à la culture nationale, russe. Cette caractéristique est issue d'un phénomène plus large qui s'instaure avec l'avènement de la post-modernité dans l'art et qui abolit les frontières nationales dans l'expression artistique et témoigne d'un changement profond dans l'assimilation plus intense et fréquente de modèles étrangers, langagiers et culturels.

Nous pouvons représenter schématiquement le processus de la relève des modèles dans l'art de Nabokov comme suit : modèle russe → modèles français et allemand → modèle anglais → modèle international. Pour la genèse du projet autobiographique, le processus se présente sous la forme suivante : modèle russe → modèle anglais → modèle français → modèle anglais → modèle russe → modèle anglais. Deux pôles peuvent être distingués dans l'œuvre de notre auteur : le pôle du modèle national et celui du modèle étranger. Ses romans tendent plutôt vers le modèle étranger. Son autobiographie et sa poésie sont attirées par le modèle russe.

Arrivée au terme de cette analyse, nous pouvons constater un jeu entre les modèles, une sorte de va-et-vient des modèles, une forme d'alternance dans la succession des modèles dans l'art de Nabokov, et plus particulièrement, dans son autobiographie. Dans la période russe de sa création, nous assistons au rejet de l'authenticité russe et à la revendication de modèles empruntés. Le mouvement inverse est caractéristique pour la période anglaise de sa création. Le modèle national russe et le modèle étranger coexistent tout le long du parcours artistique de Nabokov, mais dans différentes périodes l'un des deux prend le dessus. Ce processus, réduit au même dénominateur, est semblable à la figure du chiasme, avec l'inversion de membres ou de processus : E n = N e, où la lettre « e » veut dire « modèle étranger » et la lettre « n » remplace le « modèle national », la lettre majuscule désigne le mouvement central et la lettre minuscule signifie le mouvement périphérique. Nous verrons que toute l'économie de l'œuvre de Nabokov obéit à la figure du chiasme, du renversement constant de valeurs sémantiques, esthétiques et philosophiques, à la permutation symétrique d'éléments dans son système artistique. Ne serait-ce pas pour cela que nous retrouverons très souvent cette figure rare dans les écrits de Nabokov, en particulier dans ses réflexions métapoétiques ? Le principe du chiasme ordonne la production autobiographique de notre auteur en une structure logique et intelligible qui est vouée à combattre le Destin.

L'autobiographie appartient à la période anglaise de la création de Nabokov. Sa particularité consiste dans le fait qu'elle revendique le modèle russe et rejette les modèles étrangers tout en restant à l'intérieur du système étranger. Dans la période anglaise, l'autobiographie joue le même rôle que sa poésie dans la période russe : la sauvegarde et la conservation du modèle russe classique en vue de son renouvellement. Bien entendu, en distinguant les périodes russe et anglaise avec comme critère la langue principale de la création littéraire et en les caractérisant respectivement comme période du modèle étranger et période du modèle russe, nous avons en vue une dominante caractéristique ; le mouvement principal est toujours accompagné d'un mouvement périphérique inverse. La fonction du « je » lyrique de la

première période appartenant au phénomène périphérique et sauvegardant le modèle national est transférée au « je » autobiographique dans la seconde période, modèle qui fait désormais partie de la dominante sémantique, stylistique et structurelle de l'œuvre de Nabokov. Ce processus se traduit chez notre auteur en renversement de proportion : la production poétique diminue tandis que la production autobiographique augmente. Dans son article « Notes préliminaires sur la poésie russe de Nabokov : ébauche chronologique et thématique » [« Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry : A Chronological and Thematic Sketch », 1991], D. Barton Johnson soutient la thèse selon laquelle la production poétique diminue chez Nabokov après 1925, en s'appuyant sur les données statistiques.[237] C'est l'année de publication des premiers écrits autobiographiques, de la nouvelle « Pluie de Pâques » [« Пасхальный дождь », 1925] fondée sur des faits autobiographiques, et c'est également l'année d'écriture de son premier roman à éléments autobiographiques *Machenka* [*Машенька*, 1926], ce qui montre que c'était précisément le moment de départ pour le projet autobiographique de Nabokov. Par cette constatation, nous touchons du doigt le lien interne qui existe entre l'écriture autobiographique et poétique de Vladimir Nabokov.

I. Conclusion

L'émergence, l'invention du « je » comme sujet créateur de sa propre histoire est le phénomène central de la préhistoire du genre autobiographique, aussi bien en Europe occidentale qu'en Russie. La contemporanéité de l'émergence du « je » existentiel et individuel signale la modernité artistique de l'autobiographie. L'essor significatif du genre autobiographique en Russie à l'époque de l'Age d'argent peut être en partie expliqué par la prise de conscience aiguë de l'importance du « je » créateur dans l'histoire, prise de conscience favorisée par le développement de la philosophie et son rapprochement avec la psychologie. Ces deux sciences vont de pair à la fin du XIXème et au début du XXème siècles en Russie. La science de la raison et celle de l'âme sont primordiales pour le genre autobiographique. Les autobiographes russes du début du XXème siècle essaient de saisir leur rôle dans la période d'émergence de nouveaux courants littéraires, de nouvelles voies pour la culture russe. Cet intérêt persiste dans la littérature russe de l'émigration. Les autobiographes tâchent d'expliquer leur destin historique et littéraire. L'autobiographie de Nabokov s'inscrit manifestement dans la lignée du genre autobiographique en Russie.

[237] D. Barton Johnson, « Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch », in *Russian Literature Triquartely*, 1991, n° 24, p. 311.

Dans son autobiographie, l'écrivain représente son itinéraire biographique et créateur et propose une nouvelle vision artistique du monde. L'autobiographie traite inévitablement les questions du passé, de la mémoire, des souvenirs et du destin humain. L'objectif de l'autobiographe est de conférer un statut esthétique à ses premières impressions, de ressaisir le mouvement de sa vie, de percevoir et de conceptualiser l'univers sur l'exemple de sa propre vie. L'autobiographie est censée donner une nouvelle conception du monde, de l'être, de la littérature et de la langue ainsi que réaliser un projet ternaire qui comprend :

un projet linguistique (la réflexion sur la langue et son renouvellement) ;

un projet littéraire (une œuvre de fiction qui s'inscrit dans la tradition, une nouvelle interprétation littéraire) ;

un projet philosophique (la conceptualisation du « je » écrivant et du « je » empirique).

Considéré par la critique de l'émigration russe comme l'écrivain le plus étranger et par les critiques contemporains comme l'écrivain russe le plus authentique, Nabokov conjugue dans son art la « russité » avec l'influence de différents modèles étrangers, littéraires, linguistiques, philosophiques et culturels. Nabokov, conscient, pour sa part, de l'originalité de son projet poétique, a su créer un nouveau type d'autobiographie. Son autobiographie est étroitement liée à la tradition européenne, littéraire et philosophique, de la fin XIXème et de la première moitié du XXème siècles qui traite le problème de la quête de la personnalité, du « moi » et de l'être. Cet écrivain puise son inspiration dans la modernité culturelle russe et occidentale. En réélaborant d'une manière créatrice l'héritage artistique de ses prédécesseurs et de ses contemporains, l'artiste dépasse les valeurs de la modernité autobiographique et découvre les valeurs qui deviennent celles de la post-modernité.[238] Dans son autobiographie et son œuvre, Nabokov reproduit un seul modèle, celui de son originalité artistique. C'est cette puissante originalité qui a le plus dérangé les critiques contemporains de l'émigration. L'autobiographie étudiée traite une « matière » russe, le style (la forme) relevant d'un autre modèle (celui du projet de Nabokov, le modèle interne).

Après avoir placé tous les éléments de notre recherche dans leur contexte théorique et historique, il importe désormais de recentrer la réflexion sur l'autobiographie de Nabokov elle-même à laquelle nous consacrerons entièrement les six parties qui suivent. Nous

[238] Enumérons quelques traits caractéristiques de la post-modernité que nous trouvons dans l'œuvre de Nabokov : l'absence de repères par rapport aux écrivains prémodernes qui s'appuient sur la tradition et aux écrivains modernes qui s'appuient sur l'avenir, le recyclage de formes préexistantes (citation, pastiche, parodie), le syncrétisme esthétique (collage, mixage et mélange), l'ironie, l'interrogation sur le statut du monde fictionnel créé par l'œuvre d'art et sur son rapport au monde réel, la critique des -ismes, du freudisme et du marxisme, le thème nietzschéen de l'éternel retour.

commencerons cette étude par la problématique de la composition de ses écrits autobiographiques, pour laquelle nous adoptons principalement le critère chronologique.

Partie II :
Approche diachronique.
La problématique de la composition des écrits autobiographiques chez Vladimir Nabokov

J'ai fini par décider que les cartes-fiches constituent le meilleur support pour écrire. Je n'écris pas chronologiquement, en commençant par le début pour passer au chapitre suivant et ainsi de suite jusqu'à la fin. Je me contente de combler les trous dans le tableau, dans ce puzzle qui dans mon esprit est tout à fait clair. Je prends une pièce là, une pièce ici, je complète une partie du ciel, une partie du paysage, une partie de … je ne sais pas, des chasseurs en train de faire bombance.[239]

Vladimir Nabokov, *Intransigeances*

II. Introduction

Dans le présent chapitre, nous présenterons les facteurs qui déterminent l'art autobiographique de Vladimir Nabokov dans une perspective principalement diachronique. Le parcours historique y sera coordonné au commentaire de textes et à l'analyse stylistique.

Dans un premier temps, nous examinerons la gestation du projet autobiographique : dès son apparition en 1925 jusqu'au projet avorté de la seconde partie de l'autobiographie sur la vie aux Etats-Unis. Cette étude sera grandement alimentée par la correspondance de Nabokov.

[239] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit*., p. 27.

Dans un deuxième temps, nous analyserons la quête du mot juste à travers le titre des autobiographies. Le titre de *Drugie berega* sera soumis à une analyse linguistique, sémantique et stylistique.

Dans un troisième temps, nous traiterons la question du bilinguisme et du multilinguisme de l'énonciation autobiographique chez Nabokov qui s'articulera autour de quatre points principaux : la traduction et l'auto-traduction, les rapports entre les langue russe et anglaise, le problème de passage de l'anglais au russe sur l'exemple de *Drugie berega* et *Lolita* et l'importance accordée au rôle de la langue et de la culture françaises dans l'acheminement de l'entreprise autobiographique. Il nous semble pertinent ici d'attirer l'attention sur l'emploi du français dans *Drugie berega*, car la langue française occupe une place importante dans le projet autobiographique de Nabokov. Le champ du français est relativement restreint et disséminé dans la texture des autobiographies russe et anglaise. L'expression en russe et, éventuellement, en anglais sera traitée tout le long de ce travail.

L'examen de la composition des écrits autobiographiques nous permettra de comprendre le choix final effectué lors de l'élaboration des schémas structurel, stylistique et thématique de *Drugie berega*.

Chapitre II. 1 : La genèse des écrits autobiographiques

II. 1. A. La conception du projet autobiographique

Dans l'interview à Andrej Sedyx déjà citée, Nabokov explique le processus de l'élaboration d'une œuvre littéraire. Il souligne le caractère immédiat de la genèse littéraire qui est comparée au développement d'une photographie :

> *Замысел моего романа возникает неожиданно, рождается в одну минуту. Это – главное. Остается только проявить зафиксированную где-то в глубине пластинку. Уже все есть, все основные элементы; нужно только написать самый роман, проделать тяжелую, техническую работу.*[240]
>
> *Le dessein de mon roman surgit soudain, naît en un instant. Cela est essentiel. Il ne reste qu'à*

[240] V. V. Nabokov, « Vstreča s Sirinym (Ot parižskogo korrespondenta "Segodnja") », *op. cit.*, p. 642.

développer la plaque fixée quelque part au fond. Tout y est, tous les éléments essentiels sont là ; il ne faut qu'écrire le roman lui-même, qu'exécuter un travail technique difficile.

Dans *Intransigeances*, Nabokov explicite davantage le processus d'écriture littéraire. Il recourt à une opposition : « une matière première connue pour une structure cachée », afin de marquer l'importance des liens combinatoires dans l'œuvre d'un écrivain : le créateur dispose du même matériau (la langue et la tradition littéraire dans le cas de l'homme de lettres), mais dans son œuvre il doit le structurer, l'insérer dans un système cohérent et créer des connexions sémantiques entre les éléments de ce système :

> *Tout ce que je sais, c'est qu'aux toutes premières étapes de la naissance d'un roman j'éprouve ce besoin d'amasser des bouts de paille et de duvet, et d'avaler des petits cailloux. Personne ne saura jamais avec quelle précision un oiseau voit, si tant est qu'il le voie, le nid futur avec ses œufs à l'intérieur. Quand, rétrospectivement, je songe à la force qui m'a poussé à noter les noms exacts des choses, ou les mesures et les teintes des choses, avant même d'avoir besoin de cette information, je suis tenté de supposer que ce que j'appelle, faute d'un meilleur terme, l'inspiration était déjà au travail ; muette, elle montrait du doigt ceci ou cela et m'amenait à accumuler une matière première connue pour une structure cachée. Après un premier choc, celui de la reconnaissance – un sentiment subit de « voilà donc ce que je vais écrire » –, le roman commence à se reproduire par lui-même ; le processus se déroule uniquement dans mon esprit et non sur le papier ; et pour prendre conscience de l'étape à laquelle le roman est parvenu à un moment donné je n'ai pas besoin de connaître avec précision chaque phrase. Je sens une sorte de doux développement, un déploiement intérieur, et je sais que tous les détails sont déjà là, qu'en fait je les verrais clairement si j'y regardais de plus près, si j'arrêtais la machine et en ouvrais le compartiment intérieur ; mais je préfère attendre que ce que j'appelle d'une façon approximative l'inspiration ait terminé le travail pour moi. Il vient un moment où je suis informé de l'intérieur de l'achèvement de la structure. Tout ce qui me reste à faire alors, c'est de copier le résultat au crayon ou à la plume. Etant donné que cette structure tout entière, faiblement éclairée dans mon esprit, peut être comparée à un tableau et que par conséquent il n'est pas nécessaire de la considérer graduellement de gauche à droite pour bien la percevoir, je peux diriger ma torche sur telle ou telle partie ou détail du tableau au moment de rédiger. Je ne commence pas un roman par le commencement, je ne termine pas le chapitre trois avant d'entamer le quatre, je ne passe pas docilement d'une page à l'autre dans un ordre consécutif ; non, je choisis une pièce ici, une pièce là, jusqu'à ce que j'aie comblé toutes les lacunes sur le papier. […] … et quand enfin je sens que le tableau que j'avais imaginé a été reproduit aussi fidèlement que possible – il reste toujours quelques parcelles inoccupées…*[241]

[241] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 41-42.

L'inspiration joue un rôle important dans la mise en place de la structure littéraire qui est comparée à un mécanisme bien agencé. L'inspiration elle-même est comparée à une pulsion aveugle (un instinct édificateur) téléologiquement orientée (mais à l'insu du créateur). On pourrait parler d'« instinct créatif » (ou de « poussée créative »). Le projet se déploie dans l'espace mental comme un tableau (il s'agit chez Nabokov d'une comparaison destinée à éclairer le processus de la création). L'auteur doit remplir le puzzle cérébral de son projet littéraire. Nabokov met en avant non pas le principe chronologique de la gestation d'une œuvre, mais le principe structurel (thématique, associatif et intuitif). La structure thématique surmonte le caractère dissipatif du temps, en donnant à ce dernier une signification, une finalité artistique. Le projet comme « espace artistique » ne peut cependant vaincre la force du temps et la causalité temporelle. Malgré la tentative de Nabokov d'exclure le temps de son projet autobiographique par l'introduction massive d'éléments de l'espace, le temps historique détermine la genèse de ses écrits autobiographiques. Le temps est présent nécessairement dans la création artistique, mais chez Nabokov il est « sémantisé » de part en part, car il est orienté et structuré par la pulsion créatrice de l'écrivain.

L'autobiographie *Drugie berega / Speak, Memory* est l'œuvre la plus remaniée, modifiée, complétée par Nabokov. Jane Grayson écrit à ce sujet : « of all Nabokov's production the Autobiography has undergone the most systematic reworking »[242] (« de tous les textes de Nabokov, l'autobiographie a subi les remaniements les plus systématiques »). La gestation du projet autobiographique chez cet artiste est difficile et longue. L'étude de la genèse des écrits autobiographiques éclaircit, selon Jean-Claude Lanne, « les différentes questions que pose le "genre autobiographique" dans l'ensemble de l'œuvre de Nabokov : fluctuations du titre, langue de l'œuvre et choix du genre de l'œuvre, proximité de l'autobiographie comme "véridiction" et du roman (ou de la nouvelle) comme fiction, histoire inventée »[243].

Le projet autobiographique chez Nabokov remonte à l'année 1925 au moment où il écrit et publie la nouvelle « Pluie de Pâques ». Dans l'article « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* », Laure Troubetzkoy remarque :

---

[242] Jane Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose,* Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 139.

[243] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », in *Vladimir Nabokov dans le miroir du XXème siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, Paris, Institut d'études slaves, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 406.

> *C'est donc la première apparition, en russe, de la future Mademoiselle O, héroïne de la nouvelle éponyme écrite douze ans plus tard en français, que l'on retrouvera sous le nom de Mademoiselle en anglais, puis à nouveau en russe, dans les différentes versions de l'autobiographie.*[244]

La langue russe est donc choisie par notre écrivain comme langue de départ pour son épopée[245] autobiographique.

D'après Brian Boyd, le biographe le plus réputé de Nabokov, l'ancienneté du projet date de l'année 1933-1934 quand Nabokov avait l'intention de composer un essai sur son éducation française : « un essai sur l'univers français très particulier de la petite noblesse russe, avec ses ouvrages de la *Bibliothèque rose*, ses gouvernantes, ses poèmes en français »[246]. Ce projet se réalisera en 1936. En été 1935 Nabokov a écrit un texte autobiographique en anglais : « une brève esquisse autobiographique en anglais de ses premiers contacts avec l'Angleterre pendant la prime enfance, qu'il retravaillerait plus tard pour en faire le chapitre quatre (« Mon éducation anglaise ») d'*Autres Rivages* »[247]. Le titre « It is me » [« C'est moi »], la seule chose qui ait survécu de cet essai, montre le caractère extrêmement personnel de cet écrit. Par cet essai, Nabokov a testé sa maîtrise de la langue anglaise avant de traduire *La méprise* du russe en anglais et a commencé à tisser ses liens avec la langue et la culture anglaises dans la matrice de son projet autobiographique. En réponse à Zinaida Šaxovskaja qui lui demandait de lire un texte inédit en français lors de son intervention à Bruxelles datée de la fin du mois de janvier 1936, Nabokov rédige le texte de « Mademoiselle O » en deux ou trois jours à la fin de la première semaine de janvier. La promptitude de l'écriture peut être expliquée par la durée de la réflexion conceptuelle : d'après Brian Boyd, à partir 1933 Nabokov avait l'intention d'« écrire sur la subculture française particulière à la petite noblesse russe »[248]. Par la nouvelle « Mademoiselle O » parue en français dans *Mesures*, en 1936, où s'entrelacent les souvenirs d'enfance et la fiction, l'écrivain pose la pierre angulaire de son autobiographie. Il le dit dans l'avant-propos de *Speak, Memory* : « L'essai à l'origine de l'ensemble correspond à l'actuel Chapitre Cinq. Je l'ai écrit en français, sous le titre de *Mademoiselle O*, il y a trente ans, à Paris, où Jean Paulhan l'a publié dans le deuxième numéro de *Mesures*, en 1936 »[249]. Voici comment le critique fictif du chapitre seize de *Conclusive Evidence* décrit, sur un mode

---

[244] Laure Troubetzkoy, « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* », in *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 486.

[245] Nous utilisons ce vocable au sens figuré donné par *le Littré* « suite d'actions éclatantes et digne de l'épopée ». Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, t. 2, p. 2186.

[246] Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, *op. cit.*, p. 450.

[247] *Ibid*., p. 484.

[248] *Ibid*., p. 486.

[249] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 11.

ironique, le processus de l'élimination de la fiction sur l'exemple du texte de « Mademoiselle O ». L'autobiographe dépouille d'abord le texte de fiction de la plupart des éléments fictionnels et puis supprime leurs dernières traces :

> *… il écrivit en français une nouvelle (« Mademoiselle O ») que Paulhan publia dans Mesures (une version anglaise, dépouillée de la plupart des éléments fictionnels par son auteur, parut dans l'Atlantic Monthly et fut reprise dans Neuf nouvelles). Dans une version nouvelle, revue et augmentée, et d'où les dernières traces de fiction ont été supprimées, l'histoire a pris place dans son état final en tant que chapitre 5 du présent volume.*[250]

Dans *La note bibliographique* du recueil de nouvelles *Mademoiselle O* [*Nabokov's Dozen*], l'écrivain caractérise la version autobiographique de son texte de la manière suivante : « Seuls *Mademoiselle O* et *Premier amour* (si l'on exclut un changement de noms) sont fidèles dans les moindres détails à la vie de l'auteur, telle du moins qu'il se la rappelle »[251]. La nouvelle « Mademoiselle O », selon John Burt Foster, aborde trois questions principales : celle de l'expression artistique de la mémoire, celle des liens intertextuels avec la modernité et la post-modernité (Proust, Bergson) et celle de la transition des œuvres de fiction fondées sur la mémoire vers le projet autobiographique.[252]

Durant l'été de l'année 1936, Nabokov a tenté d'écrire un récit directement en anglais portant sur les premiers contacts d'un jeune Russe avec l'Angleterre. Trois ou quatre chapitres de cette autobiographie de 1936 n'ont pas survécu, mais leur existence est prouvée par leurs titres parus dans la correspondance de l'écrivain de 1936 à 1938 (*C'est moi, Elisabeth, Ma femme anglaise, Jeux anglais en Russie, Mémoires, Premiers contacts d'un Russe avec l'Angleterre*) et par deux lettres de Nabokov à Gleb Struve datées de la fin de 1936 (« моя английская книжка не роман, а очень скромное взгляд [sic – S. G. : на взгляд] и нечто, еще лишенное заглавия »[253] / « mon livre anglais n'est pas un roman, mais quelque chose de très modeste en apparence et encore privé de titre ») et du 1 février 1937 (« мне очень интересно, что Вы скажете о моем переводе « Отчаяния » […] и о моей другой – таинственной – книжке »[254] / « je m'intéresse beaucoup à ce que vous direz de ma traduction de *La méprise* […] et de mon autre livre secret »). Dans une lettre à sa femme

---

[250] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 58.

[251] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *Mademoiselle O*, Paris, Julliard, 1982, p. 242.

[252] John Burt Foster, « Narrative between Art and Memory : Writing and Rewriting « Mademoiselle O » (1936-1967) », *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, University Press of Princeton, 1993, p. 111.

[253] Vladimir Nabokov, « Pis'ma k Glebu Struve », in *Zvezda*, *Vladimir Nabokov, k 100-letiju so dnja roždenija*, 1999, n° 4, p. 28.

[254] *Ibid.*, p. 28.

datée du 30 mars 1937, Nabokov évoque le premier projet de son autobiographie en anglais : « Putnam a beaucoup aimé l'autobiographie, et tout le monde me conseille d'accepter de la faire paraître en « serial ». Je vais le faire. Sinon le rythme va être rompu ; en outre, la taille de cette chose la rend très difficile à publier sous forme de livre »[255].

Le choix des thèmes et de la langue des premiers écrits autobiographiques peut être expliqué du point de vue pragmatique. En 1925 Nabokov entame sa carrière d'écrivain russe émigré, d'où la nécessité de présenter une partie de sa vie en russe. En 1935-1936 contraint de quitter l'Allemagne, il cherche à s'installer en Angleterre ou en France, ce qui peut expliquer, bien évidemment en dehors de préoccupations purement artistiques, le fait qu'il ait essayé sa plume en anglais et en français.

II. 1. B. Le projet autobiographique à travers la correspondance de Nabokov

Nous nous proposons de suivre le fil du projet autobiographique, principalement à travers les lettres écrites par Nabokov, au moment de la conception et de la réalisation de l'architectonique autobiographique de son œuvre. Le 14 avril 1946, en train de finir son roman en anglais *Brisure à senestre*, l'écrivain écrit à sa sœur cadette Elena Sikorskaja : « Quand j'aurai fini ce roman, je me mettrai à une autobiographie détaillée, quelque chose que j'ai envie d'écrire depuis longtemps »[256]. La lettre à John Fischer du 14 décembre 1948 décrit l'ampleur du projet autobiographique en fixant les bornes chronologiques et topologiques du récit, la méthode de l'écriture et le mode d'intégration, dans une œuvre de genre autobiographique, de nouvelles parues séparément et ayant un rythme différent, écrites dans différentes tonalités :

> *Le livre que j'ai déjà commencé à écrire fera, je pense, environ 200-250 pages. Il s'agit d'une enquête sur les éléments qui ont participé à la formation de ma personnalité d'écrivain. Débutant par plusieurs phrases relatives à mon enfance dans le nord de la Russie, il cheminera à travers les années de révolution et de guerre civile en Russie, de là ira en Angleterre (université de Cambridge), en Allemagne (1940). Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent a été publié dans le New Yorker, et devrait donner une bonne idée de la méthode utilisée. Cependant, comme il a fallu sélectionner des passages pouvant être publiés séparément, le thème se développe selon un rythme un peu saccadé. Pour intégrer ces fragments au livre, diverses modifications seront nécessaires, mais le style restera le*

[255] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 53-54.
[256] *Ibid.*, p. 109-110.

même. En d'autres termes, le livre, tel que je l'ai en tête, coulera de manière plus ample et plus soutenue que ce que pourraient suggérer les extraits tranchants qui y ont été taillés pour la publication en magazine.[257]

Entre 1947 et 1949 les essais autobiographiques qui deviendront les chapitres du livre sont écrits et publiés dans le désordre. Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, Nabokov écrit :

Bien que j'eusse rédigé ces chapitres dans l'ordre de succession erratique reflété par les dates, données plus haut, de leur première publication, ils remplissent sans failles des vides numérotés qui, dans mon esprit, respectaient l'ordre actuel des chapitres. Cet ordre avait été établi en 1936, au moment où fut placée la pierre angulaire dans le creux camouflé de laquelle tenaient déjà diverses cartes, des agendas, une collection de boîtes d'allumettes, un éclat de verre couleur rubis et même – ainsi que je m'en rends compte aujourd'hui – la vue depuis mon balcon du lac de Genève, de ses vaguelettes et de ses clairières de lumière, un lac aujourd'hui moucheté de noir, à l'heure du thé, avec des foulques et des morillons.[258]

Dans une lettre du 29 août 1947 à E. Wilson, Nabokov nomme nouvelle son essai autobiographique. Il évoque également la souffrance provoquée par l'intrusion d'autrui dans son espace textuel autobiographique : « J'ai vendu deux nouvelles au *New Yorker*. La seconde (un essai autobiographique parlant d'un de mes oncles) a subi une petite « révision », ce qui m'a tellement contrarié que j'ai presque décidé d'arrêter d'essayer de gagner ma vie de cette façon »[259].

Le New Yorker refuse la publication de la nouvelle *Logements meublés à Trinity Lane* (le futur chapitre treize de *Speak, Memory* et le chapitre douze de *Drugie berega*) à cause de la position politique de l'auteur et de son point de vue sur la Russie tsariste et Lénine, position différente de celle du magazine et de son public, ce que Nabokov expose dans sa lettre du 9 novembre 1949 à E. Wilson :

Je ne t'ai pas écrit plus tôt car mon livre (autobiographique) me prend beaucoup de temps. […] Une nouvelle sur ma première aventure sentimentale va bientôt paraître dans le New Yorker, mais une de mes autres productions, sur mes années estudiantines, a dû être retirée car ils voulaient que je revoie certains passages (que les lecteurs auraient pu trouver choquants ou du moins surprenants) sur Lénine et la Russie tsariste.[260]

---

[257] *Ibid.*, p. 131.
[258] Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 13.
[259] Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, *Correspondance*, *1940-1971*, *op. cit.*, p. 215-216. Traduit de l'anglais par Christine Raguet-Bouvart.
[260] *Ibid.*, p. 257.

Le même sort attend encore deux nouvelles autobiographiques à connotation politique : *Premier poème* (le futur chapitre onze de *Speak, Memory* et le chapitre omis de *Drugie berega*) et *Exil* (le futur chapitre quatorze de *Speak, Memory* et le chapitre treize de *Drugie berega*). Dans une lettre du 17 avril 1950 à E. Wilson, Nabokov fait un bilan de la publication de ses essais autobiographiques : « Sur les 15 que je leur ai soumis, le *New Yorker* en a, en tout, acheté 12. Un texte a été publié dans la *Partisan* [sic – S. G.], j'en ai toujours deux autres, pimentés de politique, sur les bras. Je vais sans doute en envoyer un des deux à la *Partisan*, bien qu'ils paient très peu »[261].

Dans une lettre à Katharine A. White datée du 27 novembre 1949, Nabokov décrit les trois dernières nouvelles faisant partie de son projet autobiographique :

> *Je vous soumettrai bientôt les trois : Chapitre 14 (Exil), 15 (Jardins et parcs) et 16 (Troisième personne). Le premier est consacré à la vie d'émigré en Europe occidentale et parle beaucoup des mœurs littéraires. Le second est rédigé, pour ainsi dire, à la seconde personne (il est adressé à ma femme) et c'est l'histoire d'enfance de mon fils à la lumière de ma propre jeunesse.*[262]

Dans la même lettre, Nabokov donne une liste complète de chapitres que comprendra le livre autobiographique :

Chapitre 1	*Passé parfait*	New Yorker
Chapitre 2	*Portrait de ma mère*	New Yorker
Chapitre 3	*Portrait de mon oncle*	New Yorker
Chapitre 4	*Mon éducation anglaise*	New Yorker
Chapitre 5	*Mademoiselle O*	Atlantic
Chapitre 6	*Papillons*	
Chapitre 7	*Colette*	New Yorker
Chapitre 8	*Plaques de lanterne magique*	
Chapitre 9	*Mon éducation russe*	New Yorker
Chapitre 10	*Lever de rideau*	New Yorker
Chapitre 11	*Premier poème*	Partisan
Chapitre 12	*Tamara*	New Yorker
Chapitre 13	*Logements meublés à Trinity Lane*	
Chapitre 14	*Exil*	
Chapitre 15	*Jardins et parcs*	en cours
Chapitre 16	*Troisième personne* [263]	

[261] *Ibid.*, p. 262-263.
[262] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 138.
[263] *Ibid.*, p. 137-138.

Avant le chapitre quatorze *Exil* Nabokov voulait inclure un chapitre portant sur les femmes et l'amour : « Le chapitre XIV sera quelque chose de nouveau, une sorte d'essai sur les femmes et l'amour. Et le chapitre XVII sera une étude critique de tout le livre »[264]. Dans l'étude *V. Nabokov. Auto-bio-graphie*, Marija Malikova émet l'hypothèse selon laquelle ce chapitre pouvait être consacré aux aventures amoureuses de Nabokov à Cambridge et qu'il ressemblait par sa thématique au « Poème universitaire ». Le chapitre seize que Nabokov considérait comme le plus important de la série et qui devrait être la conclusion et le sommet de son autobiographie sera supprimé, mais partiellement remplacé par l'avant-propos de *Speak, Memory*. Les titres des chapitres sont donnés dans l'avant-propos de la version anglaise. Dans la préface à la version russe, Nabokov omet une quantité d'informations concernant les circonstances de la composition de son autobiographie, y compris les titres des chapitres.

En 1951 aux *Editions Harper and Brothers* paraît *Conclusive Evidence*. Ce livre est publié en Grande Bretagne la même année et est réédité aux Etats-Unis en 1960 sous le titre de *Speak, Memory*. En 1951 Roman Grinberg a entrepris la traduction de *Conclusive Evidence* : il a traduit en russe plusieurs passages du chapitre onze et le passage sur la littérature de l'émigration russe. Après avoir lu sa description de l'émigration du point de vue russe, Nabokov a tiré la conclusion qu'il était impossible d'inclure ce chapitre dans son texte autobiographique. Suite à cela, il a écrit à Grinberg les lignes suivantes :

> *В пустоте залы каждый легчайший щелчок звучит как оплеуха, и не хочется мне гулять лягаясь среди притихших стариков. Все это было хорошо в далекой американской перспективе. А тут еще вопрос Сирина: я только потому и мог так к этому делу подойти, что имя это никому кроме двух-трех экспертов незнакомо, а по-русски выходит какое-то странное и неприличное гарцование.*[265]
>
> *Dans le vide de la salle la chiquenaude la plus légère retentit comme une gifle, et je ne veux pas me promener en ruant parmi des vieillards apaisés. Tout cela était bon dans une perspective américaine lointaine. Et ici surgit encore la question de Sirin : la seule raison pour laquelle j'ai pu aborder cette affaire de cette façon est que ce nom n'est connu de personne sauf deux ou trois experts, et en russe cela se transforme en une caracole étrange et indécente.*

Après cette expérience avec la traduction de son autobiographie par autrui, Nabokov prend la décision de la traduire lui-même ou plutôt de la réécrire.

---

[264] Lettre à Katharine A. White du 24 mars 1950, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 142.

[265] Lettre à Roman Grinberg du 14 janvier 1952, « Drebezžanie moix ržavyx russkix strun... », *Iz perepiski Vladimira i Very Nabokovyx i Romana Grinberga (1940-1967)*, in *In memoriam. Istoričeskij sbornik pamjati A. I. Dobkina*, V. E. Alloj, T. B. Pritykina (éds), Sankt-Peterburg / Paris, Feniks / Atheneum, 2000, p. 375. Publication, préface et commentaire de Rašit Jangirov.

Nabokov travaille sur la traduction en russe de son autobiographie intitulée *Drugie berega*, tout en la modifiant sensiblement. Le même sort attend la version russe. D'abord Nabokov en publie des extraits dans deux revues d'émigration : les trois premiers chapitres sous le titre « Souvenirs » [« Воспоминания »] [266] dans le troisième numéro de la revue *Les essais* [*Опыты*] dirigée par R. Grinberg, les chapitres quatre, cinq et six sous le titre de *Drugie berega* dans le livre trente-sept[267] de *La nouvelle revue* [*Новый журнал*] et les chapitres sept, huit et neuf sous le même titre dans le livre trente-huit[268] de *La nouvelle revue*, dirigée par M. Karpovič. A partir de fin 1952, Nabokov propose à Grinberg sa contribution avec la traduction de *Conclusive Evidence* dès la fondation des *Essais*. Cependant, ce texte ne paraît que dans le livre trois de la revue, un an et demi après la proposition de Nabokov.[269] En effet, la genèse de l'autobiographie russe, conjuguée au passage de l'anglais au russe, fut longue. La dense correspondance entre Nabokov et Grinberg, son ami et éditeur, en est témoin.[270] L'écrivain explique ces difficultés par ses rapports singuliers avec la langue et la littérature russes. Il les énumère dans une lettre du 6 novembre 1953 à Grinberg[271] : l'impossibilité d'écrire, de produire des œuvres littéraires en langue maternelle, la nécessité de s'auto-traduire. Malgré l'abandon du russe au profil de l'anglais dans sa prose, Nabokov persiste à composer ses vers en russe (sa production poétique en anglais est très minoritaire), comme si cet auteur, conscient de son rôle dans la littérature russe, avait l'intention de se définir par l'opposition littéraire « écrivain américain / poète russe ». C'est peut-être pour cela qu'il voulait faire précéder la parution de son autobiographie russe dans une revue d'émigration par ses poèmes russes récents. Il voulait, nous semble-t-il, que l'ouvrage *Drugie berega* fût perçu par son public russe et par la postérité comme celui d'un écrivain et poète russe converti dans une autre langue. Il est significatif que notre auteur a envoyé pour les deux premiers numéros des poèmes russes écrits sur le sol américain, pour remplacer en quelque sorte le texte autobiographique absent. Nous pouvons tirer deux conclusions de ce fait : premièrement, il veut conserver son statut de poète dans la littérature russe, deuxièmement, les textes poétiques et autobiographiques sont interchangeables dans sa poétique, remplissent la même fonction pour cet auteur. Le premier poème « Des ïambes irréguliers » [« Неправильные ямбы »] a

---

[266] Vladimir Nabokov, « Vospominanija », in *Opyty*, 1954, n° 3, p. 3-49.

[267] Vladimir Nabokov, « Drugie berega », in *Novyj žurnal*, 1954, n° 37, p. 71-118.

[268] Vladimir Nabokov, « Drugie berega », in *Novyj žurnal*, 1954, n° 38, p. 115-154.

[269] Grinberg a considéré la contribution autobiographique de Nabokov comme le principal événement littéraire des trois premiers numéros des *Essais* (Lettre à Vladimir Nabokov du 23 décembre 1953, « Drebezžanie moix ržavyx russkix strun... », *Iz perepiski Vladimira i Very Nabokovyx i Romana Grinberga (1940-1967)*, *op. cit.*, p. 394).

[270] *Ibid.*, p. 345-397.

[271] *Ibid.*, p. 392.

été publié dans le premier numéro des *Essais*.[272] Un autre poème envoyé par Nabokov n'a pas été publié dans le deuxième numéro des *Essais*[273], car Grinberg a perçu cet acte comme une offense : l'éditeur aspirait à un morceau de prose d'un célèbre écrivain et en échange il devait se contenter des vers d'un poète méconnu. Nabokov a également accompagné de deux poèmes l'envoi de son texte autobiographique à Grinberg.[274] Dans une lettre du 10 janvier 1954 adressée à Grinberg, il insiste sur la parution des chapitres autobiographiques dans l'ordre.[275] Rappelons que l'ordre n'est pas important pour lui dans la publication de revue de l'autobiographie anglaise.

Le livre de *Drugie berega* paraît en 1954. Dans la préface russe, Nabokov souligne les difficultés qu'il a affrontées en écrivant et en traduisant ses écrits autobiographiques :

> *В получившейся книге некоторые мелкие части механизма были сомнительной прочности, но мне казалось, что целое работает достаточно исправно – покуда я не взялся за безумное дело перевода « Conclusive Evidence» на прежний, основной мой язык. Недостатки объявились такие, так отвратительно таращилась иная фраза, так много было и пробелов, и лишних пояснений, что точный перевод на русский язык был бы карикатурой Мнемозины.*[276]
> *Lorsque l'ouvrage fut achevé, certaines petites pièces du mécanisme étaient d'une solidité douteuse, mais l'ensemble me paraissait fonctionner assez bien, jusqu'au jour où je me lançai dans l'entreprise insensée qui consistait à traduire Conclusive Evidence dans ma langue première, essentielle. Apparurent alors de tels défauts, des phrases si monstrueusement écarquillées, une telle quantité de lacunes et d'explications superflues qu'une traduction russe littérale eût été une caricature de Mnémosyne.*[277]

La version définitive anglaise de l'autobiographie complétée et modifiée à son tour, parue au début de 1967 sous le titre de *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*, dérive de la version russe. Si *Conclusive Evidence* est l'autobiographie d'un écrivain peu connu, *Speak, Memory* se présente comme celle de l'écrivain dans la gloire des années post-lolitiennes.

Etant donné que le premier projet autobiographique de Nabokov remonte à l'année 1925 avec la nouvelle « Pluie de Pâques » et que la dernière version date de 1967, nous pouvons dire que l'écrivain a travaillé sur son autobiographie pendant quarante-deux ans.

---

[272] Vladimir Nabokov, « Nepravil'nye jamby », in *Opyty*, 1953, n° 1, p. 41.
[273] « Drebezžanie moix ržavyx russkix strun... », *Iz perepiski Vladimira i Very Nabokovyx i Romana Grinberga (1940-1967), op. cit.*, p. 389-390.
[274] Lettre de Véra Nabokova du 27 décembre 1953, *ibid.*, p. 395.
[275] *Ibid.*, p. 396.
[276] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 8 (144).
[277] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages, op. cit.*, p. 394-395. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

II. 1. C. Un projet avorté

Dans ses dix dernières années, Nabokov avait le projet d'écrire la seconde partie de son autobiographie. Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, il exprime l'intention d'écrire la suite de son autobiographie sous le titre *Speak on, Memory* [*Continue, mémoire*] où il voulait décrire ses années américaines : « j'espère écrire un jour un "Speak on, Memory" évoquant les années 1940-1960 passées en Amérique »[278]. Dans *Intransigeances*, il réitère l'évocation de ce projet :

> *Tout cela, je le décrirai dans mon prochain volume de Mémoires, Speak on, Memory (suite d'Autres rivages), qui traitera de beaucoup de choses curieuses (en plus de la science des papillons) – d'événements amusants à Cornell et à Harvard, de joyeux corps à corps avec les éditeurs, de mon amitié avec Edmund Wilson, et cetera.*[279]

Dans la biographie de Nabokov, Andrew Field, son premier biographe officiel, nous donne d'autres titres proposés par l'autobiographe pour la suite des écrits autobiographiques : *Laugh, Memory* [*Ris, mémoire*], *Smile, Memory* [*Souris, mémoire*] et *Speak, America* [*Parle, Amérique*][280]. Une autre variante du titre *More Evidence* [*Plus de preuves*] fait écho à la première version de l'autobiographie *Conclusive Evidence*.

Le 18 février 1951 Nabokov dresse déjà la structure de cette œuvre dans son journal :

1) la critique et les compléments à *Conclusive Evidence*,

2) trois temps,

3) les rêves,

4) le Musée de zoologie comparée et la chasse aux papillons (le retour en Russie),

5) l'école Saint-Marc avec tous les détails (son fils Dmitrij est entré dans cette école en 1948),

6) le récit en processus d'écriture,

7) « La double conversation » [« Double Talk »],

8) Edmund Wilson,

9) l'enseignant assistant jamais retrouvé.

La dernière note nous renvoie au récit « Le producteur associé » [« The Assistant Producer », 1943]. Dans ce texte, l'écrivain a repris d'une manière fictionnelle l'histoire de l'enlèvement

---

[278] Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 18.

[279] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 214.

[280] Andrew Field, *Vladimir Nabokov : toute une vie ou presque, biographie*, Paris, Seuil, 1982, p. 321. Traduit de l'anglais par Guy Durand.

du général E. K. Miller par Skoblin et sa femme Nadežda Plevickaja que Nabokov connaissait et à qui il avait consacré un poème « A Plevickaja » [« Плевицкой », 1925]).

Les points de dix à quatorze ne sont pas remplis. Le quinzième point aurait dû comporter la critique et les compléments au livre en entier.[281] On peut supposer que le deuxième point « Trois temps » sera développé dans *Ada ou l'ardeur* (le traité sur la nature du temps et trois conférences sur le temps de Van Veen). Dans la suite de son autobiographie, l'auteur voulait également décrire les tournées de conférences qu'il avait données à travers tout le pays peu de temps après son arrivée aux Etats-Unis ainsi que son travail universitaire à Cornell (entre autres, les voyages en automobile avec ses collègues).

En 1970 Nabokov demande des documents de ses archives déposés dans la Bibliothèque de Congrès pour pouvoir poursuivre son projet autobiographique :

> *J'ai également besoin de lettres et de notes pour écrire mon second volume de mémoires (*Speak on, Memory*). C'est pourquoi, je voudrais vous demander de m'envoyer, à mes frais, petit à petit, et au rythme et en quantité qui vous conviendront le mieux, des copies xérographiées de mes documents non-fictionnels…*[282]

Cette demande nous montre que Nabokov fonde son autobiographie sur une étude documentaire minutieuse, qu'il étudie les événements de sa vie à travers ses propres documents écrits dans le passé et leur confère une forme artistique.

Dans une lettre à Dan Lacy, vice président de McGraw-Hill, lettre datée du 31 janvier 1973, Nabokov expose ses projets littéraires dans lesquels son projet autobiographique prend toute son ampleur :

> *J'ai le projet plus précis d'écrire* Speak, America*, une suite de mon* Speak, Memory*. J'ai déjà accumulé bon nombre de notes, mes journaux personnels, lettres, etc., mais si je veux décrire mes années américaines de manière correcte, il me faudrait de l'argent pour revoir certains endroits en Amérique, tels que New York, Boston, Ithaca, le Grand Cañyon, et quelques autres sites dans l'Ouest. Il faudra compter environ quinze mois en tout pour achever cet ouvrage, qui est désormais plus clair dans mon esprit qu'il ne le fut auparavant. Je prendrais garde de ne pas heurter les gens, afin de ne pas être contraint d'attendre que tout le monde soit mort en paix.*[283]

Finalement, ce projet autobiographique n'a pas abouti et a été abandonné en faveur d'un projet à visée fictionnelle. Les raisons de ce changement seront exposées dans la partie quatre,

---

[281] Vladimir Nabokov, « From Nabokov's Diary, February 18, 1951 », *Nabokov's Butterflies, Unpublished and Uncollected Writings*, Boyd Brian, Pyle Robert Michael (éds), Boston, Beacon Press, 2000, p. 468-469.

[282] Lettre à John Broderick du 14 décembre 1970, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 562.

[283] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 599.

au moment où nous parlerons du dernier roman anglais de Nabokov *Regarde, regarde les arlequins !*.

Chapitre II. 2 : L'hétérogénéité des titres comme quête de la désignation juste du projet autobiographique

II. 2. A. Le choix du titre

Le titre, se trouvant au début du corps du texte, occupe la position la plus forte dans l'œuvre et sert de « dominante » sémantique, thématique et structurelle. Le problème du titre et le choix du titre constituent une question très importante, voire cruciale pour l'œuvre « dans la mesure où le titre définit plus une tonalité d'écriture (au sens musical du terme) qu'un contenu et où il dispose ainsi le lecteur à une réception émotionnelle de l'ouvrage »[284]. Nous pouvons le constater dans le dernier paragraphe de la préface de *Drugie berega*. C'est pour cette raison que Nabokov porte une attention particulière aux titres de son autobiographie.[285]

Le titre projeté du premier essai autobiographique rédigé en anglais *It is me* [1935] souligne le caractère extrêmement personnel de cette entreprise. En 1947 Nabokov poursuit deux projets littéraires : un roman (qui deviendra *Lolita*) et une autobiographie. Le titre projeté du dernier ouvrage est *The Person in Question* [*La personne en question*] qui montre la tentative de l'écrivain « d'essayer scientifiquement de démêler et de remonter les fils embrouillés de sa personnalité »[286].

---

[284] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 407.

[285] Dans *Littératures I*, Nabokov donne une autre raison : il montre sur l'exemple de l'*Ulysse* de Joyce que les titres et les sous-titres empêchent et détournent la compréhension de l'œuvre :
« Qu'il y ait un très vague et très général écho homérique du thème des pérégrinations dans le cas de Bloom est évident, comme le suggère le titre du roman, et l'on trouve un certain nombre d'allusions classiques parmi nombre d'autres allusions dans le courant du livre ; mais ce serait une complète perte de temps que de chercher d'étroits parallèles dans chaque personnage et chaque scène du livre. Il n'a rien de plus ennuyeux qu'une allégorie étirée sans faiblir à partir d'un vieux mythe, et dès après la publication partielle de son œuvre, Joyce s'empressa de supprimer les titres pseudo-homériques de ses chapitres lorsqu'il mesura ce qu'allaient en tirer les raseurs de tous poil, érudits et pseudo-érudits. »
Vladimir Nabokov, *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983, p. 409. Traduit de l'anglais par Hélène Pasquier.

[286] Lettre à E. Wilson du 7 avril 1947, in Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, *Correspondance, 1940-1971*, *op. cit.*, p. 211.

Dans une lettre à Elena Sikorskaja du 6 décembre 1949, Nabokov nomme son autobiographie *The House was Here* [*La maison était ici*] ce qui nous renvoie à l'épigraphe de *Conclusive Evidence* finalement supprimé du livre : « У меня уже готовы тринадцать глав моей книги « The House was Here » (большинство из них печаталось или будут печататься в New Yorker'e. А выйдет у Harpers Brothers… »[287] (« J'ai déjà préparé treize chapitres de mon livre *La maison était ici* (la plupart entre eux ont été publiés et seront publiés au *New Yorker*. Le livre paraîtra dans l'édition *Harpers Brothers*… »).

Dans une de ses lettres à Katharine A. White, Nabokov écrit que le livre en question aura pour titre *Conclusive Evidence*.[288] Le titre *Conclusive Evidence* (« preuve concluante, manifeste » ; en russe – « убедительное доказательство ») est destiné à prouver l'existence empirique de l'auteur : « la preuve concluante que j'avais bien existé »[289]. Dans une interview donnée à Pierre Dommergues, Nabokov explique son choix par les deux « *v* » qui se trouvent au cœur de ce titre, lien unissant Vladimir et Véra.[290]

Finalement, Nabokov a décidé de modifier le titre de son autobiographie, car ce dernier faisait référence au caractère policier de l'enquête et, plus important encore, il ne rendait pas l'esprit du livre. A ce propos, Edmund Wilson lui fait part de son avis :

> *… Conclusive Evidence est un magnifique ouvrage. L'efficacité et la beauté du sujet ont été élevés à une encore plus grande puissance (on peut dire cubique) du fait que ces articles ont été rassemblés en forme de livre et dans l'ordre approprié. […] Le titre ne me plaît pas, il ne présente aucun intérêt en soi – de plus c'est quoi cette preuve manifeste ? Contre les Bolcheviks ?*[291]

Dans la réponse, Nabokov lui explique son choix par la quête du titre le plus impersonnel et le plus abstrait possible afin de ne pas influencer le lecteur dans la réception du texte autobiographique. Dans le deuxième alinéa, l'écrivain précise que le rédacteur des éditions *Victor Gollancz* lui avait proposé de changer de titre, puisque ce dernier ne rendait pas le caractère nostalgique et romantique de son autobiographie :

> *Titre : j'ai essayé de trouver le titre le plus impersonnel qui soit, et là c'est un succès. Mais je suis d'accord pour reconnaître avec toi qu'il ne rend pas l'esprit du livre. J'ai d'abord joué avec Speak, Mnemosyne ou Rainbow Edge mais personne ne savait qui était Mnémosyne (ni comment se*

---

[287] Lettre à Elena Sikorskaja du 6 décembre 1949, Vladimir Nabokov, *Perepiska s setroj*, Ann Arbor, Ardis, 1985, p. 59.

[288] Lettre à Katharine A. White du 24 mars 1950, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 142.

[289] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 13.

[290] Vladimir Nabokov, « Entretien de Pierre Dommergues avec Vladimir Nabokov », *op. cit.*, p. 99.

[291] Lettre de E. Wilson du 19 mars 1951, in Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, *Correspondance, 1940-1971*, *op. cit.*, p. 286.

prononçait son nom), pas plus que R. E. ne faisait penser au bord d'une glace – « L'iris du miroir » (aussi célèbre que Sebastian Knight*).*
Un éditeur anglais – Gollancz, connais-tu cette maison ? – veut le livre mais n'aime pas le titre. Si Green (la première page de son Nothing est magnifique – avec ton intonation, j'espère) n'avait pas utilisé autant de mono vocables-syllabes pour ses titres, je lui aurais lancé « Clues » ou « Mothing » ![292]

Dans une lettre à Sheila Hodges du 22 mars 1951, Nabokov motive le choix de son titre par son caractère abstrait : « J'avais plusieurs titres à l'esprit pour le livre, et j'ai choisi le plus abstrait car l'idée qu'une goutte du sang vital d'un livre puisse perler sur sa couverture m'est insupportable »[293].

Dans une lettre datée du 20 juillet 1950 à John Fischer, Nabokov souligne l'idée que le titre de son œuvre comme œuvre autobiographique a une visée strictement individuelle et personnelle qui n'entre pas dans la logique historique : « *Au sujet du sous-titre*. Ajouter « of a vanished era » (« d'une ère disparue ») ne convient pas du tout. Le livre ne concerne pas une ère, mais une personne, et dans ce sens, on ne peut pas dire que le passé a "disparu" »[294].

D'autres titres proposés, ayant une coloration littéraire évidente, sont *Clues* [*Indices*], *The Rainbow Edge* [*Le bord irisé*], *Speak, Mnemosyne !* [*Parle, Mnémosyne!*], *The Prismatic Edge* [*Le bord prismatique*], *The Moulted Feather* [*La plume égarée*], *Nabokov's Opening* [*L'ouverture de Nabokov*], *Emblemata* [*Emblemata*][295], *The Anthemion* [*L'anthémion*][296]. Les uns soulignent l'aspect policier (par exemple, *Clues*), les autres touchent la fiction et le fantastique (par exemple, *The Rainbow Edge* [*Le bord irisé*, *L'iris du miroir*]), *The Prismatic Edge* rappelle le titre d'un roman *The Prismatic Bezel* [*Le biseau irisé*] écrit par le personnage Sebastian Knight du premier roman anglais *La vraie vie de Sebastian Knight* de Nabokov. Le titre *The Moulted Feather* fait référence non seulement au poème *Memorabilia* de Robert Browning (« A moulted feather, an eagle feather ! »), mais aussi au pseudonyme littéraire Sirin ; *Nabokov's Opening* signifie un des termes utilisés aux échecs ; *The Anthemion*, « nom d'un motif ornemental inspiré du chèvrefeuille, fait de subtils entrelacs et de grappes de fleurs

[292] Lettre à E. Wilson du 24 mars 1951, in Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, *Correspondance, 1940-1971*, *op. cit.*, p. 287.
[293] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 165.
[294] *Ibid.*, p. 148.
[295] *Ibid.*, p. 165.
[296] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 13.

foisonnantes »[297], révèle le principe d'écriture thématique, la structure interne mise en système dans l'œuvre d'art.

Le titre définitif de la version anglaise *Speak, Memory* s'adresse à la mémoire de l'auteur et montre la tentative de l'écrivain qui sauve le passé de l'oubli par le discours mémoratif. L'artiste évoque Mnémosyne (la déesse de la mémoire, une des Titanides, la mère des Muses) dans l'énonciation autobiographique. Jean-Claude Lanne distingue trois composantes sémantiques de ce titre : la parole, la mémoire et la modalité injonctive de l'énonciation artistique :

> *… Speak, Memory […] exprime adéquatement le système même de la composition autobiographique : la parole, la mémoire (Mnémosyne, la déesse mère des Muses, selon une variante plus ancienne du titre) et l'injonction épique adressée par l'auteur à la déesse, instance supérieure de l'énonciation mémorante.*[298]

Notons que dans la deuxième section du chapitre cinq de *Conclusive Evidence* l'autobiographe dit : « Parle-moi donc encore de cette pièce, Mnémosyne »[299]. Cette phrase n'apparaît ni dans *Drugie berega* ni dans *Speak, Memory*. Nabokov aurait voulu d'abord intituler son autobiographie *Speak, Mnemosyne*, mais son éditeur l'aurait averti que personne ne connaissait ni le sens, ni la prononciation de ce vocable et que ce titre serait un suicide commercial.

II. 2. B. L'analyse linguistique, sémantique et stylistique du titre russe *Drugie berega*

Le titre *Drugie berega* est d'une grande complexité sémantique. Il fait allusion à la littérature classique russe et contient une référence aux strophes des élégies de Puškin qui donnent naissance à l'autobiographie en vers dans la littérature russe. A la question « Ne trouvez-vous pas que le titre anglais de vos mémoires (*Speak, Memory*) est plus révélateur que le titre français ? » posée par Pierre Dommergues, Nabokov répond : « *Autres Rivages* est également la forme russe du titre, parce que j'ai aussi fait le livre en russe, et c'est une phrase de

---

[297] *Ibid.*, p. 13. *Le dictionnaire de l'architecture* [*Архитектурный словарь*] nous donne la définition suivante du terme « анфемий » : « характерный для античного зодчества орнамент, составленный из лилий и пальметт, который украшает наличники, сандрики, капители колонн и другие архитектурные элементы » (« un ornement caractéristique de l'architecture antique, composé de lis et de palmettes, qui décore des chambranles, des corniches, des chapiteaux de colonnes et d'autres éléments architecturaux »). N. I. Batorevič, T. D. Kožiceva, *Arxitekturnyj slovar'*, Sankt-Peterburg, Strojizdat, 2001.

[298] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 407.

[299] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1961, p. 97. Traduit de l'anglais par Yvonne Davet.

Pouchkine qui parlait d'autres ombres, d'autres rivages »[300]. Cette remarque de l'écrivain montre que le titre de la version russe de son autobiographie fait allusion au vers d'un poème de Puškin, « J'ai visité de nouveau » [« Вновь я посетил », 1835][301]. Dans ce poème, les rives sont qualifiées de « иные ». Cette supposition est prouvée par une lettre de Nabokov au rédacteur de la maison d'édition *Tchékhov*. Le titre de la version anglaise *Speak, Memory : An Autobiography Revisited* renvoie au même poème : notre auteur a traduit le titre de ce poème en anglais comme « I have revisited » ce qui coïncide avec le sens des vocables ajoutés au titre de la deuxième version anglaise : le participe passé « revisited ». Le thème du rivage dans la poésie de Puškin est lié au thème des souvenirs dont le célèbre exemple est le poème « Ne me les chante pas, ma belle… » [« Не пой, красавица, при мне… », 1828][302] que Nabokov avait pris le soin de traduire en français au moment où il envisageait de devenir un écrivain français. Au début et à la fin d'*Eugène Onéguine* (dans les vers II et XLVIII), nous retrouvons l'image d'un rivage. Dans la strophe XLVIII, le rivage signifie l'achèvement de l'œuvre.[303]

La référence du titre aux textes de Puškin fait ressortir la dominante thématique de *Drugie berega* : les souvenirs du passé qui s'avèrent plus importants que le moment présent. La référence à ces trois textes souligne la qualité lyrique de l'autobiographie et la nature double de la position artistique. Les souvenirs du passé créent un texte élégiaque qui ressuscite l'ambiance idyllique du passé et sauvegarde le principe de succession des souvenirs. Dans le renvoi à Puškin, il y a aussi le fait que notre écrivain se place sous son patronage tout le long de son œuvre.

---

[300] Vladimir Nabokov, « Entretien de Pierre Dommergues avec Vladimir Nabokov », *op. cit.*, p. 99.

[301] A. S. Puškin, « Vnov' ja posetil », *Sobranie sočinenij v 3 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1954, t. 1, p. 373.

[302] A. S. Puškin, « Ne poj, krasavica, pri mne… », *Sočinenija v 3 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 249.

[303] « И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету. Поздравим
Друг друга с берегом. Ура!
Давно б (не правда ли?) пора! »
A. S. Puškin, « Evgenij Onegin », *Sočinenija v 3 tomax, op. cit.*, t. 3, p. 158.
« Et là, notre héros, lecteur,
Juste à l'instant de sa douleur,
Quittons-le de façon furtive,
Pour longtemps…pour toujours. Assez
De routes avons-nous tracées
Ensemble au cours des ans. La rive
Est là. Mes félicitations !
Il était temps, j'ai l'impression. »
Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 229. Traduit du russe par André Markowicz.

Le titre *Drugie berega* a deux significations spatiales et désigne la position de l'auteur par rapport au choix des événements de sa vie qu'il fixe dans sa mémoire afin de les exprimer dans son autobiographie, celle du souvenir. Premièrement, *Drugie berega* évoque les rivages de l'autre continent, de la Russie lointaine dont l'auteur garde la nostalgie, alors qu'il se trouve sur le continent américain. L'expression « autres rivages », embrassant l'enfance et l'adolescence de l'auteur, souligne le lien originel entre le temps et l'espace, le passé existant dans une autre dimension. *Drugie berega* s'avère ainsi la quête de l'enfance perdue :

> *« … Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству ».*
> *И еще:*
> *Выговариваю себе право тосковать по экологической нише – в горах Америки моей вздыхать по северной России.* [304]
> *« … Ma nostalgie de la patrie n'est que l'hypertrophie particulière de la nostalgie de l'enfance perdue ».*
> *Et encore :*
> *Je me réserve le droit d'avoir la nostalgie de la niche écologique – dans les montagnes de mon Amérique de soupirer après la Russie du Nord.*

Nabokov paraphrase ici le texte de Puškin : l'expression « ... в горах Америки моей вздыхать по северной России» est une paraphrase du vers d'*Eugène Onéguine* (chapitre I, strophe L) : « Под небом Африки моей, / Вздыхать по сумрачной России »[305] (« Sous le ciel de mon Afrique, soupirer après la sombre Russie »).

Deuxièmement, il nous semble pertinent d'émettre l'hypothèse selon laquelle *Drugie berega* désigne le mouvement qui porte constamment la vie de l'auteur vers d'autres rivages. C'est aussi un « topos » des écrits philosophiques (saint Augustin). Cette double position du titre par rapport à deux mondes est le signe de la double dimension du texte autobiographique. Le titre possède un caractère symbolique et « rassemblant », il comprend le champ sémantique du passé, de la Russie, des souvenirs, de la mémoire et de la vérité poétique. *Drugie berega* symbolise le thème de l'imaginaire opposé à la représentation dite réelle du monde. Par la force de la mémoire et de l'imagination, l'artiste crée son propre monde de réalité et de vérité poétiques, monde dont les rivages sont lointains et séparés de l'existence humaine ordinaire.

Marija Malikova suggère aussi la possibilité d'une double localisation pour ces « autres rivages » : la Russie d'enfance et l'Amérique pour les rivages de laquelle part le protagoniste à la fin de l'autobiographie. Elle motive son hypothèse par le poème « Pour les rivages de la

---

[304] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 61 (184).
[305] A. S. Puškin, « Evgenij Onegin », p. 26.

patrie lointaine » [« Для берегов отчизны дальной », 1830] avec la fameuse variante « чужбины дальной » (« un pays étranger lointain »)[306]. Dans son article « Le style bilingue dans l'autobiographie de Nabokov » [« Bilingual Style in Nabokov's Autobiography », 1995][307], Judson Rosengrant suppose que le titre de *Drugie berega* fait écho également au livre d'Aleksandr Gercen *De l'autre rive* [*С того берега*, 1855].

Dans son article « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », Jean-Claude Lanne fait une autre hypothèse : le titre *Drugie berega* rappellerait l'«autre rive » d'un fleuve infernal, le Styx ou le Léthé.[308] Cette hypothèse peut être confirmée par la phrase introductive de la section quatre du quatrième chapitre, phrase dans laquelle l'auteur mentionne le fleuve du temps et utilise un jeu de mots fondé sur la paronomase « лет / Лета ». L'autobiographe, se comparant au Don Juan de Baudelaire, pénètre dans le monde de l'au-delà, le monde du passé, le monde ancien, et rencontre ses bonnes et gouvernantes anglaises décédées :

> *Несоразменно длинная череда английских бонн и гувернанток – одни бессильно ломая руки, другие загадочно улыбаясь – встречает меня при моем переходе через реку лет, словно я бодлеровский дон Жуан, весь в черном.*[309]
>
> *Une file incommensurablement longue de bonnes et de gouvernantes anglaises, les unes se tordant les mains, d'autres souriant énigmatiquement, vient à ma rencontre lors de mon passage à travers le fleuve du temps comme si j'étais un Don Juan baudelairien habillé tout en noir.*

Les autres rivages désignent non seulement le passage au royaume des morts pour évoquer le passé, mais aussi le passage de l'identité russe à l'identité anglaise de l'auteur en passant par l'identité française. La comparaison du narrateur avec le personnage baudelairien de Don Juan tiré du poème « Don Juan aux enfers » [*Les fleurs du mal*, 1857] nous renvoie aux images du fleuve infernal créées par Baudelaire.[310] Dans la version anglaise cette comparaison est supprimée : « as I re-enter my past »[311]. L'accent est mis sur l'évocation du passé par la force de la mémoire, ce qui rapproche justement le passage anglais du titre *Speak, Memory*. Nous pouvons voir les passerelles d'ordre sémantique et structural que l'écrivain crée entre les titres des versions russe et anglaise en recourant aux allusions, aux renvois, au

---

[306] Marija Malikova, *V. Nabokov. Avto-bio-grafija*, *op. cit.*, p. 37.

[307] Judson Rosengrant, « Bilingual Style in Nabokov's Autobiography », in *Style*, Spring 1995, vol. 29, n° 1, p. 124.

[308] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 407.

[309] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 76 (194).

[310] Charles Baudelaire, « Don Juan aux enfers », *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. 1, p. 20.

[311] Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, London, Everyman's Library, 1999, p. 63. Traduction française : *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 108 : « tandis que je rentre dans mon passé ».

double sens pour montrer l'origine commune de la littérature et de la culture mondiales pour le lecteur qui doit être, au moins, bilingue.

Adressons-nous au texte pour détecter la valeur d'emploi du vocable « берег / rivage » dans *Drugie berega*. Dans la mythologie grecque, le rivage est une frontière entre deux éléments, la terre et l'eau, il oppose deux royaumes, celui de Zeus et celui de Poséidon. En 1924 Nabokov écrit un essai « La rivière russe » [« Русская река »], dans lequel le narrateur pleure la rivière Oredež de sa propriété. Le rivage des pays étrangers se transforme en lieu du souvenir des rivages nataux[312] et de l'élément de l'eau qu'ils embrassent. Dans son essai « Cambridge » [« Кембридж »] daté de 1921, Nabokov écrit :

> *И, глядя на тихую воду, где цветут тонкие отражения – будто рисунок по фарфору, – я задумываюсь все глубже, – о многом, о причудах судьбы, о моей родине и о том, что лучшие воспоминания стареют с каждым днем, а заменить их пока еще нечем...*[313]
> *Et, en regardant la surface calme de l'eau où fleurissent des reflets fins, comme un dessin sur la porcelaine, je médite plus profondément sur beaucoup de choses, sur les caprices du destin, sur ma patrie, sur le fait que les meilleurs souvenirs vieillissent de jour en jour et que je n'ai encore rien pour les remplacer…*

Dans *Drugie berega*, l'image du rivage est liée, dans la plupart des cas, à l'image de la rivière qui symbolise le flux irréversible du temps. Nabokov utilise cette figure dans son autobiographie en la transformant et la déployant :

> *Река местами подернута парчой нитчатки и водяных лилий, а дальше, по ее излучинам, как бы врастают в облачно-голубую воду совершенно черные отражения еловой глуши по верхам крутых красных берегов, откуда вылетают из своих нор стрижи, и веет черемухой; и если двигаться вниз, вдоль высокого нашего парка, достигаешь, наконец, плотины водяной мельницы – и тут, когда смотришь через перила на бурно текущую пену, такое бывает чувство, точно плывешь все назад да назад, стоя на самой корме времени.*[314]
> *La rivière était voilée par endroits d'un brocard d'algues et de nénuphars, et plus loin, dans les méandres de la rivière, on dirait que s'enracinent, dans l'eau bleue et nuageuse, les reflets complètement noirs du fourré de sapin au-dessus des berges rouges où des martinets s'envolent de leurs trous et d'où le vent amène l'odeur du merisier à grappes ; et, si l'on avance plus en aval, tout le long de notre haut parc, on atteint enfin le barrage d'un moulin à eau, – et dans cet endroit-là, au*

---

[312] Citons *le Littré* à ce propos : « Natal n'a point de pluriel masculin, grâce à une bizarrerie de l'usage. Cependant Trévoux parle de jeux nataux que l'on célébrait au jour natal de certains personnages. Pourquoi ne le reprendrait-on pas ? »
Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, t. 3, p. 4090.
[313] V. V. Nabokov, « Kembridž », *Russkij period*. *Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, 2000, t. 1, p. 728.
[314] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 60 (183).

moment où l'on regarde, accoudé au garde-fou, l'écume coulant impétueusement, on a parfois l'impression d'un recul sans fin, tout en restant à la poupe même du temps.

Le paysage qui recule produit l'effet optique de l'inaccessibilité prolongée de la fin qui s'échappe. Le parallèle imagé « temps / eau » évoque le motif de la perte et de l'oubli. Dans *Drugie berega*, le passé coexiste avec le présent actuel du narrateur dans le texte autobiographique. De cette manière, le titre se transforme en symbole de la victoire de la mémoire et de l'imagination créatrice sur l'infini du temps. Ainsi, se construit un pont logique entre les titres russe et anglais de l'autobiographie.

Le rivage est également envisagé comme séparation entre la vie et la mort, comme opposition du royaume des vivants et celui des morts. Des synonymes contextuels du vocable « берег » de l'autobiographie de Nabokov sont les mots « граница » (frontière) et « предел » (limite) : « Ужасно жалею, что мало расспрашивал мать впоследствии об этой странной поре на начальной границе моего сознания и на конечном пределе сознания дедовского »[315] (« Je regrette terriblement d'avoir par la suite peu interrogé ma mère sur cette époque étrange à la frontière initiale de ma conscience et à la limite finale de la conscience du grand-père »). Dans *Drugie berega*, le sens du vocable « берег » est aussi désigné comme la destination finale, comme la zone limite de la conscience humaine que l'homme atteint au moment de la lucidité :

Когда мне снятся умершие, они всегда молчаливы, озабочены, смутно подавлены чем-то, хотя в жизни именно улыбка была сутью их дорогих черт. Я встречаюсь с ними без удивления, в местах и обстановке, в которых они никогда не бывали при жизни – например, в доме у человека, с которым я познакомился только потом. Они сидят в сторонке, хмуро опустив глаза, как если бы смерть была темным пятном, постыдной семейной тайной. И конечно не там и не тогда, не в этих косматых снах, дается смертному редкий случай заглянуть за свои пределы, а дается этот случай нам на яву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи – на мачте, на перевале, за рабочим столом... И хоть мало различаешь во мгле, всё же блаженно верится, что смотришь туда, куда нужно.[316]
Quand je vois en rêve les morts, ils sont toujours silencieux, soucieux, confusément accablés par quelque chose, quoi que dans la vie ce fût exactement le sourire qui était l'essence de leurs chers traits. Je les rencontre sans étonnement, dans les endroits et les milieux qu'ils n'avaient jamais connus de leur vivant ; par exemple, dans la maison d'une personne avec laquelle je ne fis connaissance que plus tard. Ils sont assis à l'écart, en baissant les yeux d'un air maussade, comme si la mort était une tache obscure, un secret familial honteux. Et bien sûr, ce n'est pas là-bas et alors, ce n'est pas dans

[315] *Ibid.*, p. 50 (175).
[316] *Ibid.*, p. 42 (170).

ces rêves velus qu'une chance rare est donnée à l'homme mortel, celle de plonger le regard au-delà de ses limites, mais cette occasion nous est accordée en état de veille, quand nous sommes dans tout l'éclat de la conscience, dans les minutes de joie, de force et de succès – sur un mât, à un col, devant un bureau de travail… Et même si l'on discerne peu à travers la brume, on croit béatement que l'on regarde dans la bonne direction.

Nabokov conjugue la perception, par l'esprit lucide, des zones limites de la conscience humaine aux efforts physiques évoquant le thème du voyage (« на мачте, на перевале ») et intellectuels (« за рабочим столом »). Cet épisode traitant le rêve[317] comme état transitoire de la conscience a été d'abord traité dans la poésie de Nabokov. Dans le poème « Un rêve » [« Сновиденье », 1927], nous sentons la présence de deux mondes parallèles. Le passage entre ces deux mondes s'accomplit par un état transitoire, qui est représenté dans ce texte par l'état de somnolence se produisant à l'intérieur du rêve. D'« autres rivages » peuvent ainsi symboliser un monde parallèle, un monde imaginaire, le monde des morts, le monde de l'au-delà :

Будильнику на утро задаю
урок, и в сумрак отпускаю,
как шар воздушный, комнату мою,
и облегченно в сон вступаю.

Меня берет – уже во сне самом –
как бы вторичная дремота.
Туманный стол. Сидящих за столом
не вижу. Все мы ждем кого-то.

Фонарь карманный кто-то из гостей
на дверь, как пистолет, наводит, –
и, ростом выше и лицом светлей,
убитый друг со смехом входит.

Я говорю без удивленья с ним, –
живым, и знаю : нет обмана.

[317] Nabokov porte un intérêt particulier aux rêves. Dans *Ada ou l'ardeur*, Nabokov donne une définition du rêve dont certains détails correspondent avec ceux du passage ci-dessus de *Drugie berega* : « Qu'est-ce qu'un rêve ? Une suite composée par le hasard, une succession de scènes triviales ou tragiques, statiques ou viatiques (sic – S. G.), fantastiques ou familières, qui nous montrent des événements plus ou moins vraisemblables rapiécés de détails grotesques et font rejouer les morts dans des mises en scène nouvelles. » Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, Paris, Gallimard, 1994, p. 470. Traduit de l'anglais par Gilles Chahine avec la collaboration de Jean-Bernard Blandenier. Traduction revue par l'auteur.

Со лба его сошла, как легкий грим,
смертельная когда-то рана.

Мы говорим. Мне весело. Но вдруг –
заминка, странное стесненье…
Меня отводит в сторону мой друг
и что-то шепчет в объясненье.

Но я не слышу... Длительный звонок
на представленье созывает:
будильник повторяет свой урок,
и день мне веки прерывает.

Лишь миг один неправильный на вид
мир падает, как кошка, сразу
на все четыре лапы, и стоит,
знакомый разуму и глазу.

Но, Боже мой, – когда припомнишь сон,
случайно, днем, в чужой гостиной,
или, сверкнув, придет на память он
пред оружейною витриной, –

как благодарен силам неземным,
что могут мертвые нам сниться !
Как этим сном, событием ночным,
душа смятенная гордится![318]

Je donne à apprendre une leçon pour le matin
à mon réveil, et je laisse partir dans l'obscurité,
comme un ballon, ma chambre,
et j'entre dans le sommeil avec soulagement.

Dans le sommeil lui-même, je suis envahi
par une somnolence secondaire.

[318] V. V. Nabokov, « Snoviden'e », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit*., 2001, t. 2, p. 546-547.

Une table brumeuse. Je ne vois pas ceux
qui sont assis à table. Nous tous attendons quelqu'un.

Un des convives braque une lampe de poche
comme un pistolet sur la porte,
et un ami tué entre en riant,
d'une taille plus grande et au visage plus clair.

Je parle avec lui vivant sans étonnement,
et je sais : il n'y a pas de supercherie.
Comme un grime léger, la blessure mortelle autrefois
est partie de son front.

Nous parlons. Je suis gai. Mais soudain,
se produit une hésitation, une gêne étrange…
Mon ami me prend à part
et me murmure quelque chose en explication.

Mais je n'entends pas… Une longue sonnerie
appelle au spectacle :
le réveil répète sa leçon,
et le jour me coupe les paupières.

Seulement pendant un instant irrégulier à l'apparence,
le monde tombe tout de suite
comme chat sur les quatre pattes,
et se présente connu à l'esprit et à l'œil.

Mais, mon Dieu, quand on se rappelle le rêve
par hasard, dans la journée, dans un salon étranger,
ou quand il surgit dans la mémoire en scintillant
devant la vitrine d'une armurerie,

je suis très reconnaissant aux forces divines
que nous puissions voir en rêve les morts !
Comme l'âme troublée est fière
de ce rêve, de cet événement nocturne !

Dans ces deux textes, il y a des convergences structurelles, lexicales et sémantiques (par exemple, « Я говорю без удивленья с ним » dans le poème et « Я встречаюсь с ними без удивления » dans *Drugie berega*). Le texte autobiographique se termine par une réflexion métaphysique sur le monde de l'au-delà. On constate un changement dans la description des morts. Dans le texte poétique, la personne morte se présente sous un aspect valorisant, tandis que, dans le texte autobiographique, les morts sont dotés de traits négatifs. Dans le poème, l'autre monde prédomine sur le monde réel. Dans le passage autobiographique, Nabokov souligne la prépondérance de l'état éveillé et lucide de la conscience.

Dans l'autobiographie, le vocable « берег » est aussi utilisé dans la description métaphorique du jeu de la lumière et de la nuit. Il se présente comme point qui rassemble les éléments épars de la lumière, de la vie, leur donne l'intégrité initiale du sens et les sauve de l'oubli :

> *Господи, ведь знают же люди, что я не могу уснуть без точки света, – что бред, сумасшествие, смерть и есть вот эта совершенно черная чернота! Но вот, постепенно приноравливаюсь к ней, взгляд отделяет действительное мерцание от энтоптического шлака, и продолговатые бледноты, которые, казалось, плывут куда-то в беспамятстве, пристают к берегу и становятся слабо, но бесценно, светящимися вогнутостями между складками гардин, за которыми бодрствуют уличные фонари.*[319]
>
> *Mon Dieu, on sait bien que je n'arrive pas à m'endormir sans un point de lumière, que le délire, la folie et la mort ne sont que cette ténèbre complètement noire ! Mais voilà que je m'habitue à cette noirceur, le regard distingue le scintillement véritable d'entoptiques scories et des taches oblongues et pâles semblant flotter quelque part dans l'amnésie s'accostent et deviennent concavités luisant faiblement, mais précieusement, entre les plis des rideaux derrière lesquels veillent des réverbères.*

Bien que le vocable « берег / rivage ou côte » ne soit pas souvent désigné directement dans le texte où l'action se déroule à maintes reprises au bord de l'eau, élément comparé à la fluidité du temps, son image est rendue par différents procédés stylistiques. Dans le premier chapitre portant sur la conception du temps, ce vocable est senti comme un « monde libre où le temps n'existe pas »[320], un monde situé derrière les « murs du temps »[321] que l'esprit de l'écrivain essaie de franchir :

> *Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни ! Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь. Я забирался мыслью в серую от*

[319] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 101 (212).
[320] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 24.
[321] *Ibid.*, p. 24.

звезд даль – но ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади.[322]
Combien de fois j'étais sur le point de tordre l'esprit, en tâchant de distinguer la moindre lueur personnelle au milieu de l'obscurité impersonnelle des deux limites de la vie ! J'étais prêt à devenir le coreligionnaire du dernier chaman uniquement pour rester fidèle à la conviction intérieure que je ne me voyais pas moi-même dans l'éternité seulement à cause du temps terrestre enfermant ma vie d'un mur orbe. Je pénétrais par la pensée dans le lointain gris des étoiles, mais la paume continuait à glisser sur la même surface lisse complètement impénétrable.

Le vocable « берег » est sous-entendu sous les mots « оба предела жизни », « в серую от звезд даль », « о непроницаемой глади ». L'eau est le temps, le rivage est le mur qui le tient dans ses limites. Nabokov parle ainsi des limites de la vie, la naissance et la mort. Au début de son autobiographie, Nabokov réfléchit sur les rapports entre temps et espace. Il précise que le temps historique empêche l'homme d'accéder à l'éternité : « из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь ».

Aussi, *Drugie berega / Speak, Memory* s'avère-t-il être une quête des origines. L'élément du temps est comparé à l'élément de l'eau, d'où la fonction du vocable « берег » comme passage au monde de l'au-delà, à la « potustoronnost' ». En décrivant son baptême, l'auteur compare des propriétés du temps à celles de l'eau (la mobilité et l'étendue) : « … я почувствовал себя погруженным в сияющую и подвижную среду, а именно в чистую стихию времени, которое я делил – как делишь, плещась, яркую морскую воду – с другими купающимися в ней существами »[323] (« … je me sentis plongé dans un milieu radiant et mobile, plus exactement dans le pur élément du temps que je partageais comme l'on partage, en s'ébattant, l'eau de mer éclatante avec d'autres êtres qui s'y baignent »). Dans cette citation, Nabokov spatialise le temps en lui conférant une caractéristique de l'espace (la position du sujet dans l'espace par rapport à d'autres sujets ou objets) : l'enfant-autobiographe se trouve dans l'élément de l'eau (nommé l'élément du temps) qu'il partage avec d'autres enfants.

Dans d'autres cas, Nabokov emploie des périphrases. Par exemple, dans la section trois du premier chapitre, Nabokov, décrivant son premier voyage au bord de la mer, utilise les périphrases « по мокрым, черным приморским скалам », « вдоль взморья », « в скале есть впадинки » pour désigner le vocable « берег » :

Вижу, например, такую картину: карабкаюсь лягушкой по мокрым, черным приморским скалам; мисс Норкот, томная и печальная гувернантка, думая, что я следую за ней, удаляется с моим братом вдоль взморья; карабкаясь, я твержу, как некое истое,

---

[322] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 10 (145-146).
[323] *Ibid.*, p. 11-12 (147).

красноречивое, утоляющее душу заклинание, простое английское слово « чайльдхуд » (детство); знакомый звук постепенно становится новым, странным, и в конец завораживается, когда другие « худ »'ы к нему присоединяются в моем маленьком, переполненном и кипящем мозгу – « Робин Худ » и « Литль Ред Райдинг Худ » (Красная Шапочка) и бурый куколь (« худ ») горбуньи-феи. В скале есть впадинки, в них стоит теплая морская водица, и бормоча, я как бы колдую над этими васильковыми купелями.
Место это конечно Аббация, на Адриатике.[324]
Je vois, par exemple, le tableau suivant : j'escalade, en m'aidant des pieds et des mains, d'humides rochers noirs au bord de la mer ; Miss Norcott, ma langoureuse et mélancolique gouvernante, croyant que je la suis, s'éloigne avec mon frère, en flânant le long de la plage ; tout en rampant, je ne cesse de répéter, comme une espèce d'incantation vraie, éloquente, soulageant mon âme, le simple mot anglais « childhood » (enfance) ; le son connu devient graduellement nouveau, étrange et enfin devient ensorcelé, tandis que d'autres « hoods » le rejoignent dans mon jeune esprit encombré et fiévreux – « Robin Hood » et « Little Red Riding Hood » (« Le Petit Chaperon rouge ») et la cuculle brune de la fée bossue. Dans le rocher, il y a des fossettes, pleines d'eau de mer tiède, et en marmottant, on dirait que je fais de la sorcellerie sur ces fonts baptismaux couleur bleuet.

Cet endroit, c'est naturellement Abbazia, sur l'Adriatique.

La répétition du vocable « childhood / enfance » par le petit protagoniste transforme la prononciation familière en une autre, étrange et magique et élargit le champ des mots finissant par le suffixe « hood » à d'autres vocables qui touchent au domaine des contes de fées. Le sens du mot « берег » produit par l'association des images se conjugue graduellement avec une lignée synonymique d'adjectifs : знакомый (connu) → новый (nouveau) → странный (étrange)→ завороженный (ensorcelé) → другие (autres). Ainsi, serait dissimulé le titre de l'autobiographie qui luit à travers la texture de l'œuvre.

En décrivant les paysages maritimes des lieux où il a passé son enfance et sa jeunesse, Nabokov ne recourt au vocable « берег » (« rivage » / « côte ») que dans deux cas, à l'occasion des événements qui ont marqué un tournant dans sa vie : la séparation avec sa patrie, la Russie, et, à la fin du livre, le départ pour sa nouvelle patrie, l'Amérique. Dans la scène de la séparation de sa première patrie, l'écrivain a recours au procédé de l'animation, de la personnification de l'image du rivage, comme si son pays natal était un être vivant :

На небольшом греческом судне « Надежда », с грузом сушеных фруктов возвращавшемся в Пирей, мы в начале апреля вышли из севастопольской бухты. Порт уже был захвачен большевиками, шла беспорядочная стрельба, ее звук, последний звук России, стал замирать, но берег всё еще вспыхивал, не то вечерним солнцем в стеклах, не то беззвучными

[324] *Ibid.*, p. 17 (150-151).

отдаленными взрывами, и я старался сосредоточить мысли на шахматной партии, которую играл с отцом (у одного из коней не хватало головы, покерная фишка заменяла недостающую ладью), и я не знаю, что было потом с Тамарой.[325]

Au début du mois d'avril nous partîmes de la baie de Sébastopol sur un petit bateau grec, « L'espérance », qui revenait au Pirée avec une cargaison de fruits secs. Le port venait d'être pris par les bolcheviks, il y avait une fusillade désordonnée, son retentissement, le dernier son de la Russie, se mit à expirer, mais le rivage s'enflammait toujours soit d'un soleil vespéral dans les vitres, soit d'explosions silencieuses et éloignées, et je tâchais de concentrer mes pensées sur une partie d'échecs jouée avec mon père (un des cavaliers avait perdu sa tête, un jeton de poker remplaçait une tour manquante), et je ne sais pas ce qui est arrivé à Tamara par la suite.

Dans le second cas, tout à la fin du livre, la côte est représentée comme le lieu clé de la résolution de l'énigme de la vie ainsi que comme métaphore qui exprime le principe de l'écriture autobiographique, métaphore que nous étudierons dans la partie suivante. La côte qui apparaît deux fois aux moments les plus significatifs de la vie de l'auteur signifie donc un grand tournant dans sa vie et le changement de patrie.

Dans notre analyse, nous nous sommes concentrée sur le substantif « берег » qui exprime, comme il nous semble, le sens du titre. La structure du titre russe *Drugie berega* (Adjectif + Nom) désigne l'état par son caractère descriptif (le lecteur russe à qui s'adresse l'écrivain connaît en partie sa vie) tandis que celle du titre anglais *Speak, Memory* (Verbe + Nom) marque l'action par le caractère impératif de l'énoncé.

Chez Nabokov, le mot « берег » a d'autres connotations. Par métonymie, le mot « берег » peut désigner une terre ou un continent (un autre contient, une autre terre, un autre espace) : celui de la Russie, de l'enfance, de la mémoire – « espace » temporel, plage de temps. Le mot « берег » désigne également, comme dans les passages cités de Puškin, la frange, la ligne, la frontière, l'horizon qui sont indices de distance, d'intervalle, de traversée, de voyage, d'exploration. L'autobiographe est navigateur, explorateur qui découvre dans le lointain d'autres rives. L'adjectif dans le syntagme *Drugie berega* est également important. Il rend l'altérité dans une série synonymique « другой » / « иной » / « дальний ».

Nous avons procédé à la recherche quantitative de la fréquence des vocables « берег » et « memory » et de leurs équivalents dans la langue opposée[326] dans *Drugie berega* et *Speak, Memory*. Cette recherche a montré que la reprise du vocable porteur du sens du titre dans le

[325] *Ibid.*, p. 217 (299).

[326] La langue opposée pour le mot « берег » est l'anglais et la langue opposée pour le mot « memory » est le russe.

corps du texte est deux ou même trois fois plus fréquente dans la version opposée[327] que dans le texte d'origine. De cette façon, l'écrivain unit les deux versions par un lien interne, en créant des lois d'interdépendance, d'action réciproque et de suppléance mutuelle dans le contexte bilingue de son œuvre autobiographique.

Nous reviendrons sur la problématique du titre dans la dernière partie de notre thèse au moment où nous comparerons le titre *Drugie berega* à celui de l'autobiographie d'Osip Mandel'štam, *Le bruit du temps*.

Chapitre II. 3 : Le multilinguisme de l'écriture et de l'auto-traduction

La singularité de l'autobiographie de Nabokov consiste encore en son multilinguisme. Elle se décline dans trois langues: russe, anglais et français, car cet auteur a écrit avec une égale virtuosité et un égal succès en ces trois langues. Dans l'interview à Jane Howard pour le *Life Magazine* [1964], répondant à la question du choix de la langue la plus belle, il a fait cet aveu : « Mon esprit répond : l'anglais, mon cœur : le russe, mon oreille : le français »[328]. A la question d'Alvin Toffler « Que lisiez-vous quand vous étiez un petit garçon ? » tirée de l'entretien dans *Playboy* [janvier 1964], Nabokov donne une réponse qui révèle la genèse de son trilinguisme acquis principalement par la lecture :

> *Entre dix et quinze ans à Saint-Pétersbourg, je pense avoir lu plus de romans et de poèmes – en anglais, en russe et en français – qu'au cours d'une autre période de même durée de ma vie. […] … j'étais un enfant trilingue parfaitement normal vivant dans une famille avec une vaste bibliothèque.*[329]

Cependant Nabokov avoue penser en images. A la question « En quelle langue pensez-vous ? » posée par Peter Duval-Smith et Christopher Burstall dans l'interview donnée en juillet 1962, notre auteur répond :

> *Je ne pense en aucune langue. Je pense en images. Je ne crois pas que les gens pensent dans une langue particulière. Ils ne remuent pas les lèvres quand ils pensent. C'est seulement certains illettrés qui remuent les lèvres en lisant ou en ruminant. Non, je pense en images, et de temps en temps une*

[327] La version opposée est celle qui sert de texte comparatif. Par exemple, dans le cas du vocable « берег », la version d'origine est *Drugie berega* et la version opposée est *Speak, Memory*.
[328] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 59.
[329] *Ibid.*, p. 52-53.

phrase russe ou une phrase anglaise peuvent se former sur l'écume de l'onde cérébrale, mais c'est tout.[330]

D'après notre auteur, la pensée s'effectue en images et par elles (c'est une thèse bien usée). Pour Nabokov, qui défend la vision picturale du langage, les langues se regroupent et se recoupent autour des images visuelles et sémantiques.

II. 3. A. Traduction et auto-traduction

Le problème du multilinguisme dans l'autobiographie de Nabokov se conjugue avec le problème de la traduction littéraire et de l'auto-traduction. Certains chercheurs (Elizabeth Klosty Beaujour, Judson Rosengrant, Jane Grayson) considèrent que la traduction et l'auto-traduction représentent, par leur diversité et leur étendue, une des parties majeures et significatives de l'œuvre de Nabokov. Selon Beaujour, dans le cas de l'auto-traduction, le texte traduit peut dépasser l'original par ses qualités artistiques et esthétiques, car son auteur le retravaille en apportant une réflexion supplémentaire au moment de la traduction.[331]

Dans son ouvrage *Nabokov traduit. Comparaison de la prose russe et anglaise de Nabokov* [*Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose,* 1977], Jane Grayson expose la théorie de la traduction chez Nabokov et sa mise en pratique. Dans le chapitre *Les traductions* [*The Translations*], le chercheur distingue quatre axes de traduction dans l'œuvre de Nabokov : traduction en anglais, traduction en russe, traduction en anglais et en russe, les traduction de français et en français.

1) Les auto-traductions de russe en anglais débutent en 1937 avec le roman russe *La méprise* [*Отчаяние*] intitulé en anglais *Despair* et avec *Rire dans la nuit* [*Laughter in the Dark*], traduction anglaise de *Camera obscura*. A son arrivée aux Etats-Unis, Nabokov s'adonne à l'écriture en anglais. Il entame des traductions massives de russe en anglais une fois devenu mondialement célèbre. Pendant treize ans, entre 1959 et 1977, Nabokov collabore avec ses traducteurs afin de traduire tous ses romans russes en anglais. Il corrige les traductions et traduit lui-même les vers se trouvant dans le corps des textes. Trente et un des cinquante récits russes ont été traduits en anglais. Il a traduit ses trente-neuf poèmes russes pour le recueil *Poèmes et problèmes* [*Poems and Problems,* 1970].

---

[330] *Ibid.*, p. 24.

[331] Elizabeth Klosty Beaujour, « Translation and Self-translation », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (éd.), *op. cit.*, p. 719.

2) Dans les années vingt et trente, Nabokov privilégie les traductions de français et d'anglais en russe. Avec le passage à l'anglais, le russe est mis à l'écart par Nabokov. Cependant, il continue à composer des poèmes en russe et à écrire en russe des articles pour les revues d'émigration aux Etats-Unis. Les traductions en russe (*Drugie berega*, *Lolita*) sont toujours effectuées par Nabokov lui-même. Grayson considère que le degré d'exactitude de la traduction varie selon les œuvres traduites.

3) Le seul exemple qui puisse caractériser le troisième groupe est l'expérience que Nabokov a faite sur son autobiographie, dans laquelle le traducteur a entrepris deux changements de langue : le premier, d'anglais en russe et le second, de russe en anglais. L'autobiographie de Nabokov représente un énorme intérêt pour l'étude du rôle de la langue dans la genèse des écrits littéraires. Sur l'exemple de cette œuvre, nous pouvons examiner les stratégies de traduction de Nabokov dans les deux sens.

4) Adolescent, Nabokov a traduit des passages du *Cavalier sans tête* de Mayne Read en français. Dans les années vingt, il a effectué plusieurs traduction de français en russe : *Colas Brugnon* en 1922 sous le titre *Николка Персик*, un sonnet de Pierre Ronsard en 1922, « L'albatros » de Charles Baudelaire en 1922, « La nuit de décembre » de Musset en 1916 et 1928 et son poème « La nuit de mai » en 1927, « Le bateau ivre » de Rimbaud en 1928. Au début de 1937 il a donné une conférence en français intitulée « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable », dans le corps de laquelle il a inclus ses traductions de poèmes de Puškin. Il a traduit la nouvelle russe « Musique » [«Музыка», 1932] en français, publiée dans *La nouvelle revue française* en 1959, l'année de son retour en Europe. Il a corrigé la plupart des traductions en français.

L'originalité et la nouveauté de *Drugie berega / Speak, Memory* consiste dans le transfert constant, d'une langue à l'autre, du texte qui est remanié, repris, complété (russe → anglais → français → anglais → russe → anglais). Le bilinguisme de Nabokov n'est pas un phénomène singulier et unique dans la littérature, car cette dernière connaît bien évidemment d'autres exemples de bilinguisme d'écriture et d'auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Andreï Makine, Fernando Pessoa, Elias Canetti, Claude Esteban, etc. Dans l'article « Vladimir Nabokov et le bilinguisme culturel », Wladimir Troubetzkoy souligne que le phénomène du bilinguisme est propre à la culture russe du XXème siècle. Il nomme deux antécédents : le français de Puškin et l'ouverture linguistique de la culture de l'Age d'argent :

> *La littérature russe du XXe siècle présente en effet un nombre élevé, anormalement élevé, d'auteurs écrivant en plusieurs langues. Les circonstances, la Révolution de 1917, l'exil y ont fait leur part. Mais*

aussi la tradition, celle dont Pouchkine, « le Français », ainsi que l'universalisme tout récent de l'Age d'argent, sont les exemples éclatants. Chaque cas de bilinguisme d'écriture est un cas particulier, mais Elsa Triolet, Mark Aldanov, Zinaïda Chakhovskaïa, Vladimir Pozner, Vassili Ianovski, David Knout, Wladimir Weidlé sont de véritables écrivains bilingues : Vladimir Nabokov n'est que le plus doué entre eux. D'autres se sont essayés à l'écriture en français, Dimitri Mérejkovski, Zinaïda Gippius, Marina Tsvétaiéva, Teffi, Poplavski, mais jamais de manière suivie et systématique.[332]

La nature paradoxale de l'approche du problème de la traduction chez Nabokov est centrée autour des relations qu'entretiennent la traduction littérale et l'auto-traduction (re)créatrice dans l'art de l'écrivain. Dans le cas de l'auto-traduction, l'auteur et le traducteur sont la même personne, et le critère d'exactitude et de justesse du texte original n'est pas pertinent.

L'arrivée de Nabokov aux Etats-Unis a été marquée par la publication de l'article *L'art de la traduction* [*The Art of Translation*, 1941] dans *The New Republic* où l'écrivain défend la traduction littérale, l'art de l'imitation poussé à son extrême. Le souci linguistique de création et de traduction occupe une place importante dans l'ensemble de l'œuvre de Nabokov. L'autobiographie est une illustration en acte de la problématique de l'auto-traduction telle qu'elle se manifeste chez Nabokov. Par exemple, il existe quatre versions du texte sur la gouvernante française : une en français, deux en anglais, une en russe. La nouvelle « Mademoiselle O » parue en 1936, traduite en anglais par Hilda Ward et modifiée par Nabokov, fut publiée au magazine *The Atlantic Monthly* en 1943, dans *Nine Stories* en 1947 et *Nabokov's Dozen* [1958, 1959, 1960]. Elle est incorporée à la première version de l'autobiographie intitulée *Conclusive Evidence* [1951] qui est à son tour traduite en russe sous titre *Drugie berega* [1954]. Cette traduction diffère sensiblement de l'original anglais, mais, en outre, les transformations et les modifications introduites sont en partie incorporées à la dernière version anglaise *Speak, Memory* [1967]. Dans l'avant-propos de *Speak, Memory* Nabokov écrit : « Dans l'édition présente et définitive de *Speak, Memory*, je n'ai pas seulement apporté des modifications fondamentales au texte anglais initial, augmenté en outre d'ajouts consistants, mais j'ai également tiré profit des corrections effectuées alors que je le transposais en russe »[333].

Ainsi, nous voyons que les relations extrêmement variées et complexes entre les versions successives se déploient sur trois langues différentes. Dans *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Michaël Oustinoff considère

[332] Wladimir Troubetzkoy, « Vladimir Nabokov et le bilinguisme culturel », in *Etudes russes, Mélanges offerts au professeur Louis Allain*, Irina et Gilles Fougeron (éds), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 123.

[333] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 15.

que « l'entrecroisement des textes est impressionnant, non seulement par l'ampleur de ses ramifications, mais également par les problèmes liés aux changements de l'écriture »[334]. Mais derrière cette virtuosité dans la transposition d'un texte d'une langue à l'autre se cache la difficulté extrême de cette entreprise que l'auteur souligne dans l'avant-propos de *Speak, Memory* :

> *Cette remise en forme, en anglais, d'une remise en forme en russe de ce qui avait été au départ une restitution en anglais des souvenirs russes, s'est révélée être une besogne infernale, mais je me suis quelque peu consolé en me disant que de telles métamorphoses à répétition, familières aux papillons, n'avaient encore été tentées par aucun humain.*[335]

L'auto-traduction de la première version anglaise *Conclusive Evidence* en russe sous le titre *Drugie berega* précède la grande période des auto-traductions réalisées dans l'autre sens (1959-1972) et s'effectue au moment où Nabokov échafaude sa théorie de la traduction littérale qui aboutit en 1964 à *Eugène Onéguine* [*Eugene Onegin*]. Nabokov formule progressivement sa doctrine de la traduction littérale qu'il défend dans des articles, des préfaces et des commentaires. Le terme de la traduction littérale apparaît dans l'article « Les problèmes de la traduction » [« Problems of Translation », 1955]. Dans la préface à *Eugène Onéguine*, Nabokov distingue trois types de traduction : paraphrastique, lexical et littéral. Le type paraphrastique induit des ajouts et des suppressions dans le texte traduit. Le type lexical (ou structural) rend le sens premier et l'ordre des mots. Le type littéral est le seul type de traduction qui soit reconnu par Nabokov et qui soit voué à donner la signification contextuelle des vocables de l'original ainsi que les caractéristiques associatives et syntaxiques du texte de départ.[336] La traduction littérale doit rendre à la fois le sens manifeste et le sens caché du texte traduit.

Dans la traduction en russe d'*Alice au pays des merveilles* [*Alice in Wonderland*, 1865] sous le titre de *Anja au pays des merveilles* [*Аня в стране чудес*, 1923], Nabokov utilise la méthode de transposition et remplace les images littéraires du texte original par des images équivalentes dans la littérature russe. Dans son *Eugène Onéguine*, il exclut transpositions et descriptions explicatives et garde les images littéraires d'origine dans la traduction. Toutes les explications sont réservées aux notes. Dans la traduction d'*Eugène Onéguine*, l'expression du

---

[334] Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov,* Paris, L'Harmattan, 2001, p. 266.

[335] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 15.

[336] Vladimir Nabokov, « Foreword », in Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin. Introduction and Translation*, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series LXXII, 1990, vol. 1, p. vii-viii. Traduit du russe en anglais par Vladimir Nabokov.

contenu prime sur celle de la forme. Pourtant, dans la traduction des œuvres fictionnelles de Nabokov, nous assistons au phénomène inverse qui cherche à préserver l'assonance et l'allitération des textes d'origine.[337] Dans la préface au recueil *Poèmes et problèmes*, notre auteur revient sur la question de la traduction littérale basée sur la notion de fidélité artistique :

> *J'ai, ces dix dernières années, prôné autant que possible la littéralité, c'est-à-dire une fidélité rigoureuse en matière de traduction poétique. C'est une façon honnête d'aborder un texte et un véritable plaisir, quand on a affaire à un chef-d'œuvre reconnu dont chaque détail doit être fidèlement rendu en anglais. Mais que faire quand il s'agit de traduire ses propres vers, écrits il y a un demi ou un quart de siècle ? On doit alors lutter avec une gêne confuse ; on ne peut pas s'empêcher de se tortiller et de grimacer ; on se sent un peu comme un potentat qui se jure allégeance à lui-même ou comme un prêtre consciencieux qui bénit l'eau de son propre bain. D'autre part, que dans un instant d'égarement on envisage la possibilité de refaire et d'améliorer, des années après, ses propres vers, on bat en retraite aussitôt avec l'horrible sentiment d'être coupable de falsification, pour s'accrocher comme un petit singe à une totale fidélité. Je n'ai accepté qu'un seul compromis mineur : là où c'était possible, j'ai accueilli la rime ou son ombre ; mais jamais je n'ai tordu la queue d'un vers pour l'amour de l'assonance ; et j'ai renoncé au rythme de l'original si je devais pour cela réviser le sens.*[338]

Dans cette citation, notre auteur expose les mêmes principes pour la traduction littérale et l'auto-traduction, tout en soulignant leurs différences. Nabokov apparaît dans ce passage comme un traducteur rationaliste qui n'hésite pas à sacrifier la forme poétique (le rythme et la rime) au sens. Par contre, notre poète-traducteur fait tout son possible pour garder le mètre dans ses traductions. Soulignons que c'est une des visions possibles de la traduction poétique.

Michaël Oustinoff, après avoir analysé les problèmes du multilinguisme et de l'auto-traduction dans l'autobiographie chez Nabokov, conclut qu'en comparant les différentes traductions de « Mademoiselle O », on peut observer que chacune d'elles possède ses propres particularités : la version française évoque la domination de l'écriture sur l'écrivain (« l'écriture dépeupleuse du passé »[339]) ; la version anglaise sur un mode plus ludique montre l'écriture comme le « dépositaire de la mémoire sous une forme artificielle et altérée »[340] ; la version russe, en modulant la distinction entre l'homme et le romancier, ajoute une nuance

---

[337] Voir à ce sujet: Jane Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose, op. cit.* et Judson Rosengrant, *Nabokov's Autobiography: Problems of Translation and Style*, Stanford, Stanford University, 1983.

[338] Vladimir Nabokov, *Poèmes et problèmes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 14. Traduit de l'anglais par Hélène Henry.

[339] Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, op. cit.*, p. 274.

[340] *Ibid.*, p. 247.

aux réflexions sur l'écriture qui sauve la mémoire. La lettre du 20 février 1967 écrite par Véra Nabokov précise le titre du chapitre cinq de l'autobiographie : « ″Mademoiselle″ – pas ″Mademoiselle O″ – s'est fait tondre sa laine fictionnelle dans sa forme initiale, dit V. N. »[341]. Le chapitre « Mademoiselle » de l'autobiographie est qualifié d'autobiographique par Nabokov, tandis que sa nouvelle en français « Mademoiselle O » se rapproche plutôt pour lui de l'écriture fictionnelle.

Les changements de textes ont été dictés, dans le cas de notre auteur, non pas par des considérations autobiographiques, mais par un critère esthétique. Les souvenirs russes entrent en consonance avec les signifiés russes. Il existe un lien très fort entre la langue et le souvenir vécu, entre la langue et le type des souvenirs. La traduction de l'écriture autobiographique est beaucoup plus libre que celle de l'écriture fictionnelle. Les réflexions sur la nature des langues et leur « transposabilité » aboutit chez Nabokov à l'invention d'une langue imaginaire dans ses romans *L'exploit*, *Solus Rex*, *Brisure à senestre* et *Feu pâle*.

II. 3. B. Relation binaire des langues russe et anglaise dans l'autobiographie

La tâche de l'auto-traduction de l'autobiographie est rendue compliquée non seulement par les différences linguistiques entre l'anglais et le russe, mais aussi par le statut du vécu de l'auteur encore présent dans la mémoire de l'émigration russe et inexistant, importé d'ailleurs, d'« autres rivages » pour le public anglophone. Dans une lettre à Edmund Wilson datée du 16 janvier 1952, Nabokov évoque ce problème de la traduction de son autobiographie sur l'exemple du chapitre « Exil » :

> *Il (Roman Grynberg – S. G.) a traduit le chapitre « Exil » de* Concl[usive] Evi[dence] *en russe, mais je constate maintenant avec horreur et stupéfaction que ce fut peine perdue – le russe sonne terriblement agressif, et ne peut être publié tant que les gens auxquels je fais allusion, à travers mon voile américain (que la traduction arrache, bien sûr), sont encore en vie.*[342]

L'introduction des signifiés russes dans le texte autobiographique en anglais n'engage aucun travail de la mémoire pour le lecteur anglophone. Cette absence de souvenirs crée le « voile américain », ce qui permet à l'écrivain d'avoir plus de liberté dans son œuvre autobiographique. La traduction en russe fait disparaître cette faculté, ce qui rend impossible

[341] Lettre à Page Stegner du 20 février 1967, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 481.
[342] Vladimir Nabokov – Edmund Wilson, *Correspondance, 1940-1971*, *op. cit.*, p. 298.

la traduction littérale. L'auto-traduction exige que l'écrivain soit plus précis : « … j'ai revu de nombreux passages et je me suis efforcé de remédier aux imperfections du texte originel, dues aux défaillances de ma mémoire : blancs, zones floues, passages imprécis »[343].

Les questions que nous nous posons sont les suivantes : *Drugie berega* est-il une traduction ou un original de l'autobiographie de Nabokov ? Cette distinction s'avère-t-elle pertinente ? Par ce problème, nous reposons, dans des termes nouveaux, la question du modèle. Dans la préface de *Drugie berega*, la première version anglaise *Conclusive Evidence* est présentée comme base et original de la version russe : « Основой и отчасти подлинником этой книги послужило ее американское издание, *Conclusive Evidence* »[344] (« Ce livre a pour point de départ et en partie pour original l'édition américaine intitulée *Conclusive Evidence* »[345]). Dans *Drugie berega*, Nabokov emploie le vocable « оригинал » tantôt pour désigner la première version anglaise de l'autobiographie (« В оригинале этой книги… »[346] / « Dans l'original de ce livre… »), tantôt pour désigner la vie en évoquant l'opposition « vie / écriture ». L'original est la vie, exprimée en images et souvenirs, traduite en caractères visibles et transposée en différentes langues :

> *Всякий раз, что удавалось посетить Прагу, я испытывал в первую секунду встречи ту боль, ту растерянность, тот провал, когда приходится сделать усилие, чтобы нагнать время, ушедшее за разлуку вперед, и восстановить любимые черты по нестареющему в сердце образцу. […] Около ее кушетки, ночью служившей постелью, ящик, поставленный вверх дном и покрытый зеленой материей, заменял столик, и на нем стояли маленькие мутные фотографии в разваливающихся рамках. Впрочем она едва ли нуждалась в них, ибо оригинал жизни не был утерян.*[347]
>
> *Chaque fois que j'avais l'occasion de visiter Prague, au premier moment de la rencontre j'éprouvais cette douleur, ce désarroi, ce défaut de mémoire quand il fallait faire un effort afin de rattraper le temps qui avait avancé pendant la séparation et afin de restaurer les traits aimés d'après le modèle intact qui se trouve dans le cœur. […] A côté de sa couchette qui servait de lit la nuit, un coffre renversé et drapé de tissu vert remplaçait une table basse sur laquelle étaient posées de petites photographies ternes dans des cadres en voie de désagrégation. D'ailleurs, elle avait à peine besoin d'elles, car l'original de la vie n'était pas perdu.*

---

[343] V. Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 15.
[344] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 7 (143).
[345] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 393. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.
[346] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 35 (164).
[347] *Ibid.*, p. 41 (169).

Nabokov évoque ici la question du modèle qu'il garde dans sa mémoire (« по нестареющему в сердце образцу »). L'expression « нагнать время » précise que l'autobiographe interpose deux images de sa mère : celle sauvegardée par sa mémoire et celle de la vie. Ce passage montre que l'autobiographe tient cette faculté de sa mère qui a su préserver dans sa mémoire l'original de la vie (« оригинал жизни »), original qu'elle se remémore dans le présent.

Les différentes autobiographies sont des versions d'un original qui se trouve dans une zone prélangagière qui à la fois n'est exprimée en aucune langue et est exprimée en toutes les langues. Les images tracées par la vie de l'écrivain dans sa mémoire sont traduites en différentes langues. L'expérience visuelle est l'original de l'autobiographie de Nabokov, ce qui expliquerait l'importance de la coordination des thèmes, des motifs dans *Drugie berega / Speak, Memory*. Dans l'envoi de *Littératures II*, Nabokov déclare que l'art est universel et que c'est la langue qui le fractionne en versions nationales : « La langue est la seule chose qui fragmente un art universel en arts nationaux. […] … la littérature n'appartient pas au domaine des idées générales mais à celui des mots et des images spécifiques »[348].

Nabokov introduit le problème de l'auto-traduction dans la préface de *Drugie berega* et l'avant-propos de *Speak, Memory*. Tout le long du texte russe, Nabokov fait des digressions dans lesquelles il résume les explications données dans la version anglaise. Dans la préface russe, Nabokov a inclus, entre autres, les moments cruciaux de sa biographie artistique tels que la nécessité vitale de changer d'idiome de création.[349]

Dans la préface de *Drugie berega*, Nabokov, comparant les deux versions, valorise la version russe : « Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо… »[350] (« Il y a entre le livre russe que l'on trouvera ici et sa version anglaise le même rapport qu'entre des lettres majuscules et des italiques ou bien entre un visage qui vous regarde droit dans les yeux et un profil stylisé... »[351]).

---

[348] Vladimir Nabokov, *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985, p. 426. Traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek.

[349] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 7-8 (143-144).

[350] *Ibid.*, p. 8 (144).

[351] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages, op. cit.*, p. 395. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

II. 3. C. *Drugie berega* et *Lolita* : problème du passage de l'anglais au russe

L'autobiographie de Nabokov et son roman le plus célèbre *Lolita*[352] sont étroitement liés par la simultanéité de la création et par le processus de l'auto-traduction d'anglais en russe. *Drugie berega* et *Lolita* sont la seule utilisation « active » du russe dans la prose après l'abandon de cette langue en 1939 (l'artiste n'a jamais abandonné l'écriture des vers en russe).

Drugie berega est le livre le plus fidèle à la « réalité », au souvenir. *Lolita* est son livre de fiction le plus hardi et qui rompt avec la perception conventionnelle du monde dans lequel on vit. Nabokov dit dans *Intransigeances* : « *Autres rivages* est un livre strictement autobiographique. Il n'y a rien d'autobiographique dans *Lolita* »[353]. Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, Nabokov souligne un lien historique qui existe entre son œuvre autobiographique et ses œuvres fictionnelles :

> *Durant l'été 1953, dans un ranch des environs de Portal, Arizona, dans une maison louée à Ashland, Oregon, et dans divers motels de l'Ouest et du Mid-west, j'ai trouvé le moyen, tout en chassant les papillons et en écrivant Lolita et Pnine, de traduire en russe Speak, Memory avec le concours de ma femme.*[354]

Nabokov termine « A propos d'un livre intitulé *Lolita* (Postface à l'édition américaine de 1958) » [« О книге, озаглавленной *Лолита* (Послесловие к американскому изданию 1958 года) », 1958] par le constat que son premier idiome littéraire, la langue russe, dominera toujours l'idiome d'adoption, la langue anglaise. Dans cette citation, Nabokov souligne, une fois de plus, son attachement particulier au fonctionnement de la langue en tant que pilier structurant d'une œuvre littéraire. Il compare ses outils langagiers en russe aux accessoires de l'illusionniste :

> *Другой американский критик недавно выразил мысль, что «Лолита» представляет собою отчет о моем «романе с романтическим романом». Замена последних слов словами «с английским языком» уточнила бы эту изящную формулу. Но тут чувствую, как*

---

[352] Dans notre thèse nous utiliserons le texte de la *Lolita* russe, car nous le considérons, tout comme *Drugie berega*, en tant qu'œuvre russe, et non pas en tant que traduction de l'anglais. Le critère de la langue ne compte pas pour Nabokov, puisqu'il conçoit ses œuvres en images. De plus, le projet de *Lolita* se définit d'abord en russe avec deux textes « Le satyre » [« Сатир », écrit en 1939 avant « L'enchanteur »] et « L'enchanteur » [« Волшебник », écrit en 1939]. Au sujet du « Satyre » voir l'article de Wladimir Weidlé « Nabokov. La première *Lolita* » [« Набоков. Первая *Лолита* »] dans *La pensée russe* [*Русская мысль*] du 29 décembre 1977 (n° 3184, p. 9).

[353] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 80.

[354] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 15.

вкрадывается в мой голос слишком крикливая нотка. Никто из моих американских друзей не читал моих русских книг, а потому всякая оценка, основанная на моей английской беллетристике, не может не быть приблизительной. Личная моя трагедия – которая не может и не должна кого-либо касаться – это то, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишенного в моем случае всей той аппаратуры – каверзного зеркала, черно-бархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций, – которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебно воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов.[355]

Un autre critique américain a récemment exprimé l'idée selon laquelle Lolita *se présentait comme compte rendu de mon « roman avec le roman romantique ». Le remplacement des derniers mots par les mots « avec la langue anglaise » préciserait cette élégante formule. Mais, ici, je sens qu'une note trop stridente se glisse dans ma voix. Aucun de mes amis américains n'a lu mes livres russes, et, pour cela, toute appréciation fondée sur mes lettres anglaises ne peut être qu'approximative. Ma tragédie personnelle, qui ne peut ni ne doit concerner qui que ce soit, consiste dans le fait que j'ai dû renoncer à ma parole naturelle, à mon style russe infiniment délié, riche et docile en faveur d'un anglais de deuxième qualité, privé dans mon cas de tous ces accessoires : le miroir trompeur, la toile de fond au velours noir, les associations et les traditions sous-entendues, dont l'illusionniste autochtone, aux pans flottant au gré du vent, peut profiter d'une manière si féerique afin de transgresser l'héritage des pères à sa guise.*

Nabokov recourt à la métaphorique de l'illusionnisme. L'artiste montre que sa langue maternelle est fondée sur l'appropriation et le dépassement du modèle russe, en le déformant (« каверзного зеркала ») et en le dissimulant (« черно-бархатного задника ») dans ses écrits. La référence au métier de l'illusionniste soulève la question de l'artificialité manifeste, ostensible de l'écriture de Nabokov.

Au début du « Post-scriptum à l'édition russe » [« Постскриптум к русскому изданию », Palermo[356], 1967] de *Lolita*, Nabokov relativise la déclaration qui figure à la fin d'« A propos d'un livre intitulé *Lolita* » et proclame la supériorité de son style russe sur son style anglais. Cette déclaration est relativisée suite à l'auto-traduction de *Lolita* d'anglais en russe effectuée entre 1963 et 1965 et suite à la non-correspondance des attentes de l'écrivain présentées sous

[355] V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj *Lolita* (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 385. L'article fut écrit en anglais le 12 novembre 1956 pour *The Anchor Review* (Doubleday, New York), en 1958 il fut intégré à l'édition américaine de *Lolita* chez G. P. Putnam's Sons, New York.

[356] L'indication du lieu d'écriture de ce texte, Palermo, s'avère douteuse, car rien ne prouve que Nabokov se soit absenté de Montreux à l'automne 1965 au moment où le post-scriptum fut rédigé.

l'image du printemps et du produit fini comparé à un tableau automnal dans le passage ci-dessous :

> *Американскому читателю я так страстно твержу о превосходстве моего русского слога над моим слогом английским, что иной славист может и впрямь подумать, что мой перевод « Лолиты » во сто раз лучше оригинала. Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн. История этого перевода – история разочарования. Увы, тот « дивный русский язык », который, сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку.*[357]
>
> *J'affirme avec tant d'ardeur à mon lecteur américain la supériorité de mon style russe sur mon style anglais qu'un slaviste quelconque peut penser réellement que ma traduction de Lolita est cent fois meilleure que l'original. A présent le grincement de mes cordes rouillées russes me fait seulement mal au cœur. L'histoire de cette traduction est l'histoire d'une déception. Hélas, cette « langue russe divine » qui, me semblait-il, m'attendait encore quelque part, fleurissait comme un printemps fidèle derrière des portes condamnées dont j'avais gardé la clé pendant tant d'années, s'est avérée inexistante, et, derrière les portes, il n'y a que des souches carbonisées et un horizon lointain automnal désespéré, et la clé dans la main ressemble plutôt à un passe-partout.*

La traduction de *Lolita* d'anglais en russe met en évidence la question de la « traduisibilité » des deux langues, l'anglais et le russe, ce qui est reflété également dans l'auto-traduction de son autobiographie. Nabokov illustre la différence des deux langues au niveau historique en développant un réseau de comparaisons végétales et humaines et en mettant au jour le principe primordial inhérent à la langue et à la culture anglophones, celui de la liberté de l'esprit.[358]

---

[357] V. V. Nabokov, « Postskriptum k russkomu izdaniju », *Lolita, Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 386.

[358] « За полгода работы над русской « Лолитой » я не только убедился в пропаже многих личных безделушек и невосстановимых языковых навыков и сокровищ, но пришел и к некоторым общим заключениям по поводу взаимной переводимости двух изумительных языков. Телодвижения, ужимки, ландшафты, томление деревьев, запахи, дожди, тающие и переливчатые оттенки природы, все нежно-человеческое (как ни странно!), а также все мужицкое, грубое, сочно-похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная перекличка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов – все это, а также все относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям – становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма. Эта неувязка отражает основную разницу в историческом плане между зеленым русским литературным языком и зрелым, как лопающаяся по швам смоква, языком английским: между гениальным, но еще недостаточно образованным, а иногда довольно безвкусным юношей, и маститым гением, соединяющим в себе запасы пестрого знания с полной свободой духа. Свобода духа! Все дыхание человечества в этом сочетании слов. » *Ibid.*, p. 386-387.
« En six mois de travail sur la *Lolita* russe non seulement je me suis convaincu de la perte de maints bibelots personnels, de savoirs-faire et de trésors langagiers non reconstituables, mais aussi j'ai tiré quelques conclusions générales concernant la traduisibilité mutuelle de ces deux merveilleuses langues.

A la fin du « Post-scriptum à l'édition russe » de *Lolita*, Nabokov désigne un des objectifs de cette auto-traduction : traduire avec exactitude une de ses meilleures œuvres de la langue d'adoption dans sa langue maternelle et sa première langue de l'écriture littéraire : « Издавая "Лолиту" по-русски, я преследую очень простую цель: хочу, чтобы моя лучшая английская книга – или, скажем еще скромнее, одна из лучших моих английских книг – была правильно переведена на мой родной язык. Это – прихоть библиофила, не более »[359] (« En publiant *Lolita* en russe je poursuis un but très simple : je veux que mon meilleur livre anglais ou bien, disons encore plus modestement, l'un de mes meilleurs livres anglais, soit traduit correctement en ma langue maternelle. Ce n'est qu'une lubie de bibliophile »).

Nabokov décompose la figure de l'auteur en trois entités : celle de l'écrivain, celle du traducteur et celle du lecteur. Comme traducteur, l'artiste tient à souligner sa volonté de ne pas introduire des blancs et des ajouts dans la traduction russe de *Lolita*. Il est à remarquer que dans le commentaire de *Lolita*, A. M. Ljuksemburg doute de la fidélité de la traduction. D'après lui, Nabokov prend des libertés avec l'original par endroits et la deuxième moitié du texte est parsemée de modifications soigneusement dissimulées qui accentuent le caractère conventionnel du récit.[360]

II. 3. D. Analyse de l'emploi de la langue française dans *Drugie berega*

En commençant son projet autobiographique, Nabokov a opté pour la langue russe avec son récit « La pluie de Pâques ». Ensuite, il a fait une deuxième tentative avec la langue anglaise et, finalement, il a posé la pierre angulaire de son autobiographie en français avec la nouvelle

---

Les gestes, les mimiques, les paysages, la langueur des arbres, les odeurs, les pluies, les nuances fondantes et moirées de la nature, toute chose tendrement humaine (si étrange que cela puisse paraître !) ainsi que tout ce qui est rustique, grossier, juteux et obscène est exprimé en russe d'une manière qui n'est pas pire, sinon même meilleure, qu'en anglais ; mais les sous-entendus délicats si propres à la langue anglaise, la poésie de la pensée, le lien instantané entre les notions les plus abstraites, l'essaim des épithètes monosyllabiques, tout cela ainsi que tout ce qui est relatif à la technique, à la mode, au sport, aux sciences naturelles et aux passions contre nature devient en russe grossier, verbeux et très souvent dégoûtant dans le sens du style et du rythme. Cette discordance reflète la différence fondamentale sur le plan historique entre la verte langue littéraire russe et la langue anglaise mûre comme une figue craquant aux coutures : entre un jeune homme de génie, mais pas encore suffisamment instruit et parfois assez dépourvu de goût et un génie vénérable conjuguant en lui un grand fonds d'érudition bigarrée avec une entière liberté de l'esprit. Liberté de l'esprit ! Tout le souffle de l'humanité est enfermé dans cette combinaison de mots. »

[359] *Ibid.*, p. 389.

[360] A. M. Ljuksemburg, « Kommentarii. *Lolita* », in V. V. Nabokov, *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, 2003, t. 2, p. 601.

« Mademoiselle O ». Ainsi, le français est présenté comme le point de départ, comme un élément rassemblant et structurant de l'autobiographie de notre auteur.

Dans l'œuvre complète de Nabokov parue en dix volumes en Russie pour le centenaire de sa naissance (1899-1999), la production littéraire en français est représentée par un seul texte, celui de l'article « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable » [*La nouvelle revue française*, 1937] qui est inclus dans les œuvres de la période américaine.[361] Ce choix ne nous semble pas pertinent car cette œuvre est écrite pendant la période russe de la création de Nabokov. Ses œuvres en français sont plus nombreuses et ont leur identité propre ; remarquons qu'au début Nabokov a choisi d'écrire en français, puisque son public russe devenait de plus en plus restreint. Si peu volumineux qu'il soit, son héritage en français est de haute qualité artistique et marque de son empreinte l'œuvre ultérieure de l'écrivain.

Dans notre travail, nous étudierons trois textes de Nabokov en français : l'article « Les écrivains et l'époque » [*Le mois*, 1931] (étudié dans la partie quatre), la nouvelle « Mademoiselle O » (étudiée dans la partie trois) et l'étude « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable » (analysée dans la partie quatre). Les allusions à la littérature française dans l'autobiographie de Nabokov seront étudiées dans la partie suivante de notre thèse.

Dans son autobiographie, l'écrivain recourt au français pour décrire ses voyages en France, son oncle Ruka et son premier amour pour Colette. Il consacre un chapitre entier (chapitre cinq) à sa gouvernante française Mademoiselle. Sa gouvernante est toujours nommée Mademoiselle et ce nom dans le texte est transcrit en caractères latins, c'est un mot invariable. Dans la comparaison de Mademoiselle à l'héroïne du roman *La jeune Sibérienne* [1815] de Xavier de Mestre, l'écrivain introduit dans le texte russe le titre de ce roman en français, puisqu'en Russie il n'a été connu que par son titre français. La traduction en russe aurait pu supprimer la référence à cette œuvre. Par la suite, la gouvernante décrit son arrivée en se comparant à une héroïne de la littérature russe : « Et je me tenais là abandonnée de tous, pareille à la Comtesse Karénine »[362]. L'auteur la compare à un personnage de la littérature française : « И действительно, чем не la jeune Sibérienne? »[363] (« Et en effet, pourquoi pas *la jeune Sibérienne*? »). On assiste à une sorte d'inversion des références culturelles dans le système de comparaisons. Le cocher l'appelle « мадмазель » et il décline ce nom (« c

[361] V. V. Nabokov, « Puškin, ili pravda i pravdopodobie », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 538-550.
[362] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 87 (202).
[363] *Ibid.*, p. 88 (203).

багажом "мадмазели" »[364] / « avec les bagages de Mademoiselle »). Les occupations de Mademoiselle sont en français dans le texte : la bonne promenade, la dictée.

L'introduction du discours en français pour le continuer en russe montre, dans la plupart des cas, que la conversation se déroulait en français :

> *Mademoiselle так и не узнала никогда, как могущественны были чары ее ровно журчавшего голоса. В дальнейшем, по возвращении ее в Швейцарию, ее притязания на минувшее оказались совсем другими: « Ah, comme on s'aimait! », вздыхала она вспоминая, « Как мы веселились вместе! А как бывало ты поверял мне шепотом свои детские горести » (Никогда!) « А уютный уголок в моей комнате, куда ты любил забиваться, так тебе было там тепло и покойно... ».*[365]
>
> *Mademoiselle ne sut ainsi jamais quelle puissance possédait le charme de sa voix ruisselante d'une manière régulière. Par la suite, à son retour en Suisse, ses prétentions sur le passé devinrent tout à fait autres : «* Ah, comme on s'aimait *», soupirait-elle en se souvenant, « Comme on s'amusait ensemble ! Et comme tu avais l'habitude de me confier tes malheurs d'enfant en murmurant » (Jamais !) « Et le coin douillet dans ma chambre dans lequel tu aimais te tapir, tu y avais si chaud et tu y étais si tranquille… ».*

Nabokov introduit des mots et des expressions en français dans les répliques russes pour montrer que les personnages parlent français : « А как поживает ваш парламент, Monsieur Nabokoff ? »[366] (« Et comment va votre parlement, *Monsieur Nabokoff* ? »). L'écrivain utilise le vocable « causerie » pour décrire les vaines tentatives de sa gouvernante française pour conduire la conversation à table. Dans ses rêves, Mademoiselle se compare à une « grande précieuse » de Molière :

> *Невольным следствием таких реплик – особливо когда слабеющий слух подводил ее, и она отвечала на мнимый вопрос – была мучительная пауза, а вовсе не вспышка блестящей, легкой causerie. […] Она зажилась у нас, всё надеясь, что чудом превратится в некую grande précieuse, царящую в золоченой гостиной и блеском ума чарующей поэтов, вельмож, путешественников.*[367]
>
> *La conséquence involontaire de telles répliques (surtout quand son ouïe lui jouait un mauvais tour et qu'elle répondait à une question imaginaire) était une pause pénible et non pas l'éclat d'une* causerie *légère et brillante. […] Elle demeura longtemps chez nous, tout en espérant qu'elle se transformerait par miracle en une sorte de* grande précieuse *régnant dans un salon doré et enchantant des poètes, des magnats et des voyageurs par l'éclat de son esprit.*

---

[364] *Ibid.*, p. 87 (203).
[365] *Ibid.*, p. 97 (209).
[366] *Ibid.*, p. 105 (215).
[367] *Ibid.*, p. 105-106 (215-216).

Le français est présent dans la description des rapports de Mademoiselle avec le précepteur Lenskij. L'autobiographe emploie très souvent dans la narration des mots français qui se rapprochent de la sphère émotionnelle, mots prononcés à plusieurs reprises par sa gouvernante française et qui l'ont marqué dans son enfance : « У него было несколько предшественников, ни одного из них Mademoiselle не любила, но про Ленского говорила, что это le comble – дальше идти некуда »[368] (« Il avait eu plusieurs prédécesseurs, Mademoiselle n'avait aimé aucun d'eux, mais elle disait à propos de Lenskij que c'était *le comble*, qu'on ne pouvait pas mieux faire »). Mademoiselle caractérise ses rapports avec Lenskij par une phrase : « Je suis une sylphide à côté de ce monstre »[369]. Comme dans les légendes celtes et germaniques, la sylphide est un génie féminin ailé qui vit dans les airs, la comparaison s'avère incongrue et suscite un effet comique à cause de l'aspect physique de personnage décrit auparavant par l'auteur.

Le frère de l'autobiographe répète des phrases de Mademoiselle en français : « Ah, que c'est beau! »[370]. La sonorité des répliques authentiques est préservée dans la mémoire de l'écrivain et dans son texte autobiographique : « Вспомнилось: "Il pleut toujours en Suisse" – утверждение, которое некогда доводило Mademoiselle до слез. "Mais non", говорила она, "il fait si beau, si beau", – и от обиды не могла определить точнее это "beau" »[371] (« Je me rappelai : *"Il pleut toujours en Suisse"*, affirmation qui faisait pleurer Mademoiselle autrefois. *"Mais non"*, disait-elle, *"il fait si beau, si beau"*, et à cause de l'offense, elle ne pouvait pas définir plus exactement ce *"beau"* »).

Le français sert à décrire l'oncle Ruka et son discours. L'autobiographe mentionne que son oncle ignorait avec sang-froid la règle du « e » muet dans la versification française, en faisant l'analyse de la romance française « Octobre », la plus réussie de son oncle. Le discours de l'oncle représente un mélange de langues diverses. Par exemple, dans une comparaison faite par son oncle, le comparé est exprimé en français, et le comparant est donné en russe :

> *По-русски Василий Иванович выражался с нарочитым трудом, предпочитая для разговора замысловатую смесь французского, английского и итальянского. […] … он вздыхал и говорил: « Je suis comme une былинка в поле! » – с таким видом точно и впрямь могла такая поговорка существовать.*[372]
>
> *Vassilij Ivanovič s'exprimait en russe avec une difficulté intentionnelle, en préférant pour la*

[368] *Ibid.*, p. 106 (216).
[369] *Ibid.*, p. 104 (215).
[370] *Ibid.*, p. 40 (168).
[371] *Ibid.*, p. 109 (219).
[372] *Ibid.*, p. 58 (181).

conversation un mélange alambiqué de français, d'anglais et d'italien. […] … il soupirait et disait : « Je suis comme *le brin d'herbe dans un champ », avec un air qui suggérait qu'un tel proverbe pût exister réellement.*

Le français est un signe, une marque de « дворянский быт » dans la Russie d'ancien régime.

L'image de Colette, comme celle de l'oncle, est liée à l'automne. Dans la première question posée par Colette à l'autobiographe transparaît la situation du multilinguisme qui entoure ce dernier dans son enfance : « "Je suis Parisienne", объявила она, "et vous – are you English?" »[373] (« *"Je suis Parisienne"*, déclara-t-elle, "et vous, *are you English* ?" »).

Depuis le XVIIIème siècle, le français est la langue de l'aristocratie russe. Au début du XXème siècle, le rôle du français reste important dans la société russe malgré l'extension de l'anglais dans le milieu aristocratique russe. Dans *Drugie berega*, le français comporte une valeur sociale : « On se promenait en voiture – или en équipage, как говорилось по-старинке в русских семьях »[374] (« *On se promenait en voiture* ou *en équipage*, comme on disait à l'ancienne dans les familles russes »). Nous avons observé le plus souvent l'emploi affectif de vocables français liés aux souvenirs de la petite enfance de l'écrivain : « … в давно несуществующем тяжелозвонном train de luxe, вагоны которого были окрашены по низу в кофейный цвет, а по верху – в сливочный »[375] (« … dans un *train de luxe* disparu depuis longtemps, dont les wagons étaient peints en bas de couleur café et en haut de couleur crème »). Le français sert aussi à nommer d'une manière plus exacte des objets ou des phénomènes : « бедная собака уныло ездила по паркетам, как cul-de-jatte »[376] (« le pauvre chien rampait sur le parqué comme *cul-de-jatte* »). Souvent les expressions en russe et en français coexistent dans une même phrase : « "Non, non, non, c'est affreux, какая сушь, задерните чем-нибудь" »[377] (« *"Non, non, non, c'est affreux,* quelle aquarelle sèche, couvrez-la de quelque chose ! "»). Le français est utilisé pour marquer le début et la fin de la conversation qui se déroule en français : « "Que vous êtes devenu jaune et laid, mon pauvre garçon » […] « А теперь, – сказал он, – можешь идти, аудиенция кончена, je n'ai plus rien à vous dire" »[378] (« *"Que vous êtes devenu jaune et laid, mon pauvre garçon* » […] « Et maintenant, dit-il, tu peux te retirer, l'audience est terminée, *je n'ai plus rien à vous dire"* »).

---

[373] *Ibid.*, p. 138 (241).
[374] *Ibid.*, p. 101 (213).
[375] *Ibid.*, p. 14-15 (149).
[376] *Ibid.*, p. 41 (168).
[377] *Ibid.*, p. 46 (172).
[378] *Ibid.*, p. 54 (178-179).

L'épisode de la mort de Lev Tolstoj est révélateur de la situation du multilinguisme dans la famille de l'autobiographe. Son père lit un journal allemand, entame des explications en anglais pour son fils et exprime des émotions imprévisibles en français, la conversation se terminant en russe avec sa femme :

> *… отец деловито зашуршал немецкой газетой, только что им развернутой, и ответил по-английски, начиная – по-видимому длинное – объяснение интонацией « мнимой цитаты », при помощи которой он любил разгоняться в речах: « Это, мой друг, всего лишь одна из абсурдных комбинаций в природе – вроде того, как связаны между собой смущение и зардевшиеся щеки, горе и красные глаза, shame and blushes, grief and red eyes... Tolstoï vient de mourir », – вдруг перебил он самого себя другим, ошеломленным голосом, обращаясь к моей матери, тут же сидевшей у вечерней лампы. « Да что ты », – удрученно и тихо воскликнула она, соединив руки, и затем прибавила: « Пора домой », – точно смерть Толстого была предвестником каких-то апокалиптических бед.*[379]
>
> *… le père froissa, d'une manière affairée, un journal allemand qu'il venait d'ouvrir et répondit en anglais, en commençant une explication apparemment longue avec l'intonation d'une « citation fictive » à l'aide de laquelle il aimait prendre son élan dans les discours : « Mon ami, ce n'est qu'une combinaison absurde dans la nature, quelque chose comme la confusion et les joues empourprées, le chagrin et les yeux rouges,* shame and blushes, grief and red eyes... Tolstoï vient de mourir *», s'interrompit-il soudain d'une voix autre, abasourdie, en s'adressant à ma mère qui était aussi assise à côté d'une lampe de soir. « Comment se fait-il ! », s'écria-t-elle d'une voix accablée et douce en joignant ses mains et ensuite elle ajouta : « Il est temps de rentrer », comme si la mort de Tolstoj était le présage de désastres apocalyptiques.*

Le français est utilisé par l'autobiographe pour désigner les livres de son enfance (la collection « Bibliothèque rose », les livres de Madame de Ségur, née Rostopchine « Les malheurs de Sophie », « Les petites filles modèles », « Les vacances »), les titres des travaux sur les lépidoptères qu'il a lus dans son enfance (*Icônes historiques de lépidoptères nouveaux ou peu connus* et *Mémoires*[380], livre consacré aux papillons de la Russie asiatique), les noms des revues, des maisons d'édition (« во французских кругах, на скучнейших сборищах Nouvelle Revue Française »[381] / « dans les milieux français, aux réunions ennuyeuses de *La nouvelle revue française* », l'éditeur Paulhan), le nom des rues (Promenade des Anglais). Nabokov inclut dans le texte autobiographique des citations tirées de la revue française *L'illustration* décrivant un incident qui s'est produit avec ses ancêtres lointains : « une noble

[379] *Ibid.*, p. 189 (279).
[380] *Ibid.*, p. 115 (222-223).
[381] *Ibid.*, p. 243 (317).

dame que la Russie a prêtée cet hiver à la France », « de nourriture, de loyer et d'entretien du père Crépin », « huissier », « Conseiller d'Etat, homme sage et plein de mesure »[382]. Dans ce cas-là, l'emploi du français dans la narration en russe tend à rendre la situation décrite plus comique.

Les lieux géographiques sont donnés en français pour instaurer des jeux de mots bilingues. D'abord, Nabokov introduit en français le nom du château pyrénéen appartenant à son oncle : « пиренейский замок около Pau »[383] (« un château pyrénéen à côté de *Pau* »). Ensuite, il transpose ce nom en russe pour renforcer le procédé de l'allitération : « попытался проехать на автомобиле из Петербурга в По, но завяз в Польше »[384] (« il tenta d'aller en voiture de Pétersbourg à Pau, mais s'embourba en Pologne »). Dans la description de Biarritz, certaines réalités sont désignées en français : des terrains à vendre, le Rocher de la Vierge. Cette station balnéaire française de son enfance marque un départ dans le caractère international de l'art de Nabokov : « … я со странным чувством узнавал Rocher de la Vierge, Биарриц, прибой моего международного детства »[385] (« … avec un sentiment étrange je reconnus le *Rocher de la Vierge, Biarritz*, le ressac de mon enfance internationale »).

Il résulte de ce qui précède que l'autobiographie de Nabokov est une sorte d'hymne à la langue française. Le texte fait ressortir la prononciation et la sonorité de la langue française. Les exemples cités montrent plus d'une fois la situation du multilinguisme dans l'enfance de l'auteur. La présence de la langue française (mots, expressions, phrases) est aussi une « marque » culturelle de l'élite russe multilingue, possédant des facilités migratoires, une référence à la vie quotidienne des nobles russes sous l'ancien régime (cf. l'emploi du français dans le roman de Lev Tolstoj *Guerre et paix*).

II. Conclusion

Nabokov retourne à son projet autobiographique à plusieurs reprises. Le titre *Drugie berega* fait ressortir une vision créatrice du monde, un mouvement constant de la tradition vers la modernité artistique. Il s'agit chez Nabokov d'un « croisement », d'une « hybridation » des cultures conduite par le biais d'une « hybridation » des langues. Les trois langues ne sont pas interchangeables (intellectuellement convertibles) et encore moins « consubstantielles » chez

[382] *Ibid.*, p. 47-48 (173-174).
[383] *Ibid.*, p. 55 (179).
[384] *Ibid.*, p. 57 (180-181).
[385] *Ibid.*, p. 204 (289).

Nabokov. Au contraire, chacune d'elles constitue un mode et un monde particuliers, irréductibles au mode et au monde de la langue concurrente. L'usage que fait Nabokov de ces trois langues dans ses œuvres prouve à l'évidence l'indépassable singularité de chacune, son absolue différence de « substance ». L'examen de l'auto-traduction confirme clairement cette tragique situation de radicale altérité des langues.

Le va-et-vient translinguistique traverse toutes les versions de l'autobiographie, ce que Georges Nivat montre dans son article « *Speak, Memory* » sur l'exemple de l'épisode du père Crépin : « The two versions of the passage about "père Crépin" are in fact complementary; here, as in many other cases, the English version and the Russian one form a literary "Janus bifrons", a two-faced text, a poetic interface »[386] (« Les deux versions du passage sur le "père Crépin" sont en fait complémentaires ; ici, comme dans beaucoup d'autres cas, la version anglaise et la version russe forment un « Janus bifrons » littéraire, un texte à deux faces, une interface poétique »). La représentation du texte autobiographique comme « Janus bifrons » fait ressortir, entre autres, l'utopie linguistique de Nabokov qui consiste à rechercher une langue universelle, celle de la création artistique. Le sens est transféré d'une langue à l'autre par le biais des images visuelles.

De la même manière que Blok, selon O. Mandel'štam, comprenait le renouveau de la langue et de la littérature russes comme croisement de différentes formes littéraires, croisement qui crée un style et l'améliore,[387] de même Nabokov réalise ce principe sur le plan multilingue, en essayant de créer des ponts sémantiques entre trois langues qui permettront d'intégrer ces dernières dans un unique système linguistique.

Comme chaque langue représente un monde particulier, le traducteur doit rendre ce monde particulier dans un autre système linguistique. Comme les systèmes linguistiques des deux langues ne sont pas interchangeables, le traducteur doit sacrifier en quelque sorte soit la langue de départ soit la langue d'arrivée. Dans ses auto-traductions, Nabokov choisit la première solution, tandis que, dans ses traductions, il privilégie plutôt la seconde solution.

Les recherches de Nabokov dans le domaine de la traduction littéraire peuvent être mises en perspective avec les conceptions de Walter Benjamin telles qu'il les expose dans son article « La tâche du traducteur » dans lequel le théoricien note :

> *Ainsi la finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport le plus intime entre les langues. Il lui est impossible de révéler, de créer ce rapport caché lui-même ; mais elle peut le*

[386] Georges Nivat, « *Speak, Memory* », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir Alexandrov (éd.), *op. cit.*, p. 681.
[387] Osip Mandel'štam, « A. Blok », *Sočinenija v 2 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1990, t. 2, p. 190.

> *représenter en le réalisant en germe ou intensivement. Et cette représentation d'un signifié par l'essai, par le germe de sa création, est un mode de représentation tout à fait original, qui n'a guère d'équivalent dans le domaine de la vie non langagière.*[388]

La référence à Walter Benjamin permet de comprendre les raisons de l'échec de l'utopie linguistique / culturelle de Nabokov. Pour notre auteur, la traduction doit signifier et faire apparaître à la conscience du lecteur ce qui ne relève d'aucun idiome : l'« entre-langues », le rapport entre les langues, l'intervalle qui présuppose à la fois leur essentielle unité et leur irréparable altérité.

La réflexion engagée dans cette partie était construite en grande partie autour d'un critère chronologique, selon une approche principalement diachronique. La partie suivante sera fondée sur une approche synchronique qui appliquera au texte de *Drugie berega* un triple critère : à la fois structurel, stylistique et thématique.

[388] Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 248. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz.

Partie III :
Approche synchronique.
Etude de la forme et du contenu de l'autobiographie *Drugie berega*

… la meilleure part de la biographie d'un écrivain, ce n'est pas le compte rendu de ses aventures, mais l'histoire de son style.[389]

Vladimir Nabokov, *Intransigeances*

Dans mes Mémoires, les idées susceptibles d'être citées ne sont que des visions fugitives, des suggestions, des mirages de l'esprit. Elles perdent leurs couleurs ou explosent comme des poissons tropicaux quand on les remonte à la surface hors des profondeurs de leur contexte.[390]

Vladimir Nabokov, *Intransigeances*

III. Introduction

Comme nous l'avons déjà vu dans une citation de Mixail Baxtin donnée dans la section consacrée au genre littéraire dans la première partie de notre thèse, la structure, le style et le thème sont les composantes clés d'une œuvre littéraire et ils définissent son appartenance à un genre bien précis. Ce schéma ternaire déterminera donc le déroulement de la présente partie.

Dans le premier chapitre, nous nous pencherons sur la structure de *Drugie berega*. Nous analyserons sa préface, sa composition, la personne grammaticale de l'énoncé et les relations

[389] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 170.
[390] *Ibid.*, p. 162.

entre auteur, narrateur et protagoniste. Nous étudierons les personnages du récit en trois temps : personnages autobiographiques, Mnémosyne et le Destin. Tout à la fin du chapitre, nous nous arrêterons sur la question du temps et de l'espace, en analysant les structures spatiales et temporelles du texte autobiographique de Nabokov.

Le deuxième chapitre portera sur l'analyse stylistique de *Drugie berega*. Ce chapitre sera décliné en trois sous-chapitres. Le premier sous-chapitre développera le statut du style dans l'œuvre de Nabokov et dans son autobiographie en particulier. Le deuxième sous-chapitre traitera les procédés stylistiques dans le texte autobiographique. Le troisième sous-chapitre abordera la question de la métaphore comme perception, expression et création du monde, de l'être et du verbe poétique dans les textes autobiographiques de Nabokov.

Le troisième chapitre effectuera une analyse thématique de *Drugie berega*. Tout d'abord nous définirons le thème et les lignes thématiques tels qu'ils se présentent chez Nabokov, et nous en détecterons leurs spécificités. Ensuite, nous montrerons l'existence d'univers latéraux dans le texte autobiographique. L'autobiographie *Drugie berega* peut être considérée sous différents modes. Nous en analyserons deux : la présence d'éléments et de techniques utilisés dans le théâtre et la présence d'éléments propres au conte. Enfin, il sera question du thème du double dans l'autobiographie de Nabokov.

Précisons que nous n'avons pas développé de façon autonome deux thèmes (celui du silence et celui du tableau, de la photographie et du cinéma, thèmes qui sont grandement liés entre eux), car ils entrent en plusieurs configurations avec d'autres thèmes traités. La distinction de ces deux thèmes aurait pu mettre en péril la logique des développements significatifs de la présente partie.

Chapitre III. 1 : Analyse de la structure de l'autobiographie *Drugie berega*

III. 1. A. La préface de *Drugie berega*

Nous avons déjà étudié plusieurs passages de la préface de *Drugie berega* dans les première et deuxième parties de notre thèse. Nous nous arrêterons à présent sur la fin de la préface qui est très importante pour comprendre l'architecture de ce texte autobiographique.

La fin de la préface de l'autobiographie russe *Drugie berega* installe le paradigme de la « vie comme voyage » et, par ce trait, s'inscrit dans la tradition russe d'écriture propre aux XIXème et XXème siècles (par exemple, *Un héros de notre temps* [*Герой нашего времени*, 1840] de Lermontov et *La sonate à Kreutzer* [*Крейцерова соната*, 1889] de Lev Tolstoj dans lesquels le thème du voyage et du récit d'un compagnon de route fortuit est utilisé comme prétexte pour le développement d'une œuvre littéraire) :

> *« Позвольте представиться, – сказал попутчик мой без улыбки, – Моя фамилия N. ». Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь. « Так-то, сударь », закончил он со вздохом. За окном вагона уже дымился ненастный день, мелькали печальные перелески, белело небо над каким-то пригородом, там и сям еще горели, или уже зажглись, окна в отдельных домах...*
> *Вот звон путеводной ноты.*[391]
> *« Permettez-moi de me présenter, dit mon compagnon de voyage d'un air grave. Mon nom est N. » Nous liâmes conversation. La nuit passa à notre insu. « Voilà, mon cher Monsieur », acheva-t-il avec un soupir. Par les fenêtres du wagon, on voyait se lever un jour gris et brumeux, défiler de mornes boqueteaux, le ciel blanc se déployer au-dessus d'un faubourg et briller çà et là les lumières encore ou déjà allumées de lointaines maisons…*
> *Voici donnée la note, la tonalité de notre voyage…*[392]

Le nom N. du compagnon de route dans la préface est un signe ambigu. D'un côté, il évoque la désignation de personnages, de lieux par la lettre majuscule N., un des traits distinctifs de la littérature russe (par exemple, фамилия N., город N.) : la lettre N. sous-entend

[391] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 8 (144).
[392] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 395. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

« незнакомец » (un inconnu), « неизвестность » (incertitude), « неизвестный » (inconnu). Dans ce cas, nous considérons la fin de la préface comme une figure de style, comme une réminiscence de la tradition littéraire russe et plus précisément comme une imitation du récit poétique qui rappelle la prose russe du XIXème siècle et montre l'importance que Nabokov a attachée à cette tradition. Le thème du voyage, de la route est envisagé comme l'analogue du chemin de la vie. D'un autre côté, la lettre N. fait référence au nom de Nabokov lui-même et de ce point de vue la conversation se passe entre le narrateur et l'auteur caché sous le masque du compagnon de route, mais comme dans l'autobiographie l'auteur et le narrateur sont conçus comme un tout, comme une personnalité unique, le dialogue nocturne se déroule avec soi-même, avec le double, entre le narrateur et l'auteur. Ainsi, Nabokov donne les premiers repères ambigus d'une possible « direction de lecture » de son autobiographie en faisant ressortir la tonalité du voyage qui attend le lecteur, direction de lecture qu'il faut prendre avec précaution.

Notons que la préface de *Drugie berega* est beaucoup plus courte que l'avant-propos de *Speak, Memory*. Ces deux textes sont très différents. La préface de la version russe ne mentionne pas un grand nombre de détails qui sont présents dans l'avant-propos anglais et *vice versa*. L'avant-propos de *Speak, Memory* est presque entièrement consacré à la description minutieuse du développement du projet autobiographique.

III. 1. B. La structuration de l'œuvre. Le problème de la numérotation des chapitres

L'autobiographie de Nabokov est construite à la manière du roman *Madame Bovary* de Flaubert, dans lequel la vie de l'héroïne principale Emma est encadrée par celle de son époux Charles. Les deux textes possèdent une structure de cadre. Dans *Drugie berega*, le rôle du cadre est joué par le thème du trio : les parents et leur fils encadrent l'autobiographie. Au début du récit c'est l'autobiographe avec ses parents, à la fin du récit l'autobiographe est décrit en compagnie de sa femme et de son fils. Dans les deux cas, la position des personnages est la même : l'enfant se trouve entre ses parents. Bien évidemment, ce n'est pas le même fils ni les mêmes parents, mais la répétition n'est jamais la même, la répétition est le même altéré.

Dans le chapitre neuf de *Speak, Memory*, Nabokov ajoute une section nouvelle portant sur la biographie de son père, section absente de *Conclusive Evidence* et de *Drugie berega*. Dans le

chapitre neuf de ces deux dernières versions, la numérotation est erronée, il y manque la deuxième section. Il y a beaucoup d'autres exemples de divergences au niveau des sections, mais elles influencent peu la composition du texte. Par contre, les modifications au niveau des chapitres sont structurelles. Les versions anglaises *Conclusive Evidence* et *Speak, Memory* comprennent quinze chapitres, la version russe n'en contient que quatorze : dans *Drugie berega* Nabokov omet le chapitre onze intitulé « Premier poème » dans la publication de revue. Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, Nabokov donne la raison de cette omission : « En raison de la difficulté d'ordre psychologique qu'il y avait à réutiliser un thème développé dans mon *Dar* [*Le don*], j'ai sauté un chapitre entier (le onzième) »[393]. Dans le roman *L'exploit* il y a aussi une lacune dans la numérotation : le onzième chapitre est omis (dans la traduction anglaise ce procédé est absent). Dans l'article « Un genre mixte : au sujet du roman *L'exploit* de Vl. Nabokov » [« Кросс-жанр: О романе Вл. Набокова *Подвиг* »], Nora Buhks précise que le procédé de l'omission des chapitres renvoie à *Eugène Onéguine* de Puškin (le chapitre manquant est le « Voyage du héros à travers la Russie »). Le chercheur donne également le code d'une autre allusion, le numéro onze qui renvoie à l'*Odyssée* d'Homère : dans le chant Onze Ulysse fait un voyage au Royaume des morts.[394] Le chiffre onze fait référence également au chapitre onze des *Confessions* de saint Augustin dans lequel l'écrivain développe des réflexions philosophiques sur la notion du temps. La « lacunarité » du discours de *Drugie berega*, possible grâce aux effets typographiques, au jeu sur la visualité du texte, fait écho à Puškin, à Laurence Sterne et aux sentimentalistes. Le quinzième chapitre [« Jardins et parcs »] de *Conclusive Evidence* ne devait pas être le dernier chapitre de l'autobiographie, puisque à l'origine Nabokov en avait prévu un seizième [« Troisième personne »] qu'il a rejeté après de longues hésitations.[395]

Conclusive Evidence aurait dû commencer par une épigraphe qui n'a pas été finalement incluse dans le livre :

> *The house was there. Right there. I never imagined the place would have changed so completely. How dreadful – I don't recognise a thing. No use walking any farther. Sorry, Hopkinson, to have made you come such a long way. I had been looking forward to a perfect orgy of nostalgia and recognition ! That man over there seems to be growing suspicious. Speak to him. Turistï. Amerikantsï. Oh, wait a minute. Tell him I am a ghost. You surely know the Russian word for « ghost » ? Mechta. Prizrak.*

---

[393] Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 15.

[394] Nora Buhks, « Kross-žanr : O romane Vl. Nabokova *Podvig* », in *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, Paris, Institut d'études slaves, 1999, p. 77-92.

[395] Le seizième chapitre sera étudié dans la partie suivante de notre thèse.

Metafizicheskiy kapitalist. Run, Hopkinson ![396]

La maison était là. Exactement là. Je n'ai jamais imaginé que l'endroit aurait changé si complètement. Comme c'est terrible, je ne reconnais rien. Ce n'est pas la peine de continuer notre chemin plus loin. Je suis désolé, Hopkinson, de vous obliger à faire un si long chemin. J'avais cherché à susciter une orgie parfaite de nostalgie et de reconnaissance ! Cet homme là-bas me semble devenir suspect. Parlez-lui. Turistï. Amerikantsï. Oh, attendez un instant. Dites-lui que je suis fantôme. Vous connaissez sûrement le mot russe pour « fantôme » ? Mechta. Prizrak. Metafizicheskiy kapitalist. Courez, Hopkinson !

Le narrateur-protagoniste se caractérise, dans ce passage, comme fantôme, comme rêve, en donnant ces mots en russe dans le texte anglai : « *Mechta. Prizrak* ». Cela souligne le fait que le retour dans son pays natal reste pour l'autobiographe au niveau du rêve et que c'est un retour fictif, imaginaire.

A la fin du onzième chapitre de *Drugie berega*, Nabokov rejoue le thème du retour à Saint-Pétersbourg incognito sous le nom de Nikerboker[397]. Comme d'habitude, il utilise des pseudonymes littéraires pour inscrire sa propre problématique biographique dans la tradition littéraire occidentale et russe :

Каково было бы в самом деле увидать опять Выру и Рождествено, мне трудно представить себе несмотря на большой опыт. Часто думаю: вот, съезжу туда с подложным паспортом, под фамилией Никербокер. Это можно было бы сделать.

Но вряд ли я когда-либо сделаю это. Слишком долго, слишком праздно, слишком расточительно я об этом мечтал. Я промотал мечту. Разглядываньем мучительных миниатюр, мелким шрифтом, двойным светом я безнадежно испортил себе внутреннее зрение. Совершенно так же я истратился, когда в 1918-ом году мечтал, что к зиме, когда покончу с энтомологическими прогулками, поступлю в Деникинскую армию и доберусь до тамариного хуторка; но зима прошла – и я все еще собирался, а в марте Крым стал крошиться под напором красных, и началась эвакуация.[398]

Malgré beaucoup d'expérience il m'est difficile d'imaginer l'effet que cela me ferait de revoir réellement Vyra et Roždestveno. Je pense souvent : voici que j'irai là-bas avec un faux passeport sous le nom de Nikerboker. Cela pourrait être accompli.

Mais il est peu probable que je le fasse un jour. J'y ai rêvé trop longtemps, trop oisivement, d'une manière trop prodigue. J'ai dissipé mon rêve. J'ai abîmé ma vue interne irrémédiablement par

---

[396] Brian Boyd, « Notes », in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, The Library of America, 1996, p. 695.

[397] Nikerboker est le héros d'une mystification de Washington Irving (1783-1859) présentée dans le roman *L'histoire de New York*, les chroniques de cette ville au moment où elle était une petite cité hollandaise, écrites par D. Nikerboker, un savant-pédant imaginaire.

[398] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 216-217 (298-299).

l'examen de miniatures douloureuses, par de menus caractères, par la lumière double. Je me suis consumé exactement de la même façon quand, en 1918 je rêvais qu'à l'approche de l'hiver, au moment où j'aurais terminé mes promenades entomologiques, j'entrerais dans l'armée de Denikin et je parviendrais à gagner le hameau où vivait Tamara ; mais l'hiver passa et j'y songeais encore, mais en mars la Crimée se mit à s'émietter sous l'attaque de l'armée rouge et l'évacuation commença.

Dans le texte russe, le retour comme rêve est désigné par le verbe « мечтать ». Ce rêve se déroulant dans la vue interne est usé à cause de sa fréquente réactualisation. Ce n'est pas par hasard que Nabokov souligne la vue interne, la vue mentale propre à l'artiste. La visualité de l'écriture de Nabokov est une visualité interne, purement mentale qui se produit dans un silence absolu, celui du temps de la création littéraire. Le caractère visuel du retour est souligné par les expressions « разглядываньем мучительных миниатюр », « мелким шрифтом », « двойным светом ». Dans la version anglaise, Nabokov réduit ce passage, il supprime l'allusion au texte de W. Irving, car elle est évidente pour le lecteur anglophone : « J'ai parfois dans l'idée de le revoir en usant d'un faux passeport, sous un nom d'emprunt. C'est faisable. Mais je ne crois pas que je le ferai jamais. J'ai trop rêvassé à cela de façon oiseuse, et trop longtemps »[399].

Le thème du retour à Saint-Pétersbourg sous un nom d'emprunt est traité par Nabokov dans le poème « Au prince S. M. Kačurin » [« К кн. С. М. Качурину », 1947] et dans son dernier roman achevé *Regarde, regarde les arlequins !*. Dans le poème, le « je » lyrique est placé dans le pays de son enfance. Le faux passeport (« подложный паспорт ») migrera dans *Drugie berega* :

От холода, от перебоев
в подложном паспорте, не сплю:
исследователям обоев
лилеи и лианы шлю.[400]

Je ne dors pas à cause du froid,
à cause des irrégularités dans le faux passeport :
j'envoie des lis et des lianes
aux investigateurs du papier peint.

[399] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 317.
[400] V. V. Nabokov, « K kn. S. M. Kačurinu », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 428.

Le retour au pays est avant tout un retour spirituel. Le « je » lyrique retourne dans son pays par ses livres (« с романом Сирина в руках »). La fictivité du retour est soulignée par l'aspect transparent du « je » lyrique :

Да, все подробности, Качурин,
все бедненькие, каковы
край сизой тучи, ромб лазури
и крап ствола сквозь рябь листвы.

Но как я сяду в поезд дачный
в таком пальто, в таких очках
(и, в сущности, совсем прозрачный,
с романом Сирина в руках)?[401]

Oui, Kačurin, tous les détails,
ils sont tous pauvres, comme
l'extrémité d'une nuée bleuâtre, le losange de l'azur
et la moucheture d'un tronc à travers les rides de la feuillée.

Mais comment prendrai-je le train régional,
portant un tel pardessus et de telles lunettes,
(et, au fond, complètement transparent,
avec un roman de Sirin à la main) ?

Le pays natal est présenté comme un milieu hostile. Le « je » lyrique veut rentrer chez lui, dans l'Amérique imaginaire de son adolescence :

Мне хочется домой. Довольно.
Качурин, можно мне домой?
В пампасы молодости вольной,
в техасы, найденные мной.

Я спрашиваю, не пора ли
вернуться к теме тетивы,
к чарующему « чапаралю »
из « Всадника без головы »,

[401] *Ibid.*, p. 430.

чтоб в Матагордовом Ущелье
заснуть на огненных камнях,
с лицом, сухим от акварели,
с пером вороньим в волосах?[402]

J'ai envie de rentrer chez moi. C'est assez.
Kačurin, puis-je partir à la maison ?
Dans les pampas de la jeunesse libre,
dans les texas que j'ai découverts.

Je demande s'il est déjà l'heure
de revenir au thème de la corde d'arc,
au « chaparral » enchanteur
du Cavalier sans tête*,*

pour m'endormir sur les pierres ocres
dans un défilé de Matagorda,
le visage desséché de l'aquarelle
la plume de corbeau dans les cheveux ?

Ce thème sera rejoué dans *Drugie berega*. A la fin de la première section du chapitre cinq on observe un vacillement entre deux espaces, celui de la Russie et celui de l'Amérique (« Домой за спасительный океан! »[403] / « A la maison, de l'autre côté d'un océan salvateur ! »). Dans le chapitre dix, l'autobiographe et son cousin Jurij Rauš s'inspirent, dans leurs jeux, du *Cavalier sans tête*.

Dans *Speak, Memory*, Nabokov inclut un index qui contient des noms de personnages (parmi lesquels se trouve Sirin), des mots-clés (audition colorée, chèvrefeuille, échecs, lanterne magique, lépidoptères, pavillon, trains), des œuvres de Nabokov (*La défense Loujine*, *Le guetteur*, *La méprise*, *L'invitation au supplice*, *Le don*, *La vraie vie de Sebastian Knight*, *Conclusive Evidence*, *Drugie berega*, *Pnine*, *Lolita*), des noms géographiques (Amérique, Abbazia, Biarritz, Vyra, etc.), ce qui permet de suivre les lignes thématiques tout le long du livre. Cet index présente l'espace poétique de *Speak, Memory*, sa carte, sa topographie, son plan, sa structure interne. A la fin de l'avant-propos de *Speak, Memory*, Nabokov explique

[402] *Ibid*., p. 430-431.
[403] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 88 (204).

l'utilité de cet index (instaurer des schémas thématiques dans sa vie) et lui consacre un quatrain :

> *La principale utilité de cet index est de dresser la liste, pour ma commodité personnelle, des gens et des thèmes en relation avec mon passé. Sa présence ennuiera le lecteur ordinaire mais pourrait être du goût du lecteur perspicace, ne serait-ce que par ce que*
> *A travers la fenêtre de cet index*
> *Grimpe une rose*
> *Et quelquefois une douce brise* ex
> Ponto *s'en vient souffler.*[404]

Ex ponto nous renvoie aux *Epistulae ex Ponto* d'Ovide, dans lesquelles le poète médite sur le thème de la patrie et de l'exil.

III. 1. C. La question de la personne grammaticale. Les relations entre auteur, narrateur et protagoniste

L'autobiographie *Drugie berega / Speak, Memory*, écrite à la première personne, sauf le chapitre seize qui est présenté de la part d'un critique fictif à la troisième personne, s'entrelace avec l'interpellation de la deuxième personne, tout en restant fidèle à la triade « auteur / narrateur / protagoniste à la première personne » qui fait référence au nom de Nabokov. Dans *Speak, Memory*, l'artiste parle de lui-même à la troisième personne en introduisant un personnage secondaire, Sirin, sous le masque duquel, comme le créateur l'avoue dans le chapitre seize finalement supprimé, est cachée une troisième personne Vasilij Šiškov, résultat d'une querelle littéraire de Nabokov avec un critique célèbre de l'émigration, Georgij Adamovič. Notons à ce propos que le phénomène de l'introduction de son propre double et la complication des relations dans la triade « auteur / narrateur / protagoniste » sont absents dans la version russe *Drugie berega* ; par contre dans la préface de cette dernière nous trouvons un exemple similaire de l'emploi du pronom « nous » (« Мы разговорились »[405] / « Nous liâmes conversation »[406]) qui embrasse deux entités : « auteur / narrateur / protagoniste présenté à la première personne » et « auteur / personnage secondaire figurant à

[404] Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages, op. cit.*, p. 19-20.
[405] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 8 (144).
[406] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages, op. cit.*, p. 395. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

la troisième personne ». La « personne » autobiographique ne s'identifie avec aucune de ces figures de langage que l'on appelle « personnes » grammaticale.

Dans le chapitre quatorze de la version russe et dans le chapitre quinze de la version anglaise, l'auteur s'adresse directement à sa femme Véra à la deuxième personne, ce qu'il a déjà fait épisodiquement dans le chapitre treize (dans le chapitre quatorze dans *Speak, Memory*) : « В соседней комнате ты и наш маленький сын мирно спали »[407] (« dans la chambre d'à côté, toi et notre petit fils, vous dormiez tranquillement ») ; « Годы гаснут, мой друг, и, когда удалятся совсем, никто не будет знать, что знаем ты да я »[408] (« Les années s'éteignent, mon amie, et, au moment où elles s'éloigneront complètement, personne ne saura ce que, toi et moi, nous savons »). Remarquons que ce procédé a été repris dans son dernier roman *Regarde, regarde les arlequins !*. L'effet de cet emploi du « tu » est de « dialogiser » l'autobiographie, de transformer l'apparant monologue qu'est l'autobiographie en « dialogue » / conversation avec l'autre. Si le pronom « je » est intérieur à l'énoncé, les pronoms « tu » et « il » lui sont extérieurs. L'emploi de la deuxième et de la troisième personnes a pour effet de « tirer » la première personne hors de l'intériorité de l'énoncé et de la placer à l'extérieur de l'énonciation autobiographique. Nous trouverons ce simulacre de sortie hors du texte autobiographique par le biais de la troisième personne dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*. L'emploi de la troisième personne n'est pas nouveau, nous le trouvons dans *Sa-ma biographie de grand futuriste* de Kamenskij. Dans le dernier chapitre de l'autobiographie, Nabokov introduit le pronom « nous » qui désigne tantôt le couple « auteur – narrateur – protagoniste / sa femme », tantôt trois personnages à la fois « auteur – narrateur – protagoniste / sa femme / leur fils ».

III. 1. D. La caractéristique des personnages

On peut diviser les personnages de *Drugie berega / Speak, Memory* en plusieurs groupes : la famille (le père, la mère, l'oncle Ruka, les frères et sœurs, le cousin Jurij, l'épouse et le fils), les éducateurs (gouvernantes anglaises et françaises[409], précepteurs russes, enseignants à l'institut Tenišev et tuteur à Cambridge), les petites et jeunes filles dont le narrateur tombe amoureux dans son enfance et son adolescence, les amis, les domestiques de l'hôtel particulier à Pétersbourg et du domaine de Vyra. Dans le présent sous-chapitre, nous

[407] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 250 (323).
[408] *Ibid.*, p. 252 (324).
[409] L'image de la gouvernante française sera étudiée dans le chapitre suivant de la présente partie.

étudierons d'abord l'image des parents de l'autobiographe et ensuite deux personnages propres à l'écriture autobiographique de Nabokov (la mémoire et le destin). Les personnages seront traités d'une manière fragmentaire tout le long de notre travail.

III. 1. D. a. Le père de l'autobiographe

Drugie berega / Speak, Memory commence par l'évocation des parents de Nabokov et finit par un chapitre consacré essentiellement à son fils Dmitrij. Par une telle disposition de situations, l'autobiographe passe du statut de fils à celui de père. La question des relations père / fils est fondamentale pour l'autobiographie et pour Nabokov en particulier, c'est une question de tradition, de transmission, d'héritage. Toute la problématique de l'autobiographie s'y trouve concentrée. L'autobiographie de Nabokov est peut-être adressée d'abord et avant tout à son fils, elle est un document (pour le fils) sur son père.

L'autobiographe présente le destin de son père comme une partie d'échecs : la première annonce de la mort de Vladimir Dmitrievič Nabokov se trouvant à la fin du premier chapitre, quand les paysans le lancent en l'air ; le chapitre consacré à ses années de lycée s'achevant par la découverte que son père a défié quelqu'un en duel ; la partie d'échecs entre Nabokov et son père au moment où ils quittent la Russie en bateau sous le feu violent des mitrailleuses bolcheviques ; et enfin, la mort du père elle-même. Ces quatre étapes nous montrent que Nabokov présente la mort de son père comme un problème subtil composé par le destin :

> *Внезапно, глядя с моего места в восточное окно, я становился очевидцем замечательного случая левитации. Там, за стеклом, на секунду являлась, в лежачем положении, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, крупная фигура моего отца; его белый костюм слегка зыблился, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. Дважды, трижды он возносился, под уханье и ура незримых качальщиков, и третий взлет был выше второго, и вот в последний раз вижу его покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных размеров небожители, которые, в непринужденных позах, в ризах, поражающих обилием и силой складок, царят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мреении ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застят лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу.*[410]
>
> *Soudain, en regardant de ma place par la fenêtre orientée à l'est, je devenais témoin oculaire d'un cas remarquable de lévitation. Là-bas, derrière la vitre, la grande silhouette de mon père apparaissait pour*

[410] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 23-24 (155).

un moment dans la position horizontale et étendue d'une manière solennelle et confortable dans l'air ; son costume blanc vacillait légèrement, son beau visage placide était tourné au ciel. Il s'élevait deux fois, trois fois, accompagné de cris de lanceurs invisibles, et la troisième ascension fut plus haute que la deuxième, et voilà que pour la dernière fois je le vois gésir à la renverse et pour ainsi dire à jamais, sur le fond indigo d'un après-midi ardent, comme ces habitants du ciel de taille imposante qui, dans des poses dégagées, dans des chasubles surprenant de l'abondance et de l'intensité de plis, règnent sur les voûtes d'église dans les étoiles, tandis qu'en bas des cierges s'allument, un par un, dans les mains des mortels, en formant un essaim de feux dans la fumée de l'encens, et le prêtre parle du repos et de la mémoire, et des lis funèbres luisants cachent le visage de celui qui est couché là, parmi des feux voguant, dans le cercueil encore ouvert.

Ce passage commence au passé verbal qui décrit la vie et se termine avec un présent verbal qui se rapporte à la mort. Ce procédé linguistique et littéraire fixe à jamais dans la mémoire l'image du père et l'éternise dans l'acte d'écriture. L'autobiographe superpose deux images vécues, deux strates temporelles, celle de son enfance et celle de sa jeunesse ; il « transfuse » le passé dans le présent, où les effets du temps sont comme suspendus et arrêtés par l'écriture. Dans cette citation, le mouvement de lévitation du père propulse le lecteur vers le haut. Nabokov utilise le schéma suivant : fait du passé → ekphrasis → office funèbre→ « transfusion » du temps dans le présent de l'éternité. Le procédé de l'ekphrasis se trouve dans une proposition comparative : l'écrivain décrit des fresques qu'on voit sur le dôme de l'église. La transition insensible de la narration d'un fait « vécu », « réel » vers la description d'un autre fait réel (le père mort, gisant dans son cercueil) s'effectue par le biais de propositions comparative (« как те… ») et temporelle (« между тем как… »). L'habileté de l'écrivain consiste à passer d'un fait « vécu » (narré en tant que tel) vers un temps autre (celui de l'éternité) par le moyen d'une comparaison (« как те… »). La présentation / médiation linguistique est très habile dans cet extrait. La lévitation du père du narrateur englobe les thèmes de la mort et de l'oubli, des rapports entre temps et espace, entre vérité et fiction.

L'auteur propose une lecture rétrospective de la vie de son père présentée comme un destin, lequel est à son tour comparé à une partie d'échecs. Comme dans l'extrait précédent, il fait apparaître deux plans temporels, celui de l'adolescence de l'autobiographe et celui de sa jeunesse :

Все это было давно, – задолго до той ночи в 1922 году, когда в берлинском лекционном зале мой отец заслонил Милюкова от пули двух темных негодяев и, пока боксовым ударом сбивал с ног одного из них, был другим смертельно ранен выстрелом в спину; но ни тени от этого будущего не падало на нарядно озаренную лестницу петербургского дома, и, как всегда,

спокойна была большая прохладная ладонь, легшая мне на голову, и несколько линий игры в сложной шахматной композиции не были еще слиты в этюд на доске.[411]

Tout cela s'était passé il y a longtemps, bien avant cette nuit de 1922, pendant laquelle, dans une salle de conférence, mon père protégea Miljukov de la balle de deux sombres gredins, et tandis qu'il jetait à terre d'un coup de poing l'un d'eux, il fut mortellement atteint d'un coup de feu au dos par l'autre ; mais cet événement futur ne jetait aucune ombre sur l'escalier élégamment illuminé de l'hôtel particulier de Pétersbourg, et comme toujours la grande paume fraîche se posant sur ma tête était calme, et plusieurs lignes de jeux d'un difficile problème d'échecs n'avaient pas encore trouvé leur harmonie sur l'échiquier.

Cette citation, en plus de deux points principaux, celui de la lecture du passé comme destin et celui de la superposition des strates temporelles, évoque la sensation du toucher qui joue un rôle important dans le processus de la remémoration. Les souvenirs sont alimentés par les sensations du corps.

L'autobiographe décrit le lien intime qui se traduit en signes secrets et par lequel il est attaché à ses parents et à son fils :

... посреди любого из этих внешне чуждых мне занятий он может мне подать – да и подавал – тайный знак своей принадлежности к богатейшему «детскому» миру, где я с ним связан был тем же таинственным ровесничеством, каким тогда был связан с матерью, или как сегодня связан с сыном.[412]

… au milieu de toute occupation qui m'est extérieurement étrangère il peut me faire, et il le fit d'ailleurs, un signe secret de son appartenance au monde très riche « d'enfance », où je lui étais lié par une parenté tout aussi secrète que celle par laquelle j'étais lié autrefois à ma mère, ou comme aujourd'hui je suis lié à mon fils.

La citation ci-dessous rappelle le début d'*Ada ou l'ardeur* dans lequel le narrateur précise que toutes les familles heureuses diffèrent, tandis que les familles malheureuses se ressemblent (c'est une inversion du début d'*Anna Karénine* de Lev Tolstoj). L'autobiographe désigne les rapports harmonieux dans sa famille comme un code caché :

И, как бы промеж этих наносных образов, бездной зияла моя нежная любовь к отцу – гармония наших отношений, теннис, велосипедные прогулки, бабочки, шахматные задачи, Пушкин, Шекспир, Флобер и тот повседневный обмен скрытыми от других семейными шутками, которые составляют тайный шифр счастливых семей.[413]
Et, au milieu de ses images importées, mon amour tendre envers mon père s'ouvrait comme un gouffre béant : l'harmonie de nos relations, le tennis, les promenades en vélocipède, les papillons, les problèmes d'échecs, Puškin, Shakespeare, Flaubert et cet échange quotidien de

[411] *Ibid.*, p. 177 (271).
[412] *Ibid.*, p. 171 (266).
[413] *Ibid.*, p. 176 (270).

plaisanteries familiales cachées des autres qui constituent le code secret des familles heureuses.

III. 1. D. b. La mère de l'autobiographe

La mère est un personnage considérable dans l'autobiographie, mais elle est beaucoup moins décrite et liée à des thèmes importants pour le genre autobiographique que le père de l'autobiographe. Nabokov termine le chapitre trois consacré à sa mère par une ultime description :

> *Совершенно ясно вижу ее, сидящую за чайным столом и тихо созерцающую, с одной картой в руке, какую-то фазу в раскладке пасьянса; другой рукой она облокотилась об стол, и в ней же, прижав сгиб большого пальца к краю подбородка, держит близко ко рту папироску собственной набивки. На четвертом пальце правой руки – теперь опускающей карту – горит блеск двух золотых колец: обручальное кольцо моего отца, слишком для нее широкое, привязано черной ниточкой к ее собственному кольцу.*[414]
> *Je la vois tout à fait clairement assise à table de thé et contemplant doucement avec une carte à la main une phase quelconque dans la réussite ; elle s'est accoudée sur la table avec l'autre bras dans la main de laquelle elle tient une cigarette remplie par elle-même, tout près de la bouche, en serrant contre le bas du menton la courbure du pouce. Sur l'annuaire de la main droite, qui baisse à présent la carte, brille l'éclat de deux bagues en or : l'alliance de mon père trop grande pour elle est attachée d'un petit fil noir à sa propre alliance.*

En représentant sa mère, l'autobiographe utilise le procédé de l'arrêt d'image. Sa mère est décrite dans une position figée. L'attention est portée à son alliance à laquelle est accrochée celle de son père. C'est une image qui introduit un lien matériel entre elle, située dans le présent, et son mari, situé dans le passé.

III. 1. D. c. La figure de Mnémosyne

Dans l'autobiographie de Nabokov, la mémoire est personnifiée sous l'aspect de Mnémosyne. Mnémosyne est le personnage requis par le genre de l'autobiographie (dans lequel elle remplace la fonction de la Muse de l'artiste). Elle apparaît douze fois dans *Drugie berega* et quatre fois dans *Speak, Memory*. Ce personnage à part entière incarne et « mythologise » la tentative de l'écrivain de sauver le passé de l'oubli par le discours mémoratif. L'artiste évoque Mnémosyne (la déesse de la mémoire, une des Titanides, la mère des Muses) dans l'énonciation commémorative. Par ce personnage Nabokov rend aussi hommage à son amour

[414] *Ibid.*, p. 41-42 (169).

des lépidoptères, car la « mnémosyne » (semi-apollon) est une espèce de papillons que dans son enfance Nabokov avait chassée à Vyra, ce qui est reflété dans son autobiographie et le poème « La gloire » [« Слава », 1942]. Mais il y a aussi beaucoup plus que cela : une authentique réflexion sur cette faculté étonnante, dont le rôle est si important dans l'autobiographie. Chez Nabokov, la mémoire, de faculté, devient « personne » (personnage) à part entière. Elle s'émancipe de la tutelle de l'auteur et « agit » comme un personnage indépendant. Loin d'être juste un artifice pour Nabokov, la mémoire est l'instance écrivante, elle est ouvrière de l'écriture commémorative. La mémoire est perçue par l'autobiographe comme une instance qui en sait davantage que lui et qui le fait écrire. C'est ce personnage qui prend l'initiative de la parole. La volonté de céder l'initiative à la mémoire, le désir de personnifier la capacité mémorielle de l'artiste sont manifestes dans le projet autobiographique de Nabokov.

Nous rencontrons ce personnage à maintes reprises au fil du récit. Dès les premières lignes de la préface de la version russe, Nabokov lui donne libre champ et lui assigne une loi : « Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон »[415] (« Je me suis efforcé de donner libre champ à Mnémosyne tout en lui assignant une loi »[416]). Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, l'autobiographe reproche à Mnémosyne d'être négligente et de surimposer l'âge de l'autobiographe et l'âge du siècle.[417] A partir du chapitre consacré à l'adolescence de l'auteur, Mnémosyne se met à garder le silence et à revenir sur ses pas. Ainsi sur le tableau peint par l'artiste apparaissent des blancs de terres inconnues :

> *Они [первичные чувства – S. G.] принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства, – и в силу этой гармонии, они с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками. Привередничать и корячиться Мнемозина начинает только тогда, когда доходишь до глав юности.*[418]
>
> *Elles [les premières sensations – S. G.] appartiennent à l'harmonie de mon enfance si heureuse et si*

---

[415] *Ibid.*, p. 7 (143).

[416] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages, op. cit.*, p. 393. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

[417] « Au nombre des anomalies d'une mémoire dont le propriétaire et la victime n'aurait jamais dû essayer de devenir autobiographe, la pire est cette inclination à rétrospectivement superposer mon âge et celui du siècle. Elle a occasionné une série d'erreurs chronologiques de taille dans la première version de ce livre. Je suis né en avril 1899 et, naturellement, durant le premier tiers de, mettons, 1903, j'avais en gros trois ans; mais en août ce cette année-là, le "3" bien précis qui m'avait été révélé (ainsi que je le raconte dans "Le Passé Parfait") devrait se référer à l'âge du siècle, et non au mien, qui se montait à "4" et qui était aussi carré et élastique qu'un oreiller de mousse. De même, au début de l'été de 1906 – été au cours duquel j'ai commencé à collectionner les papillons – j'avais sept ans et non pas six ans, ainsi que j'avais commencé par l'affirmer dans le désastreux deuxième paragraphe du Chapitre 6. Mnémosyne, force est de le reconnaître, s'est montrée particulièrement négligente. »
Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages, op. cit.*, p. 16.

[418] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 15 (150).

parfaite, et en vertu de cette harmonie, elles se gravent dans la mémoire comme des brouillons corrigés avec une facilité magique, tout seuls, sans concours poétique. Mnémosyne commence à faire la difficile et à désobéir quand on arrive aux chapitres consacrés à la jeunesse.

Mnémosyne trace la frontière entre la création de l'autobiographe et la vie qui l'entoure. Le créateur s'insurge contre le fait que la vie s'approprie son espace littéraire, en lui imposant ses lois : « Эти вести меня странно потрясли, как будто жизнь покусилась на мои творческие права, на мою печать и подпись, продлив свой извилистый ход за ту личную мою границу, которую Мнемозина провела столь изящно, с такой экономией средств »[419] (« Ces nouvelles me bouleversèrent comme si la vie attentait à mes droits de création, à mon sceau et à ma signature, en prolongeant sa trajectoire sinueuse en dehors de ma limite personnelle que Mnémosyne avait tracée si gracieusement, avec une telle économie de moyens »).

L'écrivain entame le chapitre cinq de *Drugie berega* par une personnification de la mémoire. Nabokov arrive à la figure de Mnémosyne graduellement. Dans le passage ci-dessous extrait de la nouvelle « Mademoiselle O », la référence à la mémoire n'est pas encore manifeste : « C'est la vieille lampe qu'on apporte entre chien et loup ; son reflet renvoyé par la fenêtre qui dans un moment se cachera pour la nuit derrière ses volets de bois…[420] ». Au début de la deuxième section du chapitre cinq des autobiographies, Nabokov personnifie une lampe de son enfance qui apparaît d'une manière soudaine dans la pièce et qui se déplace dans l'air sans aucun support. Dans la troisième proposition, l'auteur précise que la lampe est portée par la main de Mnémosyne dans la version russe et par la main de la mémoire dans la version anglaise :

В гостиную вплывает керосиновая лампа на белом лепном пьедестале. Она приближается – и вот, опустилась. Рука Мнемозины, теперь в нитяной перчатке буфетчика Алексея, ставит ее, в совершенстве заправленную, с огнем как ирис, посредине круглого стола.[421]
Une lampe à pétrole à pied d'albâtre apparaît dans le salon. Elle s'approche et la voilà descendue. La main de Mnémosyne, maintenant revêtue du gant de fil du buffetier Aleksej place la lampe apprêtée à la perfection et avec une flamme comme un iris au milieu d'une table ronde.

Dans *Speak, Memory*, Nabokov écrit : « On apporte entre chien et loup une lampe à pétrole à pied d'albâtre. Elle vogue et descend ; la main de la mémoire, glissée en ce moment dans le

[419] *Ibid.*, p. 84 (200).
[420] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 15.
[421] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 89 (204).

gant de coton blanc d'un valet de pied, la place au centre d'une table ronde »[422]. Ces deux derniers passages nous donnent un exemple du rôle central du corps, qui manifeste la motricité, l'« organicité » et l'efficacité (actualité / activité) de la mémoire qui appelle à l'acte ici et maintenant avec le corps et dans le corps. La main sert pour saisir les objets et la mémoire est présentée dans ce passage comme un corps muni de cet organe préhensile. La main de la mémoire a pour fonction de ramener le souvenir vers le corps mobilisé, de tirer le passé jusqu'au présent de l'écriture.

La scène dans laquelle l'auteur tâche de se souvenir du nom du chien appartenant à Colette tient de la scène des « madeleines » dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927] de Proust. Le personnage de Mnémosyne n'est pas dissociable du processus de remémoration qui se produit au moment même de l'écriture du texte et qui est favorisé et animé par l'acte créateur de l'écriture littéraire :

> *И вот тут-то, при этом сладчайшем содрогании Мнемозины, случается чудо: я снова пытаюсь вспомнить кличку фокстерьера, – и что же, заклинание действует! С дальнего того побережья, с гладко отсвечивающих вечерних песков прошлого, где каждый вдавленный пяткой Пятницы след заполняется водой и закатом, доносится, летит, отзываясь в звонком воздухе: Флосс, Флосс, Флосс!*[423]
>
> *Et exactement à ce moment, un miracle se produit avec cette très délicieuse convulsion de Mnémosyne: j'essaye de me rappeler à nouveau le nom du fox-terrier, et voilà que l'incantation marche! De la côte lointaine, des sables vespéraux du passé avec un reflet poli où chaque pas enfoncé par le talon de Vendredi se remplit d'eau et de coucher du soleil parvient, vole en retentissant dans l'air sonore Floss, Floss, Floss!*

L'allitération « пяткой Пятницы » et la répétition « Флосс, Флосс, Флосс » rythment le texte. Par ce fait, l'écrivain suggère le caractère artistique et volitif de la mémoire. Le nom du chien Floss est la forme du passé du verbe allemand « fliessen » qui signifie « couler », « passer » (c'est d'ailleurs ce qui rend peu crédible l'épisode du point de vue de sa « réalité » et en souligne le caractère imaginé et artificiel).

L'expression « les yeux de Mnémosyne » (« глаза Мнемозины »), qui sont orientés vers le fils de l'autobiographe, montre l'importance de la faculté visuelle, de la visualité de la mémoire :

> *… но, как ты хорошо понимаешь, глаза Мнемозины настолько пристально направлены на маленькую фигуру (сидящую на корточках, нагружающую игрушечный возок камушками или*

---

[422] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 125.
[423] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 140-141 (243).

рассматривающую блестящую мокрую кишку, к которой интересно пристало немножко того цветного гравия, по которой она только что проползла), что разнообразные наши места жительства – Берлин, Прага, Франценсбад, Париж, Ривьера и так далее – теряют свое суверенство, складывают в общий фонд своих окаменелых генералов и свои мертвые листья, общим цементом скрепляют содружество своих тропинок и соединяются в федерации бликов и теней, сквозь которые изящные дети с голыми коленками мечтательно катятся на жужжащих роликах.[424]

... mais comme tu le comprends très bien, les yeux de Mnémosyne sont dirigés si fixement sur la petite silhouette (accroupie, chargeant de cailloux un petit chariot jouet ou examinant un tuyau mouillé et luisant auquel s'est collé d'une manière intéressante un peu de gravier de couleur sur lequel il venait de glisser), que nos divers lieux d'habitation, Berlin, Prague, Franzensbad, Paris, la Côte d'azur et ainsi de suite, perdent leur souveraineté, déposent dans leur fond commun leurs généraux pétrifiés et leurs feuilles mortes, consolident au moyen du béton commun la communauté de leurs sentiers et s'unissent en fédérations de reflets et d'ombres à travers lesquels des enfants gracieux aux genoux nus roulent d'un air rêveur sur des patins à roulettes vrombissants.

Un tableau du mouvement se transforme progressivement en un tableau figé. Cet extrait montre, par son tableau final, que le mouvement de la vie se pétrifie, se fige dans l'écriture, ce qui lui assure un caractère pérenne. Plusieurs lieux et périodes se superposent dans la mémoire de l'auteur pour former un seul tableau. La mémoire de Nabokov est avant tout visuelle. Cette visualité détermine l'écriture autobiographique qui devient, par endroits, picturale[425].

A la fin de son ouvrage, Nabokov introduit le motif du dernier square de l'Europe dont le souvenir s'est imprimé dans sa mémoire comme un dessin géométrique ou des mots croisés (l'écrivain emploie ici le néologisme « крестословица »), qu'il ne se sent pas autorisé à remplir avec des couleurs et des mots, car il ne veut pas troubler le rythme pur de Mnémosyne :

Этот последний садик остался у меня в уме, как бесцветный геометрический рисунок или крестословица, которую я мог бы легко заполнить красками и словами, мог бы легко придумать цветы для него, но это значило бы небрежно нарушить чистый ритм Мнемозины, которого я смиренно слушался с самого начала этих замет. Все что помню об этом бесцветном сквере, это его остроумный тематический союз с трансатлантическими садами и парками...[426]

---

[424] *Ibid.*, p. 261-262 (331).

[425] Il s'agit ici aussi d'une métaphore usée. Cette volonté de rapprocher « peinture / poésie » relève de l'utopie de l'Age d'argent (synthèse des arts).

[426] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 265 (334).

> *Ce dernier petit jardin est resté dans mon esprit comme un dessin géométrique sans couleur ou comme des mots croisés que j'aurais pu remplir facilement de couleurs et de mots, j'aurais pu imaginer facilement des fleurs pour lui, mais cela aurait signifié détruire négligemment le rythme pur de Mnémosyne que j'ai écouté docilement depuis le commencement de ces notes. Tout ce que je me rappelle au sujet de ce square incolore, c'est son union thématique ingénieuse avec les jardins et les parcs transatlantiques…*

Le rythme pur de Mnémosyne construit des réseaux thématiques, des configurations de motifs signifiants. L'écrivain arrache des événements de sa vie à la factualité pour les faire entrer dans des configurations stylistiques, la puissance métaphorique de son énoncé attire les objets les uns vers les autres en formant des structures littéraires qui intègrent le vécu du « je » autobiographique.

Dans le même extrait de *Speak, Memory*, Nabokov ajoute deux détails importants. Le dernier jardin français qui clôture l'autobiographie est présenté comme se trouvant à la limite du passé (vie en Europe) et du présent (départ aux Etats-Unis) (ou du passé-présent par rapport au moment de l'écriture). Deux espaces et deux temporalités différents (Europe/Amérique, passé/présent) sont liés, pour l'auteur, par le thème des jardins. Le deuxième détail, introduit entre parenthèses, nous renvoie à la fin de la première section du chapitre cinq. Le tintement de sang dans les oreilles du héros, désignant un moment de la vie présente, peut « contaminer » le rythme de la mémoire par la subjectivité propre au corps et à l'esprit humains. Deux états de conscience du héros, présent et passé, interfèrent dans le processus de la remémoration :

> *S'étendant à l'extrême limite du passé et sur le bord du présent, il demeure dans ma mémoire simplement comme un dessin géométrique qu'il me serait, assurément, facile de compléter en y ajoutant les couleurs de fleurs plausibles, si j'étais assez inconscient pour briser le silence de la mémoire pure que (sauf, peut-être, par quelque tintement d'oreilles fortuit dû à la pression de mon propre sang fatigué) je n'ai troublé en rien depuis le début de ce livre. Ce dont je me souviens réellement à propos de ce motif fleuri de style neutre, c'est de ses habiles correspondances thématiques avec les jardins et les parcs d'outre-Atlantique…*[427]

Le silence de la mémoire pure ou l'interstice dans le temps indique que l'exploration du passé se déroule dans un silence complet, dans un monde silencieux. Le silence caractérise le temps dans lequel se passe le processus de la remémoration, c'est le temps de la création artistique, le temps de l'éternité. Mnémosyne n'est pas nommée dans ce passage en anglais. Très souvent, le vocable « Mnémosyne » de la version russe est remplacé par celui de « mémoire »

[427] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit*., p. 391.

dans *Speak, Memory*. La figure de Mnémosyne est plus présente dans *Drugie berega* que dans *Speak, Memory*, puisqu'elle est opposée en russe à la Muse du poète russe. Le lien entre écriture autobiographique et écriture poétique est très important pour Nabokov en russe, il l'est beaucoup moins en anglais.

Dans son autobiographie, Nabokov sépare le corps de la mémoire : la mémoire de l'auteur (Mnémosyne) est personnifiée, elle est un personnage tout à fait indépendant de son corps propre, celui de l'autobiographe. Pour subsister en tant que personnage, elle essaye de trouver une substance et emprunte d'autres corps (la main d'un buffetier). Cette personnification émancipe la mémoire, la libère de la tutelle de l'écrivain. Le « je » autobiographique est pluriel, étant divisé en l'homme empirique et sa mémoire. La mémoire est une instance supérieure au « je » empirique de l'auteur, elle peut plus que lui (le corps de l'auteur n'est qu'un réceptacle provisoire, fortuit, pour cette puissance transcendante et impersonnelle).

III. 1. D. d. La figure du Destin

La figure du Destin est très controversée dans la littérature. Elle est intégrée de différentes manières et apparaît sous de multiples visages dans des textes artistiques. Pour Chateaubriand par exemple, le destin du grand homme est la Muse. La modernité européenne comprend le destin comme une des trois figures du temps, les deux autres étant le devenir et la mort. Dans l'article « Mesure du destin (sud'bomerie) et poésie chez V. Chlebnikov », Jean-Claude Lanne explique ce processus. Il définit le destin comme « temps législateur et ordonnateur implacable des événements qui composent l'histoire humaine »[428].

Dans l'Antiquité, le Destin n'a jamais de connotation positive. Il incarne une force supérieure implacable, à laquelle même les dieux ne peuvent échapper. En Russie, à la période de l'Age d'argent, la figure du destin est perçue dans sa connotation négative. Le destin est une marche funèbre vers la mort. Presque tous les artistes de cette époque sont inspirés par ce sujet.[429]

---

[428] Jean-Claude Lanne, « Mesure du destin (sud'bomerie) et poésie chez V. Chlebnikov », in *Russian Literature*, Amsterdam, 2004, t. LV, p. 280.

[429] « Dans la période agitée du début du XXe siècle en Russie, le destin revêt plus souvent que de raison le masque tragique de la guerre, avec son cortège habituel de désastres, de famines et d'insurrections. Il semble que pour tous les artistes russes des deux premières décennies du XXe siècle attentifs au "bruit" ou à la marche (à la "course") du temps soient devenus atrocement perceptibles, sur le mode du déroulement de la tragédie classique, le rythme même du temps, la scansion du destin. L'accélération du mouvement catastrophique de l'histoire (des événements) suscite une conscience apocalyptique aiguë, une sensibilité accrue à la crise et à la fin des choses, une conscience de la fin de l'histoire qui redouble l'effet "fin de siècle". De là aussi, sans doute, une vision "agonistique", conflictuelle de l'histoire et des rapports entre l'homme et son destin, vision qui prendra la forme imagée dans les œuvres verbales de la lutte, du duel, de la guerre et du jeu (jeu de cartes, jeu d'échecs) engagés par le poète révolté contre son ennemi personnel, le destin (la volonté universelle). » *Ibid.*, p. 281.

Dans « Poème sans héros » [« Поэма без героя », 1942], Anna Axmatova a parfaitement exprimé cette vision d'un Destin implacable qui régit l'univers :

> *Я ль растаю в казенном гимне?*
> *Не дари, не дари, не дари мне*
> *Диадему с мертвого лба.*
> *Скоро мне нужна будет лира,*
> *Но Софокла уже, не Шекспира.*
> *На пороге стоит – Судьба.*[430]
>
> *Me dissoudrai-je dans un hymne d'Etat ?*
> *Ne m'offre pas, ne m'offre pas*
> *Le diadème d'un front mort.*
> *Bientôt j'aurai besoin d'une lyre,*
> *Mais celle de Sophocle et non pas celle de Shakespeare,*
> *Sur le seuil se tient le Destin.*

Dans *Intransigeances*, Nabokov déclare que c'est lui, l'auteur, qui joue la fonction du destin dans ses romans. Le « dessin » du roman fonctionne à l'intérieur de l'œuvre comme un Destin. Et *vice versa*, le Destin est surtout compris comme le projet d'un auteur souverain :

> *… le dessin du roman est établi dans mon imaginaire et chaque personnage suit le cours que mon esprit lui a tracé. Je suis le dictateur absolu dans ce monde privé, dans la mesure où je suis seul responsable de sa stabilité et de sa vérité. Savoir si je le reproduis aussi fidèlement et aussi pleinement que je le voudrais, c'est une autre affaire. Certains de mes premiers livres révèlent des flous et des blancs accablants.*[431]

Cette déclaration entre cependant en collision avec l'écriture autobiographique, où la figure du destin se détache clairement et avec laquelle le narrateur mène son combat.

Dans son ouvrage autobiographique, Nabokov décèle et traduit en paroles son destin auquel il donne sens et qu'il justifie. Il prête une attention particulière à cette force au début du chapitre onze de *Drugie berega* qui montre sa première rencontre avec Tamara. L'auteur parle du comportement du destin et le décrit comme un personnage de son livre : « В начале того лета, и в течение всего предыдущего, имя "Тамара" появлялось (с той напускной наивностью, которая так свойственна повадке судьбы, приступающей к важному делу) в

---

[430] Anna Axmatova, « Poèma bez geroja », *Sočinenija*, New York, Inter-language Literary Associates, 1968, t. 2, p. 125.
[431] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 80.

разных местах нашего имения »[432] (« Au début de cet été-là et durant tout l'été précédent, le nom de "Tamara" surgissait dans de différents endroits de notre manoir (avec une feinte naïveté si caractéristique du comportement du destin procédant à une affaire importante) »). Pour Nabokov, le destin est ici élément naturel : « природная стихия ». Il évoque aussi le rayon de son destin qui le dirige vers Tamara :

> *Та же природная стихия, которая произвела ее в тающем блеске березняка, тихонько убрала сперва ее подругу, а потом и сестру; луч моей судьбы явно сосредоточился на темной голове, то в венке васильков, то с большим бантом черного шелка, которым была подвязана на затылке вдвое сложенная каштановая коса; но только девятого августа по новому стилю я решился с ней заговорить.*[433]
>
> *Le même élément naturel qui l'avait créée dans l'éclat disparaissant de la boulaie, écarta sans bruit d'abord son amie, ensuite sa sœur ; la lueur de mon destin se focalisa manifestement sur sa chevelure sombre, coiffée tantôt d'une couronne de bleuets tantôt d'un grand nœud de ruban en soie noire qui attachait sa tresse châtain pliée en deux à sa nuque ; mais je ne me décidai à lier conversation avec elle que le neuf août d'après le nouveau style.*

Avant tout, la figure du destin est liée, pour Nabokov, au jeu d'échecs et à la composition de problèmes d'échecs. Le héros jouant aux échecs avec son destin, le héros tâchant de conjurer le destin par la composition de problèmes d'échecs sont des motifs clés de la poétique autobiographique de Nabokov. Le thème d'une partie d'échecs avec le destin apparaît tout d'abord dans sa poésie, principalement dans les poèmes « Le chevalier » [« Рыцарь », 1919] et « Le cavalier » [« Шахматный конь », 1927]. La réalisation la plus parfaite de ce thème est bien évidemment le roman *La défense Loujine*. Voici comment Xodasevič, dans son article « Au sujet de Sirin » [« О Сирине », 1937], décrit la fin de ce roman :

> *… Лужин умирает в тот миг, когда выбрасываясь из окна на бледные и темные квадраты берлинского дома, он окончательно выпадает из действительности и погружается в мир шахматного своего творчества – туда, где нет уже ни жены, ни знакомых, ни квартиры, а есть только чистые, абстрактные соотношения творческих приемов.*[434]
>
> *… Lužin meurt au moment où, en se jetant par la fenêtre sur les carrés clairs et sombres d'un immeuble berlinois, il quitte définitivement la réalité et plonge dans l'univers de son art d'échecs, là où il n'y a plus ni femme ni connaissances ni appartement et où il n'y a que les corrélations pures et abstraites de procédés artistiques.*

---

[432] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 197 (284).
[433] *Ibid.*, p. 198 (285).
[434] Vladislav Xodasevič, « O Sirine », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2, p. 393.

A la fin du roman, la mort est présentée comme le passage de la vie à l'art. Les carrés blancs et noirs indiquent que l'espace du roman est considéré comme un échiquier sur lequel les personnages mènent un combat contre le destin, combat dont l'issue finale et inévitable est représentée par la mort. Lužin se transporte ainsi dans un temps éternel, abstrait et pur.

Le poème « Le chevalier » commence et se termine par la description du lieu de l'action au temps présent. L'action du poème se déroule au temps passé. La « logique » de l'emploi des temps dans ce poème obéit à une structure de cadre, de telle sorte qu'il se produit une imbrication, une confusion des temps (présent / passé) grâce à la médiation du rêve. Le « je » lyrique essaie de combattre son destin :

Я в замке. Ночь. Свод сумрачно-дубовый.
Вдоль смутных стен портретов смутный ряд.
Я не один: в углу – средневековый
суровый страж, составленный из лат.

Он в полутьме, как сон убийцы хмурый,
стоял с копьем в закованной руке.
Я расставлял огромные фигуры
при трех свечах на шахматной доске.

И вот огонь угрюмый отсвет кинул
на рыцаря – и видел, слышал я:
он медленно забрало отодвинул,
и звякнула стальная чешуя.

Он подошел тяжелою походкой,
стуча копьем и латами звеня;
сел предо мной и руку поднял четко,
и стал играть, не глядя на меня.

Взор опустив и трепетом объятый,
бессмысленно я пешки выдвигал.
Жемчужные и черные квадраты
крылатый ветр, дохнув, перемешал.

Последнею пожертвовал я пешкой,
шепнул: «сдаюсь», и победитель мой

с какою-то знакомою усмешкой,
привстав, ко мне нагнулся над доской...

Очнулся я. Недвижно рыцарь хмурый
стоит в углу с копьем своим в руке,
и на местах все тридцать две фигуры
передо мной на шахматной доске.[435]

Je suis dans le château. Il fait nuit. La voûte est en chêne sombre.
Une rangée floue de portraits est sur des murs flous.
Je ne suis pas seul : dans un coin il y a
un garde médiéval austère composé de cuirasse.

Dans la pénombre maussade, comme le rêve d'un meurtrier,
il se tenait debout avec une lance à la main dans un gant de fer.
Je disposai des pièces géantes sur l'échiquier
à la lumière de trois bougies.

Et voici que le feu jeta un reflet morose
sur le chevalier et je vis et entendis :
il leva lentement sa visière,
et l'écaille d'acier tinta.

Il s'approcha d'un pas résonnant,
en frappant de sa lance et en faisant retentir la cuirasse ;
il s'assit devant moi et il leva son bras nettement
et se mit à jouer sans me regarder.

Les yeux baissés et envahi par le frémissement,
j'avançai des pions d'une manière absurde.
En soufflant, le vent ailé mélangea
des carrés couleur perle et noirs.

Je sacrifiai le dernier pion et
je murmurai : « je capitule », et mon vainqueur

---

[435] Vladimir Nabokov, « Rycar' », *Stixi*, Ann Arbor, Ardis, 1979, p. 19-20.

avec un sourire moqueur familier
se souleva et se pencha vers moi par-dessus de l'échiquier…

Je me suis éveillé. Le chevalier maussade debout dans le coin
se tient immuablement avec sa lance à la main,
et toutes les trente-deux pièces intactes
sont devant moi sur l'échiquier.

Nous pouvons interpréter la figure du chevalier comme le destin du « je » lyrique. L'adjectif « огромный » qui caractérise les pièces d'échecs a pour fonction de faire ressortir l'importance du tournoi qui se déroule dans le rêve du « je » lyrique. Le destin n'est pas étranger à son possesseur, il lui est familier (« с какою-то знакомою усмешкой »), il n'est pas extérieur au « je » lyrique, mais au contraire intérieur. A la fin du poème, il s'avère que la partie d'échecs se déroule entièrement dans le rêve du « je » lyrique, dans son imagination, ce qui suggère l'idée que le « je » lyrique affronte en vérité lui-même, son double apparenté à son destin, l'autre moitié de son « je » scindé. Dans le poème « Le cavalier », nous observons la transformation graduelle du sol en échiquier : la forme régulière des carreaux, l'apparition de l'opposition « sombre / clair », « noir / blanc » (avec une répétition au niveau syntaxique), le nombre de carreaux (la division du sol en soixante-quatre carreaux).[436] Dans le poème précédent, Nabokov désigne l'opposition « noir / blanc » par les adjectifs « жемчужный » et

---

[436] « Лампа сияла, а пол под ней
был весь в очень ровных квадратах. »
V. V. Nabokov, « Šaxmatnyj kon' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 558.
« La lampe brillait, et tout le sol sous sa lumière
était en carreaux très réguliers. »

« Кругом над столами нависли
табачные тучи ; а плиточный пол
был в темных и светлых квадратах. »
Ibid., p. 558.
« Des nuages de fumée surplombaient les tables
tout autour, et le sol carrelé
était en carreaux sombres et clairs. »

« Лампа сияла, а пол под ней
был в квадратах черных и белых. »
Ibid., p. 559.
« La lampe brillait, et tout le sol sous sa lumière
était en carreaux noirs et blancs. »

« И потом, в молчании чистой палаты,
куда черный король его увел,
на шестьдесят четыре квадрата
необъяснимо делился пол. »
Ibid., p. 559.
« Et ensuite, dans le silence d'une salle d'hôpital vide,
où le roi noir l'emmena,
le sol se divisait inexplicablement
en soixante-quatre carreaux. »

« черный » : « жемчужные и черные квадраты ». Dans son essai « Les écrivains et l'époque », Nabokov compare la vie à un jeu d'échecs, le pavé à un échiquier : « Une automobile bleue s'est arrêtée près du trottoir. Le ciel gouache bleuâtre se reflète dans la capote laquée, et l'échiquier brisé du pavé monte et s'incline dans la profondeur vernie de la portière »[437]. Par des rapprochements métaphoriques, les gens deviennent pièces d'échecs. La vie intègre les règles du monde des échecs.

La figure du Destin est présentée dans l'autobiographie sous forme de jeu d'échecs et de composition de problèmes d'échecs. Nabokov utilise, comme beaucoup d'autres, cette figure de la tradition européenne. C'est une interprétation qui est partagée par de nombreux artistes à l'Age d'argent (Xlebnikov, par exemple). Cette comparaison est ancienne, voire antique (cf. chez Héraclite le Temps est présenté comme enfant qui joue aux dames), et moderne. Dans *Drugie berega / Speak, Memory*, le départ de Russie est annoncé par une partie d'échecs. Le départ de l'Europe est présenté comme une solution au problème d'échecs que l'auteur trouve à la fin de l'autobiographie. Ce motif est conjugué à l'inévitable dépérissement des réalités et des êtres humains. Il est déjà préfiguré dans la description du destin du père de l'autobiographe et celui de la Russie. Cette tentative manifeste, d'un côté, l'impossibilité de rejouer son destin et, de l'autre, l'ambition de maîtriser cette force suprême en l'enfermant dans la solution de problèmes d'échecs et dans l'écriture créatrice. Cela transparaît clairement dans l'introduction au recueil *Poèmes et problèmes* dans lequel Nabokov inclut trente-neuf poèmes russes, quatorze poèmes anglais et dix-huit problèmes d'échecs qui forment, selon lui, un « excellent corollaire »[438] à ses dernières poésies.

A la fin de l'ouvrage autobiographique, le héros principal vainc son destin en composant un problème d'échecs complexe qui marque l'aboutissement harmonieux d'une période de sa vie. Bien évidemment, c'est une simulation de victoire qui se produit sur le mode du jeu et de la fiction : « Глядя на мою шахматную задачу, я вдруг почувствовал, что с окончанием работы над ней целому периоду моей жизни благополучно пришел конец »[439] (« En

---

[437] Vladimir Sirin, « Les écrivains et l'époque », in *Le mois*, juin-juillet 1931, n° 6, p. 137.

[438] « Les problèmes d'échecs exigent de leur auteur les vertus mêmes que réclame tout art digne de ce nom : originalité, inventivité, concision, harmonie, complexité, et une insincérité magnifique. C'est un talent assez rare que de composer ces devinettes d'ivoire et d'ébène, et une occupation incroyablement stérile ; mais il est vrai que tout art est inutile, divinement inutile, comparé à nombre d'entreprises humaines plus prisées. Les problèmes sont la poésie des échecs, et, comme toute poésie, ils sont sujets à des variations de tendances, qui se traduisent par des conflits entre les anciens et les modernes. Les conventions modernes me rebutent autant dans les problèmes d'échecs que dans le "réalisme socialiste" ou la sculpture "abstraite". »
Vladimir Nabokov, *Poèmes et problèmes*, *op. cit.*, p. 15.

[439] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 250 (323).

regardant mon problème d'échecs, je sentis soudain qu'une période entière de ma vie avait pris fin heureusement avec l'achèvement de sa composition »).

Dans son autobiographie, Nabokov renouvelle la comparaison récurrente du jeu d'échecs avec le destin par le fait que chez lui le Destin est un personnage à part entière, qu'il n'est pas étranger et extérieur au « je » autobiographique, mais, au contraire, il lui est familier et intérieur. La composition de problèmes d'échecs est une variante du duel avec le destin, avec l'exil imposé. Dans l'autobiographie de Nabokov, la personnification du Destin peut être mise en rapport avec celle de la mémoire.

III. 1. E. La corrélation entre les notions de « temps » et d'« espace »

Toute sa vie Nabokov a été intéressé par l'énigme du temps. Il dit dans un entretien : « Tout dans la nature de la vie est impossible à comprendre, mais il y a des choses qui sont moins faciles à comprendre que d'autres, et le Temps fait partie des plus insaisissables »[440].

Drugie berega / Speak, Memory présente dans l'ordre chronologique la vie de l'auteur depuis sa naissance en 1899 jusqu'à son départ d'Europe pour l'Amérique en 1940 : « Предлагаемая читателю автобиография обнимает период почти в сорок лет – с первых годов века по май 1940 года, когда автор переселился из Европы в Соединенные Штаты »[441] (« L'autobiographie que le lecteur a entre les mains couvre une période de près de quarante ans, qui va des premières années du siècle à mai 1940, date à laquelle l'auteur quitta l'Europe pour s'installer aux Etats-Unis »[442]). Mais à l'intérieur de ce cadre, Nabokov brouille les frontières du temps et de l'espace. L'auteur vise à surmonter le caractère unilinéaire du temps, en superposant deux lieux, deux espaces différents de son passé dans le moment présent de l'écriture :

> *А затем наступило одно беспокойное июньское утро, когда я почувствовал потребность хорошенько исследовать обширную болотистую местность, простиравшуюся за Оредежью. […] Наконец я добрался до конца болота. Подъем за ним весь пламенел местными цветами – лупином, аквилией, пенстемоном ; лилия-марипоза сияла под пондерозовой сосной ; вдали и в вышине, над границей древесной растительности, округлые тени летних облаков бежали по*

[440] Mati Laansoo, « Entretien avec Vladimir Nabokov », in *Europe*, mars 1995, n° 791, p. 130.
[441] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 7 (143).
[442] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 393. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

тускло-зеленым горным лугам, а за ними вздымался скалисто-серый, в пятнах снега, Longs Peak.

Далеко я забрел, – однако былое у меня все под боком, и частица грядущего тоже со мной.[443]

Et ensuite un matin de juin agité arriva, quand je sentis le besoin de bien explorer un vaste terrain marécageux étendu derrière l'Oredež. […] Enfin, j'atteignis le marécage. La montée derrière lui s'enflammait tout entière de fleurs locales : de lupins, d'ancolies et de penstémons ; le lis de Gunnison rayonnait sous un pin scopulaire ; au loin et dans les airs, au-dessus de la ligne des arbres, les ombres arrondies de nuages estivaux passaient rapidement sur les alpages d'un vert terne et derrière eux, s'élevait le Longs Peak rocheux et gris, couvert de neige.

Je suis parti loin, cependant le passé entier est tout près de moi et une particule du futur est aussi avec moi.

Les conversions réciproques du temps en espace et de l'espace en temps visent à suspendre la mauvaise « unilinéarité » du temps, imposée par le passage même du temps. Ces effets esthétiques, construits par l'auteur, n'arrêtent évidemment pas le temps, mais le font sentir et comprendre différemment. Nabokov rejoint, dans ce passage, l'idée de Berdjaev exposée dans *La connaissance de soi*, selon laquelle le futur est déjà présent dans le passé. Cette idée réapparaîtra plus loin dans son texte autobiographique.

La tentative de Nabokov pour échapper à la succession rigide du temps commence dès la première page de son autobiographie et surgit, au fil des méditations, tout le long du récit : « В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость »[444] (« Au début de mes explorations du passé, je ne comprenais pas tout à fait que le temps de prime abord illimité est en effet une forteresse circulaire »). Pour l'auteur, le temps humain est fermé.

Selon Nabokov, l'éclosion de la conscience humaine serait due à la perception du temps : « Филогенически же, в первом человеке осознание себя не могло не совпасть с зарождением чувства времени »[445] (« Du point de vue phylogénétique, chez le premier homme la conscience de soi ne pouvait pas ne pas coïncider avec la naissance du sens du temps »). L'autobiographe observe son passé d'un point élevé du temps abstrait, « lieu » qu'il caractérise comme lointain et inhabité : « Это было в день рождения отца, двадцать первого, по нашему календарю, июля 1902 года : и глядя туда со страшно далекой, почти необитаемой гряды времени, я вижу себя в тот день восторженно празднующим

[443] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 126-128 (231-233).
[444] *Ibid.*, p. 11 (146).
[445] *Ibid.*, p. 11 (147).

зарождение чувственной жизни »[446] (« C'était le jour de l'anniversaire de mon père, le 21 (d'après notre calendrier) juillet 1902 ; et en y regardant du haut de la chaîne du temps terriblement lointaine et presque inhabitée, je me vois ce jour précis célébrant solennellement la naissance de la vie sensuelle »). Ce point surélevé est représenté chez Nabokov par la poupe du temps, par la crête ou la chaîne du temps. Dans l'extrait ci-dessus, la « poupe » du temps elle-même n'est que l'espace de création de l'écrivain. Le temps de la création littéraire et le rapport avec les souvenirs sont conçus verticalement, sur l'axe paradigmatique, celui de la mémoire. La conception du temps est verticale chez notre auteur : l'homme surmonte toujours au moment présent un point élevé, un « pic » du temps. Dans l'introduction de « Poème sans héros », nous retrouvons une image similaire : Axmatova crée également, bien avant Nabokov, la « tour » du temps. La conception de l'espace est au contraire horizontale chez notre auteur. La surimposition des strates spatiales permet de révéler des configurations universelles, des matrices de motifs dans la vie humaine. Nabokov caractérise la période de son enfance comme une époque de contrastes qui conjugue des séries antinomiques : « В это первое необыкновенное десятилетие века фантастически перемешивалось новое со старым, либеральное с патриархальным, фатальная нищета с фаталистическим богатством »[447] (« Dans cette première décennie extraordinaire du siècle, les aspects nouveau et ancien, libéral et patriarcal, la pauvreté fatale et la richesse fataliste s'entremêlaient fantastiquement »). L'auteur précise qu'il a appris à maîtriser les structures du temps passé dès sa petite enfance au moment où il ne possédait aucune expérience nécessaire pour le faire et qu'il a hérité ce trait singulier de ses ancêtres, surtout de son père : « Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы – еще тогда, когда, в сущности, никакого былого и не было »[448] (« J'appris à conjurer et à vivifier le passé Dieu sait dans quelles de mes premières années : encore au moment où, au fond, je n'avais aucun passé »).

Au début de la deuxième section du chapitre quatre, c'est l'unité d'action (l'acte de remémoration) qui seule assure la continuité et la solidarité des lieux et des temps de la narration (ce qui crée un lien intangible et presque consubstantiel entre le passé et le présent de l'auteur). Le temps de l'action est un point disparaissant dans la première décennie du XXème siècle, l'espace est défini en fonction du « je » écrivant :

---

[446] *Ibid.*, p. 12 (147).
[447] *Ibid.*, p. 23 (154).
[448] *Ibid.*, p. 64 (186).

Летние сумерки (« сумерки » – какой это томный сиреневый звук !). Время действия : тающая точка посреди первого десятилетия нашего века. Место : пятьдесят девятый градус северной широты, считая от экватора и сотый восточной долготы, считая от кончика моего пера. Июньскому дню требовалась вечность для угасания : небо, высокие цветы, неподвижные воды – все это как-то повисало в бесконечном замирании вечера, которое не разрешалось, а продлевалось еще и еще грустным мычанием коровы на далеком лугу или грустнейшим криком птицы за речным низовьем, с широкого туманного мохового болота, столь недосягаемого и таинственного, что еще дети Рукавишниковы прозвали его : Америка.[449]

Le crépuscule d'été (« sumerki », comme ce son est langoureux et violacé !). Le temps de l'action est un point disparaissant entre la première décennie de notre siècle. Le lieu de l'action est le 59ème parallèle de latitude au nord de l'équateur et le 100ème parallèle de longitude à l'est, en comptant de la pointe de ma plume. Le jour de juin mettait une éternité à s'éteindre : le ciel, de hautes fleurs et les eaux immuables, tout cela semblait être suspendu dans l'expiration infinie du soir qui ne se résorbait pas, mais se prolongeait encore et encore par le meuglement triste d'une vache dans une prairie lointaine ou par le cri plaintif d'un oiseau venant du vaste marais moussu et brumeux au-delà du bas-pays fluvial, marais si inaccessible et mystérieux que les enfants Rukavišnikov l'avaient déjà nommé : l'Amérique.

La perception des arrêts du temps est transposée dans le domaine de l'art. Afin de rendre l'effet de l'arrêt du flux temporel, Nabokov emploie des vocables qui désignent non seulement la continuité infinie de l'action, mais aussi la fusion sans confusion des temps et des lieux. Par exemple, les verbes « повисало », « не разрешалось », « продлевалось » sont à l'aspect imperfectif, ce qui souligne la durée de l'action ; les substantifs « вечность », « в замирании вечера » sont des notions abstraites ; les adjectifs « неподвижные », « бесконечном », « недосягаемого », « таинственного » connotent l'absence d'action. Dans *Drugie berega*, Nabokov parle de l'enchaînement des temps : « Я люблю сцепление времен »[450] (« J'aime l'enchaînement des temps »). Le mot « сцепление » est très important : l'écrivain établit des correspondances entre différents événements et les imbrique dans la temporalité artistique.

On observe un double mouvement du temps dans l'autobiographie de Nabokov : tantôt le temps passé arrive jusqu'au moment présent de l'écrivain, tantôt ce dernier tâche de pénétrer dans le passé. A la fin du chapitre cinq de *Speak, Memory*, le passé parvient jusqu'à l'auteur, en s'introduisant dans le présent par le biais d'une « astuce » liée à l'erreur du personnage et

[449] *Ibid*., p. 70 (190).
[450] *Ibid*., p. 45 (172).

fondée sur le « tour » de la ressemblance : « Sautant une génération, la vieille dame prit naïvement Elèna pour notre mère, une jeune fille de dix-huit ans, à l'époque, qui avait coutume d'aller en voiture avec Mlle Golay de Vyra à Batovo, en ces temps reculés dont la lumière durable trouve tant de biais astucieux pour parvenir jusqu'à moi »[451]. Avec un artifice rhétorique bien fait, l'artiste mime par la parole, pendant quelques instants, la superposition de strates temporelles.

Dans le chapitre onze de *Drugie berega*, le narrateur regarde et explore son passé « à travers les verres soigneusement nettoyés du temps » (« сквозь тщательно протертые стекла времени »[452]), créant ainsi l'image des lunettes magiques que l'auteur chausse pour voir plus clairement et plus nettement son passé. Cette comparaison est fondée sur l'idée que l'écrivain voit et contemple son passé avec les « yeux » de la mémoire. La transparence parfaite des verres suggère qu'il n'y a pas d'obstacles entre le passé et le présent. La présence même des verres signale que le passé ne s'offre pas au moment présent tel qu'il fut vécu autrefois, mais qu'il est comme perçu à travers le moment présent. Si nous acceptions l'hypothèse selon laquelle le passé se présenterait dans son état authentique dans le présent, le passé ne serait plus alors le passé. Les verres des lunettes disent à la fois la distance et la négation de cette distance. Nous retrouvons une image similaire dans *Pnine* [1957], où le thème du passé et du présent est présenté dans l'image des lunettes : « On l'aimait non en raison d'un don particulier, mais à cause de ses inoubliables digressions, où il enlevait ses lunettes afin de sourire au passé pendant qu'il polissait les verres du présent. Vagabondages nostalgiques en anglais balbutié. Bagatelles autobiographiques »[453]. Les verres des lunettes représentent la perception actuelle, le présent. Quand Pnine enlève ses lunettes, il regarde, avec ses yeux myopes, dans le passé, en se souvenant de son parcours personnel. La vision du passé contient en effet une contradiction profonde : le passé est senti comme passé, mais nié dans sa qualité passée, car il est vécu dans le présent. Le passé chez Nabokov tend à être vu comme présent et veut être revécu à l'identique. Le présent, lui, peut être vécu, mais ne peut pas être décrit, car le présent décrit est déjà le passé. Cette tension insurmontable et paradoxale entre temps qui ne peuvent pas s'unir, mais qui sont conjoints, reste non résolue dans l'écriture autobiographique à cause d'une différence fondamentale, celle du point de vue : du présent vers le futur pour l'homme et du présent vers le passé pour l'artiste. Nabokov dit dans *Drugie berega* en décrivant la vie des gouvernantes françaises à Lausanne : « Человек всегда

[451] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 149.
[452] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 198 (285).
[453] Vladimir Nabokov, *Pnine*, Paris, Gallimard, 1962, p. 13. Traduit de l'anglais par Michel Chrestien.

чувствует себя дома в своем прошлом... »[454] (« L'homme se sent toujours chez soi dans son passé… »). Le passé pour chaque être humain est sa patrie, parce qu'il s'y sent chez lui et que le passé est son bien propre. C'est justement de cette « patrie » intérieure que la fiction exile le romancier en tant qu'homme, c'est de ce bien propre qu'il est dépouillé, « exproprié ». L'autobiographie justement tente de restaurer ou recréer cette « patrie » perdue avec tous les moyens de la fiction.

Dans le chapitre onze de *Speak, Memory*, Nabokov mentionne que Vivian Bloodmark[455], un philosophe fictif, tenait à répéter : « un homme de science voit tout ce qui arrive en un point donné de l'espace, le poète sent tout ce qui arrive en un point donné du temps »[456]. Le philosophe imaginaire avance la notion de « synchronisation[457] cosmique » propre à l'activité poétique : « Cet été-là, j'étais encore beaucoup trop jeune pour dégager la richesse d'une "synchronisation cosmique" (pour citer de nouveau mon philosophe). Mais je découvris, du moins, que celui qui désire devenir poète doit être capable de penser à plusieurs choses à la fois »[458]. La synchronisation dans la mémoire des événements appartenant à des époques différentes et se passant dans différents lieux est très importante et entre parfaitement dans le projet autobiographique de Nabokov qui doit exposer le passé vécu dans le moment présent : « Прежде чем расстаться с этим навязчивым образом, мне хотелось бы задержать перед глазами одновременно две картины »[459] (« Avant de me séparer de cette image obsédante, je voudrais retenir simultanément deux tableaux devant mes yeux »).

L'espace et le temps échangent leur fonction dans l'autobiographie.[460] L'autobiographe traduit la mesure de l'espace (mètre) en mesure du temps (an). Le temps acquiert ainsi des propriétés de l'espace. Dans *Speak, Memory*, l'auteur spatialise le temps (ce qui est une grande erreur

---

[454] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 108-109 (218).

[455] D'autres doubles de l'auteur sont Blavdak Vinomori (*Roi, dame, valet*), Vivian Badlook (la traduction anglaise de *Roi, dame, valet*), Vladimirov (*Le don*), Vivian Damor-Blok (*Lolita* en russe), Vivian Darkbloom (*Lolita* en anglais), Baron Klim Avidov (*Ada ou l'ardeur*), Van Bock (*Intransigeances*), V. Irisine et MacNab (*Regarde, regarde les arlequins !*). Dans *Ada ou l'ardeur*, Nabokov introduit les notes d'un certain Vivian Darkbloom, anagramme du nom de l'écrivain.

[456] Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 277.

[457] Dans son cours sur Joyce, Nabokov met en avant la synchronisation d'événements hétérogènes dans *Ulysse* :

« *Ulysse* est un gros livre de plus de deux cent soixante mille mots ; c'est un livre riche qui contient un vocabulaire d'environ trente mille mots. […] *Ulysse* décrit une seule journée, le 16 juin 1904, un jeudi, un seul jour dans la vie d'un certain nombre de personnages, dont les chemins se croisent ou divergent, qui vont à pied ou à cheval, qui parlent, qui rêvent, qui boivent, et traversent un certain nombre de péripéties physiologiques et philosophiques, mineures et majeures, au long de cette journée et des premières heures du matin suivant. » Vladimir Nabokov, « James Joyce. *Ulysse*», *Littératures I*, *op. cit.*, p. 405-406.

[458] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 276.

[459] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 193 (281).

[460] Dans le récit « Le roitelet » [« Королек », 1933], Nabokov applique déjà la même mesure à l'espace et au temps qu'il désigne rétrospectivement comme « даль » (distance) et « давность » (ancienneté). La consonance en russe rapproche davantage ces deux notions.

V. V. Nabokov, « Korolëk », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 3, p. 629.

selon Bergson) avec les vocables « à une distance », « par rapport au point » : « En promenant son regard le long de cette avenue depuis la base du T près de l'allée, on pouvait voir tout à fait distinctement le petit intervalle clair à une distance de cinq cents mètres – ou de cinquante ans par rapport au point où je me trouve aujourd'hui »[461]. L'homme sent le temps en se déplaçant dans l'espace. Nabokov cherche le point d'intersection du temps et de l'espace en les réduisant au même dénominateur. La spatialisation du temps chez Nabokov diffère sensiblement de la spatialisation traditionnelle du temps qui rapproche l'espace et le temps sur le principe de la durée, du mouvement : la conception du temps est toujours spatialisée dans le langage et dans les images (notamment, l'image du cadran) ; la mesure du temps est toujours spatiale pour montrer justement la durée du temps dans le mouvement perpétuel de la matière. L'écrivain veut rompre avec cette tradition, en conférant au temps le principe d'immobilité traditionnellement propre à l'espace. Pour lui, le temps (artistique) reste immobile et absolu, c'est l'espace qui évolue. Dans un autre endroit de l'autobiographie, l'auteur confond aussi intentionnellement la mesure du temps et de l'espace ; c'est une tentative anti-bergsonienne. Le papillon traverse les distances dans l'espace, minutieusement décrit par l'autobiographe qui se transporte dans le temps et qui prétend que la chasse au paillon a duré quarante ans :

> *… но когда на другое утро Mademoiselle отперла шкап, чтобы взять что-то, бабочка, с мощным шорохом, вылетела ей в лицо, затем устремилась к растворенному окну, и вот, ныряя и рея, уже стала превращаться в золотую точку, и все продолжала лететь на восток, над тайгой и тундрой, на Вологду, Вятку и Пермь, а там – за суровый Урал, через Якутск и Верхнеколымск, а из Верхнеколымска – где она потеряла одну шпору – к прекрасному острову Св. Лаврентия, и через Аляску на Доусон, и на юг, вдоль Скалистых Гор, где наконец, после сорокалетней погони, я настиг ее и ударом рампетки « сбрил » с ярко-желтого одуванчика, вместе с одуванчиком, в ярко-зеленой роще, вместе с рощей, высоко над Боулдером.*[462]
>
> *… mais quand le lendemain matin Mademoiselle ouvrit l'armoire pour prendre quelque chose, le papillon s'envola d'un bruit puissant dans son visage, ensuite se précipita vers la fenêtre ouverte, et voici, en plongeant et en planant, se mit déjà à se transformer en un point doré, tout en continuant de voler à l'est, au-dessus de la taïga et la toundra, vers Vologda, Viatka, Perm, et là, derrière l'Oural farouche, à travers Iakutsk et Verkhne Kolymsk, et de Verkhne Kolymsk (où il perdit une queue) vers la belle île de Saint-Laurent, et à travers l'Alaska vers Dawson, vers le sud, le long des Montagnes Rocheuses, où finalement, après une course de quarante ans, je le rattrapai et je le capturai avec un*

[461] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 52.
[462] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 112 (220-221).

filet d'un mouvement rapide sur un pissenlit jaune vif, avec ce pissenlit dans un bosquet vert vif, avec ce bosquet, au-dessus de Boulder.

Un événement du passé (capture d'un papillon) revient dans la mémoire de l'auteur par le biais de l'imagination dont la présence est renforcée par la vision picturale à la fin du passage. La description minutieuse du déplacement spatial d'un papillon se résume en termes temporels : la succession des étapes dans l'espace se transforme en durée de quarante ans. A la fin du passage, le mode réel se désagrège progressivement et acquiert un caractère irréel. Les couleurs vives renforcent cet effet (« с ярко-желтого одуванчика », « в ярко-зеленой роще »). Ce procédé d'enchaînement d'objets et de faits irréels (« я настиг ее и ударом рампетки "сбрил"… вместе с рощей ») est absent de *Speak, Memory*. Par contre, dans la version anglaise, tout à la fin du passage identique, Nabokov introduit la comparaison du temps et de l'espace. Le narrateur compare la distance de quatorze kilomètres à quarante ans de chasse aux papillons : « Dans une lettre adressée à M. Rawlins, en date du 14 juin 1735 et conservée dans la collection Bodleian, M. Brune affirme qu'un certain M. Vernon avait poursuivi un papillon sur près de quatorze kilomètres avant de pouvoir l'attraper (*The Recreative Review or Eccentricities of Literature and Life*, vol. 1, p. 144, Londres, 1821) »[463]. On peut se demander quelle est l'intention de cette « conversion » fréquente du temps en espace et *vice versa* ? Pour Nabokov, l'espace est déterminé par le temps. C'est pour cela qu'on ne peut pas revenir dans son passé temporel et dans les lieux de son passé. L'écrivain conteste le fait de pouvoir revivre la même suite de déplacements dans l'espace, car, selon lui, un positionnement dans l'espace correspond toujours à un laps de temps précis. Cette « conversion » sert peut-être à montrer que ces deux notions, temps et espace historiques, sont de la même nature changeante, constamment transformable. L'artiste lutte contre la fluidité du temps et de l'espace historiques en inventant leur hybride artistique qui permet de créer des passerelles entre différents états temporels et spatiaux dans la vie de l'autobiographe. Nabokov oppose le temps humain, perçu par l'homme au « temps de l'éternité », au temps de la création. Il compare le temps avec un petit ruisseau et avec un lac gelé. Il choisit l'image d'un échiquier pour corréler le temps perçu par un individu à l'éternité : « Мои часы – ручеек времени по сравнению с оледенелым его озером на доске – показывали половину третьего утра »[464] (« Ma montre, un ruisseau de temps par rapport à son lac gelé sur l'échiquier, montrait deux heures et demi du matin »).

---

[463] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 153.
[464] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 250 (323).

Dans l'autobiographie, il est moins question du futur que du passé et du présent. Dans *Intransigeances*, Nabokov dit que le présent est une crête du passé et que le futur n'existe pas. Il remplace le concept du futur par le concept du constant devenir, du présent en devenir. Dans *Drugie berega*, le pressentiment du futur s'effectue dans la nature. La substitution des sons aux couleurs (« некое ликование с заменой кликов гулкими красками », « гул блекнул ») témoigne de la picturalité extrême de l'écriture de Nabokov (« та нежная отчетливость, которая свойственна предметам, если смотреть не с того конца в телескоп », « анахронизм млечных красок »). Le futur de l'autobiographe est déjà élaboré et déterminé dans le détail, il se trouve dans le paysage, dans le ciel qui est dépeint avec beaucoup de précision (« фантастически уменьшенный, но совсем уже готовый для сдачи мне, мой завтрашний сказочный день ») :

> *Помню один такой вечер... Блеск его рдел на выпуклости велосипедного звонка. Над черными телеграфными струнами веерообразно расходились густо-лиловые ребра роскошных малиновых туч: это было, как некое ликование с заменой кликов гулкими красками. Гул блекнул, гас воздух, темнели поля; но над самым горизонтом, над мелкими зубцами суживающегося к югу бора, в прозрачном, как вода, бирюзовом просвете, сверху оттененном слоями почерневших туч, глазу представлялась как бы частная даль, с собственными украшениями, которые только очень глупый читатель мог бы принять за запасные части данного заката. Этот просвет занимал совсем небольшую долю огромного неба, и была в нем та нежная отчетливость, которая свойственна предметам, если смотреть не с того конца в телескоп. Там, в миниатюрном виде, расположилось семейство ведряных облаков, скопление светлых воздушных завоев, анахронизм млечных красок; нечто очень далекое, но разработанное до последних подробностей; фантастически уменьшенный, но совсем уже готовый для сдачи мне, мой завтрашний сказочный день.*[465]
>
> *Je me souviens d'un de ces soirs… Son éclat s'empourprait sur la convexité de la sonnette de bicyclette. Au-dessus des cordes télégraphiques noires partaient en éventail des côtes couleur lilas foncé de nuées cramoisies : c'était une sorte de jubilation avec le remplacement de cris par des couleurs retentissantes. Le bourdonnement pâlissait, l'air s'éteignait, les champs s'assombrissaient ; mais au-dessus de l'horizon même, au-dessus des dents aiguisées de la forêt de conifères se rétrécissant au sud, dans l'éclaircie bleu turquoise transparente comme eau, ombrée en haut de strates de nuées noircies, l'œil découvrait un lointain comme si privé, avec ses propres ornementations que seul un lecteur très sot pouvait prendre pour des pièces de rechange de ce coucher du soleil. Cette éclaircie occupait une part tout à fait minime du ciel immense, et elle avait cette netteté tendre qui est propre aux objets si l'on regarde par l'autre bout du télescope. Là, en*

[465] *Ibid.*, p. 196 (283).

miniature, étaient installés une famille de nuages sereins, un amoncellement de circonvolutions d'air claires, un anachronisme de couleurs lactées ; quelque chose de très lointain, mais élaboré jusqu'au dernier détail ; mon lendemain féerique, fantastiquement réduit, mais tout à fait prêt à m'être livré.

Ce passage se trouve tout à la fin du chapitre dix. Nabokov essaye ici de capturer le temps en l'intégrant dans un tableau. Il atteint cet effet au moyen d'une description de la nature (le ciel, des nuages, des nuées, des champs, des forêts), du champ sémantique des couleurs (« рдел », « черными », « густо-лиловые », « малиновых », « гулкими красками », « блекнул », « темнели », « бирюзовом », « оттененном », « почерневших », « млечных красок ») et des verbes utilisés à l'aspect imperfectif (« рдел », « расходились », « блекнул », « гас », « темнели », « представлялась », « занимал », « расположилось »). L'adjectif « сказочный » introduit le motif du conte qui suggère une réalisation particulière de structures typologiques, d'archétypes culturels dans le destin de l'écrivain. Le motif du conte suspend les frontières entre merveilleux et monde prosaïque et indique « l'épanchement du songe dans la vie réelle »[466], pour reprendre l'expression de Nerval.

A la fin du livre, Nabokov compare l'amour individuel, personnel, aux grandeurs impersonnelles en instaurant plusieurs opposition : « matière / esprit », « temps / espace », « amour / mort », « individuel / impersonnel », « état fini / infini », « subjectif / objectif », « relatif / absolu », « intellectuel / émotionnel » :

Что-то заставляет меня как можно сознательнее примеривать личную любовь к безличным и неизмеримым величинам, – к пустотам между звезд, к туманностям (самая отдаленность коих уже есть род безумия), к ужасным западням вечности, ко всей этой беспомощности, холоду, головокружению, крутизнам времени и пространства, непонятным образом переходящим одно в другое. Так, в бессонную ночь, раздражаешь нежный кончик языка, без конца проверяя острую грань сломавшегося зуба, – или вот еще, коснувшись чего-нибудь, – дверного косяка, стены, – должен невольно пройти через целый строй прикосновений к разным плоскостям в комнате, прежде чем привести свою жизнь в прежнее равновесие. Тут ничего не поделаешь – я должен осознать план местности и как бы отпечатать себя на нем. Когда этот замедленный и беззвучный взрыв любви происходит во мне, разворачивая свои тающие края и обволакивая меня сознанием чего-то значительно более настоящего, нетленного и мощного, чем весь набор вещества и энергии в любом космосе, тогда я мысленно должен себя ущипнуть, не спит ли мой разум. Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать всё пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы, как боль, смертность унять и помочь себе в борьбе с глупостью и

[466] Gérard de Nerval, « Aurélia ou le rêve et la vie », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, t. 3, p. 699.

ужасом этого унизительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования.[467]

Quelque chose m'oblige à comparer le plus consciemment possible mon amour personnel aux grandeurs impersonnelles et non mesurables : aux vides entre les étoiles, aux nébulosités (dont l'éloignement même est déjà une sorte de folie), aux pièges effrayants de l'éternité, à toute cette impuissance, au froid, au vertige, aux escarpements du temps et de l'espace se transformant l'un dans l'autre d'une manière incompréhensible. Comme la nuit d'insomnie on irrite le bout tendre de la langue en vérifiant sans cesse la facette coupante d'une dent cassée, ou voici encore, comme en effleurant quelque chose (un jambage de porte, un mur), on doit passer involontairement par une série entière de frôlements de différentes surfaces dans la pièce, avant de redonner un équilibre d'autrefois à sa vie. Dans ce cas, on ne peut rien faire, je dois comprendre le plan du lieu et, dirais-je, m'imprimer sur lui. Quand cette explosion ralentie et silencieuse de l'amour se produit en moi, en déployant ses bords fondants et en m'enveloppant de la conscience d'une chose considérablement plus réelle, impérissable et puissante que tout l'ensemble de la matière et de l'énergie dans n'importe quel univers, alors je dois me pincer mentalement pour vérifier si mon intellect ne dort pas. Je dois faire un inventaire prompt du monde, faire participer tout l'espace et tout le temps dans mon sentiment d'amour d'un mortel, afin de faire cesser, comme douleur, la mortalité et de m'aider à combattre la stupidité et l'horreur de cette situation humiliante dans laquelle, moi homme, j'ai pu développer en moi-même l'infinitude du sentiment et de la pensée dans la finitude de l'existence.

Le « je » autobiographique doit laisser sa trace, s'imprimer dans l'espace vécu (« коснувшись чего-нибудь, – дверного косяка, стены, – должен невольно пройти через целый строй прикосновений к разным плоскостям в комнате, прежде чем привести свою жизнь в прежнее равновесие », « я должен осознать план местности и как бы отпечатать себя на нем »).[468] La conscience du mystère immatériel, individuel de l'être humain est plus réelle, puissante et importante pour l'auteur que la matière et l'énergie de l'univers. Nabokov déclare ainsi la prédominance du sujet percevant subjectivement l'univers sur ce dernier. L'opération mentale de l'artiste consiste à imprégner de temporalité et de spatialité le sentiment de son amour envers ses proches. L'auteur oppose le caractère infini et la force du sentiment humain (« бесконечность чувства и мысли ») au caractère fini et mortel de l'existence humaine (« при конечности существования »). L'amour (« личную любовь », « в моем смертном чувстве любви ») sert au héros autobiographique à combattre la mort (« смертность унять »).

---

[467] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 253 (325).

[468] Dans le récit « Recrutement » [« Набор », 1935], la sœur de Vasilij Ivanovič garde sa perception de l'univers en équilibre grâce au toucher des objets dans sa maison. Le toucher permet à ce personnage, sorti de convalescence, de s'assurer de la réalité du monde.

V. V. Nabokov, « Nabor », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.,* t. 4, p. 559.

Dans ce passage, Nabokov opère des notions abstraites : « безличные и неизмеримые величины », « вечность », « вещество и энергия », « всё пространство и время », « смертное чувство любви », « смертность ». L'espace est caractérisé par les expressions suivantes : « к пустотам между звезд », « к туманностям (самая отдаленность коих уже есть род безумия) », « острую грань », « целый строй прикосновений к разным плоскостям », « осознать план местности и как бы отпечатать себя на нем », « разворачивая свои тающие края » et « весь набор вещества и энергии в любом космосе ». Le temps est désigné par les formules qui suivent : « к ужасным западням вечности », « в бессонную ночь », « привести свою жизнь в прежнее равновесие », « смертность » et « бесконечность чувства и мысли при конечности существования ». Au début de l'autobiographie, le temps et l'espace sont présentés comme deux entités autonomes, puis Nabokov procède à la conversion de l'un dans l'autre. A la fin du livre, les frontières entre le temps et l'espace qu'il caractérise comme « grandeurs impersonnelles et non mesurables » (« безличные и неизмеримые величины ») sont complètement abolies : « крутизнам времени и пространства, непонятным образом переходящим одно в другое ».

Le temps passé est descriptif, il appartient à la faculté de la mémoire qui entre en conflit avec l'écrivain. Dans son autobiographie, Nabokov engage un combat constant contre le flux irréversible du temps et contre la disparition du passé, en créant des paradigmes et des réseaux métaphoriques. Le créateur prétend fixer le temps en des tableaux figés et des instantanés photographiques presque à la fin de tous les chapitres. Il joue avec la fluidité dissipative du temps dans son œuvre. Nabokov répare par la parole seule, par le discours artistique les dégâts causés par le temps qui introduit une dépossession radicale. Le projet artistique de Nabokov consiste à récupérer l'espace du passé par l'écriture et à transcender le temps en le signifiant et le « sensifiant » par la parole. La récupération de l'« espace » de son passé par l'autobiographe transforme cet espace de vie en un « espace » sémantique, littéraire, artistique.

Dans *Drugie berega*, les tableaux métaphoriques altèrent le cours du temps insaisissable. La parole peut donner l'illusion d'un arrêt du temps. L'écrivain construit le sens de telle manière que des structures réitérables dans le temps apparaissent dans le récit autobiographique. La perception du temps et de l'espace empiriques se transforme dans l'écriture en perception artistique. Nabokov esthétise ainsi le temps en percevant sa nature artistiquement, par le biais de l'artifice littéraire et linguistique. Plusieurs points de la philosophie spatio-temporelle de

Nabokov dessinent une conception utopique du temps : passé et présent sont de même nature, le temps est silencieux, la perception du temps détermine la genèse de la conscience, le temps humain est opposé au « temps de l'éternité », temps et espace s'inversent et échangent leur fonction.

Nous reviendrons sur le thème du temps et de l'espace dans la partie suivante de notre thèse, au moment où nous parlerons des romans anglais *Ada ou l'ardeur* et *Regarde, regarde les arlequins !*. Ces deux œuvres polémiquent avec une certaine philosophie du temps, en particulier avec la conception du temps chez saint Augustin et Henri Bergson.

Chapitre III. 2 : Analyse stylistique de l'autobiographie *Drugie berega*

III. 2. A. Le style comme seul repère d'authenticité d'une œuvre d'art

Dans son article « Au sujet de Sirin », Vladislav Xodasevič, célèbre critique russe de l'émigration avec lequel Nabokov était en complicité intellectuelle, souligne le trait caractéristique de la poétique de Nabokov, les procédés stylistiques, qui sont des personnages à part entière de ses œuvres. Les comparant à des elfes et des gnomes qui créent des liens entre les personnages et qui fabriquent l'œuvre d'art, le critique souligne la facticité de la production littéraire de Nabokov, comparée à une pièce de théâtre et caractérisée comme l'art de l'illusionniste :

> *При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема, и не только в том общеизвестном и общепризнанном смысле, что формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной. Все это потому и признано, и известно, что бросается в глаза всякому. Но в глаза-то бросается потому, что Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства, – но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно ельфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют,*

на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимоважными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его – именно показать, как живут и работают приемы.[469]

A l'examiner scrupuleusement, Sirin se montre, principalement, un artiste de la forme, du procédé d'écriture, et non seulement dans ce sens connu et reconnu de tous que le côté formel de ses écrits se distingue par une variété, une complexité, un éclat et une nouveauté exceptionnels. Tout cela est à la fois reconnu et connu, car cela saute aux yeux de tout le monde. Mais cela saute aux yeux parce que Sirin non seulement ne masque pas, ne cache pas ses procédés comme fait, le plus souvent, tout le monde et ce en quoi Dostoevskij, par exemple, a atteint une perfection étonnante, mais au contraire, Sirin lui-même les met à l'évidence, comme un prestidigitateur qui, après avoir étonné le spectateur, montre tout de suite le laboratoire de ses merveilles. Là est, me semble-t-il, la clé de Sirin en entier. Ses œuvres sont peuplées non seulement de personnages, mais aussi d'un nombre infini de procédés stylistiques, qui, tout comme des elfes ou des gnomes, faisant la navette entre les personnages, effectuent une tâche énorme : ils scient, coupent, clouent, peignent sous les yeux du spectateur, en installant et en démontant les décors dans lesquels est jouée la pièce. Ils construisent le monde de l'œuvre et eux-mêmes en sont ses personnages incontournables. Sirin ne les cache pas, parce qu'une de ses tâches est justement de montrer comment vivent et fonctionnent les procédés stylistiques.

Xodasevič fait ressortir la facticité manifeste des œuvres de Nabokov. Cette qualité remarquable (artificialité avancée, exhibée) range notre auteur parmi les écrivains modernistes conscients des procédés de leur métier (V. Šklovskij, O. Mandel'štam, B. Pasternak, etc.). En outre, ce trait limite considérablement la crédibilité de l'autobiographie de Nabokov, laquelle ne se distingue plus guère des récits de fiction. En comparant les procédés de Nabokov à des gnomes, Xodasevič reprend une image déjà développée dans une étude sur l'inspiration chez Puškin parue dans l'article « Au sujet de la lecture de Puškin (Pour le cent vingt-cinquième anniversaire de sa naissance) » [«О чтении Пушкина (К 125-летию со дня рождения)», 1924].[470] Dans cet article, Xodasevič analyse l'inspiration chez Puškin. Pour Puškin,

---

[469] Vladislav Xodasevič, « O Sirine », *op. cit.*, p. 391.

[470] « "Сладкие звуки" – гномы. Это – крошечные рабочие, с неутомимыми мускулами и железными молотками. Их – миллиарды. Они не знают лени, и жизнь их проходит в том "постоянном труде, без коего нет истинно прекрасного", как говорит Пушкин. Поэт, как мастер, ходит между своими гномами, неутомимый, как они, первый между равными. Он – не белоручка и не бездельник. Он тоже засучил рукава, как его гномы, с него так же льет пот, и он так же покрыт сажей и копотью. Гномы послушны каждому его слову, но и он иногда прислушивается к их мнению. Работа трудна, кропотлива, но весела. Здесь, под "сладкие звуки" молотков, выковываются новые, еще небывалые в мире вещи: из накопленных впечатлений и "объясненных понятий" поэта созидаются здесь новые страны, растения, люди, царства, планеты, – новые миры здесь творятся поэтом. Гномы вычерчивают планы, строят остовы и скелеты вещей; десятки и сотки гномов облекают скелеты в слова, растирают краски, льют формы, раскатывают и выгибают ритмы, развешивают колокольчики и фонарики рифм; слова сортируются, выбираются, пригоняются к местам, шлифуются в отделении фонетики, а иногда и зазубриваются грубым рашпилем, если это нужно. Ничто здесь не пропадает, все впечатления и понятия поэта идут в дело. Светлое и темное, чистое и грязное, прекрасное и безобразное – все находит себе место. И творимые миры выходят

l'inspiration résulte des impressions vécues (la vie de l'artiste) et des « notions expliquées » (la poétique de l'artiste). En détaillant tout le processus de création de mondes nouveaux, le critique littéraire a recours à une comparaison avec le travail ouvrier, physique, dans des usines et des ateliers. Xodasevič utilise des schémas similaires pour expliquer la poétique de Nabokov et celle de Puškin. En appliquant les mêmes comparaisons à la nature de l'art de Puškin et de Nabokov, Xodasevič met intentionnellement ces deux auteurs au même niveau, en désignant le dernier comme l'héritier direct du grand maître de la littérature russe.

Nabokov lui-même donne, dans *Intransigeances*, l'image du mécanicien avec ses outils, métaphore de l'écrivain avec ses outils verbaux. En désignant la place de ces outils, il recourt à une graduation (auprès de moi, sur moi, en moi ») pour intérioriser ces outils verbaux :

> *Pour utiliser une autre métaphore plus chargée d'émotion, je dois admettre cependant que je garde toujours les outils de mon métier, souvenirs, expériences, petites choses tranchantes et brillantes, auprès de moi, sur moi, en moi, comme les instruments du mécanicien qui sont glissés dans les brides et les rabats des poches d'une combinaison merveilleusement compliquée.*[471]

Dans l'entretien accordé à Pierre Dommergues, Nabokov fait écho à la théorie de Xodasevič en évoquant expressément la métaphore du chantier : « L'écriteau sur la porte de mon chantier disait "défense d'entrer" lorsque j'y travaillais à *Lolita*. Aujourd'hui cette porte est grande

---

светлыми или темными, прекрасными или отвратительными, утешающими или ужасающими. Но материал, идущий на эти изделия, состоит из того, что добыто вдохновением, из впечатлений и объясненных понятий поэта. Кроме этого материала, нет ничего, и взять неоткуда. Тот всех вдохновенней, кто накопил больше всех.
Но вот – работа закончена: новый мир, творимый поэтом из того, что накоплено в его душе, создан. Но он есть преображение действительного мира, в котором поэт живет так же, как и все прочие смертные. Поэт выносит свое творение из мастерской гномов на свет Божий – и наступает минута сравнения и отчета. »
Vladislav Xodasevič, « O čtenii Puškina (K 125-letiju so dnja roždenija) », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002, p. 78.
« "Les sons doux" sont des gnomes. Ce sont des ouvriers minuscules avec des muscles infatigables et avec des marteaux en fer. Ils sont des milliards. Ils ne connaissent pas la paresse et leur vie passe "dans un labeur constant sans lequel il n'y a pas de beau véritable", comme dit Puškin. Le poète, comme contre-maître, passe entre ses gnomes, infatigable comme eux, le premier parmi ses pairs. Il n'est pas celui qui ne veut pas se salir les mains, il n'est pas fainéant. Lui aussi, il a retourné ses manches, comme ses gnomes, il ruisselle de même de sueur, et il est de même couvert de suie et de noir de fumée. Les gnomes écoutent chacun de ses mots, mais, lui aussi, parfois il prête l'oreille à leur avis. Le travail est difficile, minutieux, mais gai. Ici, aux "sons doux" des marteaux, des choses nouvelles, inouïes encore dans le monde, sont forgées : à partir des impressions accumulées et des "notions expliquées" du poète, de nouveaux pays, des plantes, des gens, des royaumes, des planètes sont ici créés, des mondes nouveaux sont ici construits par le poète. Les gnomes dessinent des plans, construisent des ossatures et des squelettes de choses ; des dizaines et des centaines de gnomes revêtent des squelettes de mots ; ils étalent des couleurs, fondent des formes, déroulent et courbent des rythmes, accrochent des clochettes et des lanternes de rimes ; les mots sont triés, choisis, ajustés à leur place, polis dans le département de phonétique et parfois crénelés d'une râpe grossière s'il en est besoin. Rien ne se perd ici, toutes les impressions et les notions du poète servent. Le clair et le sombre, le propre et le sale, le beau et le laid, tout se trouve une place. Et des mondes créés apparaissent clairs ou sombres, beaux ou hideux, réconfortants ou effrayants. Mais le matériau servant à produire ces articles est composé de ce qui a été obtenu par l'inspiration, des impressions et des notions expliquées du poète. Outre ce matériau, il n'y a rien et on ne peut le prendre nulle part. Celui qui a mis de côté le plus est le plus inspiré de tous.
Mais voici que le travail est fini : un nouveau monde, créé par le poète à partir de ce qui s'est accumulé dans son âme est réalisé. Mais c'est une transfiguration du monde réel dans lequel vit le poète, tout comme tous les autres mortels. Le poète tire sa création hors de l'atelier des gnomes à la lumière et arrive le moment de la comparaison et du compte rendu. »

[471] Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 170.

ouverte, mais le chantier est démonté, les ouvriers partis, les instruments ont disparu, un peu de poussière dorée voltige dans un rayon oblique, c'est tout »[472].

Dans ses écrits, l'artiste prête une attention particulière à la notion d'œuvre littéraire comme création d'un monde nouveau. Ainsi, il critique l'art de Sartre en lui appliquant ce critère. L'impossibilité de créer un monde nouveau dans la fiction comporte, pour notre auteur, une appréciation très négative du talent artistique : « Que Roquentin décide que le monde existe, soit. Mais faire exister un monde, en tant qu'œuvre d'art, a été une entreprise au-dessus des forces de Sartre »[473]. Par ce trait, Nabokov est dépendant de Xodasevič. Toute la poétique de notre auteur reste fidèle aux principes théoriques littéraires élaborés par Xodasevič, dont il appréciait grandement le talent.

Dans son autobiographie, Nabokov brouille les frontières entre réel et imaginaire en laissant comme seul repère d'authenticité de l'œuvre son style ou l'unité du style. L'écrivain le déclare dans ses lettres (« plusieurs des textes qui constituent *Conclusive Evidence* […] n'étaient rien de plus que des séries d'impressions dont l'unité ne tient qu'au "style". Pour moi, le style c'est la substance »)[474], dans ses interviews (« la meilleure part de la biographie d'un écrivain, ce n'est pas le compte rendu de ses aventures, mais l'histoire de son style »)[475], dans le chapitre seize écrit de la part du critique fictif (« Le diamant de l'art et les muscles de la mémoire tortueuse se combinent en un mouvement puissant et souple pour produire un style qui semble se faufiler à travers l'herbe et les fleurs vers la chaude pierre plate où il se lovera somptueusement »)[476], dans son étude *Nicolas Gogol* (« naturellement la véritable intrigue (comme toujours chez Gogol) réside dans le style »)[477] et dans *Littératures I* (« Le style […] est la manière d'un auteur, sa manière particulière, qui le distingue de tout autre auteur»)[478]. Dans *Intransigeances*, Nabokov compare l'identification de l'écrivain à celle d'un papillon. Selon lui, l'écrivain ne doit être jugé que pour son style et son art : « L'art de l'écrivain est son véritable passeport. Son identité doit être immédiatement reconnaissable à cause d'un dessin particulier ou d'une coloration unique. Son habitat peut venir confirmer la justesse de l'identification, mais il ne doit pas y conduire »[479].

---

[472] Vladimir Nabokov, « Entretien de Pierre Dommergues avec Vladimir Nabokov », *op. cit.*, p. 95.
[473] Vladimir Nabokov, « Une première tentative de Sartre », *Intransigeances, op. cit.*, p. 246.
[474] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 149.
[475] Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 170.
[476] Vladimir Nabokov, « A propos *d'Autres rivages* », *op. cit.*, p. 46.
[477] Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*, Paris, Editions Rivages, 1988, p. 158. Traduit de l'anglais par Bernard Géniès.
[478] Vladimir Nabokov, « Marcel Proust. *Du côté de chez Swann* », *Littératures I, op. cit.*, p. 313.
[479] Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 74.

Dans le même livre, Nabokov caractérise ses réflexions philosophiques dans le premier chapitre de l'autobiographie comme une figure de style : « Mon exploration de la prison du temps telle que je l'ai décrite dans le premier chapitre d'*Autres Rivages* n'était qu'une figure de style destinée à servir d'introduction au sujet »[480]. Cette considération métapoétique de Nabokov est à prendre au second degré, car nous verrons plus loin que l'image hermétique du temps comme enfermant l'homme dans l'espace historique est structurelle pour son autobiographie et sa poésie. Le style de l'artiste est toujours porteur des images significatives de sa poétique.

Dans ses cours de littérature de l'Europe occidentale et russe, Nabokov-enseignant prête une attention particulière au style des auteurs étudiés. Dès le début de son cours inaugural sur la littérature européenne, il déclare que le style d'un écrivain s'explique par les détails et non par des idées générales extérieures à l'œuvre :

> *Lorsqu'on lit, il faudrait remarquer et savourer les détails. Il n'y a rien à redire au clair de lune des idées générales lorsqu'il intervient après que l'on a recueilli avec amour tous les petits éclats de soleil du livre. Si l'on commence par des généralités toutes faites, on commence par le mauvais bout et l'on s'éloigne du livre avant d'avoir commencé à le comprendre.*[481]

Pour notre auteur, le style est toujours singulier, unique et il est la marque propre de l'écrivain, étant le produit de son expérience empirique :

> *Le temps et l'espace, la couleur des saisons, le mécanisme des muscles et des esprits, tout cela, pour l'écrivain de génie (pour autant que notre intuition dise vrai, et je crois qu'elle dit vrai), ne constitue pas un donné de notions traditionnelles susceptibles d'être pêchées au tourniquet des vérités publiques, mais une série de découvertes uniques que les grands artistes ont appris à exprimer de leur manière personnelle et unique.*[482]

Le style de Nabokov cherche « la précision, la tyrannie du détail »[483]. La conscience du détail est la clef et la raison d'être de son œuvre entière.

La conception du style chez Nabokov rencontre celle de Proust par deux traits : la vision picturale et la création de mondes nouveaux. A la fin de l'interview donnée au *Temps* en novembre 1913, Marcel Proust donne une définition du style qui anticipe celle de Nabokov :

> *Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la*

---

[480] *Ibid*., p. 155.
[481] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I, op. cit.*, p. 39.
[482] *Ibid*., p. 40.
[483] Olivier Rolin, *Paysages originels*, Paris, Seuil, 1999, p. 52.

révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus.[484]

Les écrits critiques de Nabokov confirment que le style d'un grand écrivain est toujours singulier, unique et individuel, qu'il est basé sur le détail et le particulier, que lui seul assure la pérennité d'une œuvre d'art dans le temps. Cette idée n'est pas nouvelle, Nabokov l'emprunte à l'époque de l'Age d'argent (cf. Pasternak, Mandel'štam).

Le style chez Nabokov est toujours ordonné à une visée de signification générale : il porte sa vision philosophique de l'art, il est la réalisation concrète de sa poétique philosophique et de sa doctrine artistique. Pour Nabokov, écrivain si conscient de son art, le style n'a pas une finalité ludique ou ornementale dans son système noético-poétique, il est investi d'une fonction gnoséologique et axiologique. Dans notre travail, nous étudierons la corrélation entre les figures stylistiques utilisées par cet auteur et leur sens métaphysique et métapoétique, le rapport entre le style de l'écrivain et sa vision philosophique de l'univers. Etudions maintenant plus en détail le rôle du style à travers divers procédés dans l'autobiographie de Nabokov.

III. 2. B. Le style de *Drugie berega*

III. 2. B. a. Approche intertextuelle : position du problème

Il y a des auteurs qui, plus que d'autres, sont susceptibles d'une interprétation intertextuelle. Nabokov, comme les recherches contemporaines le montrent, fait partie des auteurs qui suscitent de la part du lecteur des interprétations intertextuelles. L'approche intertextuelle renferme beaucoup de pièges. Nabokov prévient de ce risque dans son article en français « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable » :

Ce que je trouvais assez curieux, au cours de mes efforts d'interprétation, c'est que chaque poésie que je prenais trouvait son écho particulier chez tel ou tel poète français : mais je compris bientôt qu'au fond Pouchkine n'y était pour rien ; c'étaient des souvenirs littéraires à moi qui me guidaient, non ce faux reflet français qu'on croit trouver dans ses vers.[485]

Le danger consiste donc à faire interférer ses propres souvenirs littéraires avec ceux de l'écrivain présents dans son œuvre. Le lecteur-interpète doit veiller à ce que son interprétation

---

[484] Marcel Proust, « Interview de Proust au *Temps* », *Du côté de chez Swann*, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Folio, 2007, t. 1, p. 453.

[485] Vladimir Nabokov, « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », in *Magazine littéraire*, *Vladimir Nabokov*, septembre 1986, n° 233, p. 53.

du texte ne soit pas contaminée par son érudition, par les allusions ou les renvois auxquels l'auteur en question n'aurait jamais songé. Certes, l'« intention » de l'auteur ne constitue pas entièrement une « orthosémie » de l'œuvre, mais joue un rôle considérable, voire premier dans l'interprétation de ses œuvres par le lecteur-chercheur. Rappelons que l'allusion est un principe d'écriture poétique qui est fondé sur un autre discours.

Le caractère citationnel de l'œuvre littéraire a été ressenti d'une manière singulière par Anna Axmatova et Osip Mandel'štam. L'œuvre est interprétée par les acméistes comme rhapsodie de citations. Même si leur interprétation est marquée au sceau de l'historicité (les deux poètes font partie d'une école poétique, l'acméisme, qui fait de la réminiscence et de la citation un principe poétique) et même si cette poétique, instituée de façon arbitraire, n'a pas de valeur universelle, elle peut cependant nous expliquer le mécanisme des manifestations citationnelles dans un texte littéraire. Dans son court poème « Ne répète pas, ton âme est riche » [« Не повторяй – душа твоя богата », 1956], Axmatova présente la poésie comme une « citation splendide ». Le texte littéraire a la capacité de renvoyer à des textes antérieurs ou de citer ses prédécesseurs :

Не повторяй – душа твоя богата –
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама –
Одна великолепная цитата.[486]

Ne répète pas, ton âme est riche,
Ce qui fut dit autrefois,
Mais peut-être que la poésie elle-même
N'est qu'une citation splendide.

Dans « Poème sans héros », Axmatova avance la thèse que la parole poétique d'autrui transparaît à travers l'écriture du poète pendant un instant. C'est cette brièveté qui compte dans la perception de phénomènes citationnels :

… а так как мне бумаги не хватило,
я на твоем пишу черновике.
И вот чужое слово проступает,
и, как снежинка на моей руке,
доверчиво и без упрека тает.[487]

[486] Anna Axmatova, « Ne povtorjaj – duša tvoja bogata », *Izbrannoe*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1974, p. 464.
[487] Anna Axmatova, « Poèma bez geroja », *op. cit.*, p. 101.

… et comme je n'ai pas assez de papier,
j'écris sur ton brouillon.
Et voici que la parole étrangère transparaît
et, comme un cristal de neige sur ma main,
fond avec confiance et sans reproche.

Dans « Conversation sur Dante » [« Разговор о Данте », 1967], Mandel'štam, en jouant sur la paronymie, compare la citation à une cigale : « Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает »[488] (« La citation n'est pas emprunt. La citation est cigale. Le bruissement incessant lui est propre. Se cramponnant dans l'air, elle ne le laisse pas partir »). En russe, ces deux vocables sont phonétiquement très proches. La citation vit dans une œuvre littéraire et l'anime avec sa sonorité particulière. Nikita Struve, dans son livre *Ossip Mandelstam*, propose une explication du phénomène de la citation, en affirmant que la citation chez ce poète sert à faire revivre la poésie d'autrefois sur le mode de la transfiguration. Le caractère citationnel relèverait plutôt d'un besoin intérieur de glossolalie et non pas d'un besoin référentiel.[489] L'Age d'argent est caractérisé par le « re- » réitératif qui désigne la reprise, la secondarité, le retour et la réflexion. La poétique acméiste, véritable néo-classicisme, est une poétique de la transformation productive. La technicité de Nabokov porte la marque de l'Age d'argent, époque de réflexions et de réminiscences.

Aleksandr Dolinin considère que les allusions jouent un rôle secondaire, subalterne dans l'œuvre de Nabokov. Il propose de les étudier dans leurs liens intertextuels, c'est-à-dire de les inclure dans des structures significatives qui permettent d'étudier les liens entre les textes de Nabokov et la littérature mondiale. Selon ce chercheur, le système des allusions littéraires comporte chez cet auteur trois niveaux : les chefs-d'œuvre de la poésie russe, la prose du XIXème siècle et la littérature contemporaine. Chaque niveau possède respectivement sa propre fonction : la généalogie littéraire, la structure littéraire et la parodie.[490]

---

[488] Osip Mandel'štam, « Razgovor o Dante », *Sobranie sočinenij v 2 tomax*, New York, Inter-Language Literary Associates, 1966, t. 2, p. 407.

[489] « Mandelstam est un terrain de recherches extrêmement propice à tous les amateurs de sous-texte. Sa poésie foisonne de citations mais ne relève jamais de l'érudition, comme on aurait pu le croire au début, quand Mandelstam avait été appelé "le poète de la poésie". La citation est pour lui un moyen de faire revivre de façon absolument neuve ce qui a déjà été entendu, une sorte de traditionalisme révolutionnaire. Découvrir telle citation, tel écho d'un texte russe, italien ou antique, n'ajoute pas nécessairement à la compréhension de ses vers : la citation n'est pas référence, mais glossolalie. La poésie de tous les temps revit d'une vie nouvelle et organique. » Nikita Struve, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves, 1982, p. 204.

[490] « Эта система [...] иерархична и делит весь состав русской литературы на три яруса. В первый, высший ярус входят шедевры русской поэзии, от Державина до Блока, Гумилева и Ходасевича, а также пушкинская проза. От них Набоков ведет свою литературную родословную и потому отсылает к ним как

Dans *Intransigeances*, en parlant des idées extraites de ses livres, Nabokov précise qu'elles sont inutilisables hors de leur contexte et les compare aux poissons tropicaux qui explosent une fois montés à la surface hors de leur milieu naturel : « Dans mes Mémoires, les idées susceptibles d'être citées ne sont que des visions fugitives, des suggestions, des mirages de l'esprit. Elles perdent leurs couleurs ou explosent comme des poissons tropicaux quand on les remontre à la surface hors des profondeurs de leur contexte »[491]. On peut appliquer la même remarque aux allusions qui se trouvent dans les œuvres de Nabokov. Une fois trouvée et extraite du texte, l'allusion, après avoir été analysée, doit être replacée dans son contexte et être expliquée en fonction du réseau sémantique dans lequel elle se trouve. Le terme de milieu naturel est important pour Nabokov : tout phénomène doit se trouver dans le milieu approprié, tout détail doit être situé dans son contexte précis, enfin, toute interprétation doit être fondée sur l'entourage linguistique, littéraire et philosophique du texte étudié.

Dans une lettre à Carl R. Proffer, Nabokov reste réticent sur beaucoup des analogies relevées par son interlocuteur. Il précise que l'existence de ces analogies peut être expliquée par deux faits : soit c'est le résultat de l'invention pure du lecteur, soit c'est le résultat de la création intuitive, inconsciente de l'écrivain, le fruit de son inspiration, et non pas de sa préméditation. Nabokov précise que son texte peut supporter des analogies, sans que ces dernières aient été préméditées, prévues ou calculées par lui-même : « Bon nombre des analogies et des indices charmants que vous relevez, bien que très acceptables, ne me sont jamais venus à l'esprit, ou alors ils sont le résultat de l'intuition et de l'inspiration de l'auteur, pas de calculs et d'astuces »[492]. Ainsi, Nabokov ruine d'avance tous les systèmes d'interprétation fondés sur le principe de l'allusion (renvoi, écho, réminiscence). Ces propos de l'écrivain remettent en question la finalité et la légitimité de l'interprétation.

к подтекстам своих романов и рассказов, проясняющим тот или иной образ, мотив или тему. [...] Второй ярус составляет русская проза XIX века, от Гоголя до Чехова, от которой Набоков, как правило, отталкивается на уровне фабулы и построения повествования или при обрисовке отдельных характеров и ситуаций, по-своему трансформируя классические модели. [...] Наконец, низший ярус отводится современной литературе, которая в прозе Набокова обычно пародируется или полемически обыгрывается с целью ее дискредитации. »
Aleksandr Dolinin, « Predvaritel'nye zamečanija », *Istinnaja žizn' pisatelja Sirina*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2004, p. 18.
« Ce système [...] est hiérarchique et divise tout l'ensemble de la littérature russe en trois niveaux. Le premier niveau, supérieur, comprend les chefs-d'œuvre de la poésie russe, de Deržavin à Blok, de Gumilev à Xodasevič ainsi que la prose de Puškin. Nabokov dresse sa généalogie littéraire à partir d'eux et pour cela il renvoie vers eux comme sous-textes de ses romans et récits, éclairant tels ou tels image, motif ou thème. [...] Le deuxième niveau comprend la prose russe du XIXème siècle, de Gogol' à Čexov, que Nabokov a, en règle générale, pour point de départ au niveau de la fable et de la composition de la narration ou de la description de caractères et situations particuliers, en transformant à sa propre guise les modèles classiques. [...] Enfin, le niveau inférieur est dévolu à la littérature contemporaine qui, dans la prose de Nabokov, est d'habitude parodiée ou présentée d'une façon polémique pour être discréditée. »

[491] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 162.

[492] Lettre à Carl R. Proffer du 26 septembre 1966, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 468.

L'œuvre de Nabokov n'est pas une rhapsodie de citations, un « centon », une veine parade d'érudition. Ses allusions/citations doivent être comprises comme un principe de composition aux fonctions multiples et variées, selon les contextes. Maintenant interrogeons-nous sur les marques (« signes ») propres à l'œuvre qui incitent le lecteur à rechercher des allusions et le conduisent à penser que l'œuvre en question est fondée sur une poétique de la citation, de la réminiscence. Ajoutons que dans nos développements nos affirmations auront le plus souvent le caractère de simples hypothèses.

III. 2. B. b. La présence de la littérature russe dans *Drugie berega*

L'autobiographie de Nabokov est fondée sur les traditions de la littérature occidentale (celles de saint Augustin, de Rousseau, de Montaigne, de Chateaubriand, etc.) ainsi que de la littérature russe (celles de Gercen, de L. Tolstoj, d'Aksakov et du genre autobiographique russe dans la première moitié du XXème siècle). Certains chapitres de l'autobiographie de Nabokov tiennent des récits traditionnels d'enfance et d'adolescence, des sagas familiales, dont les modèles les plus connus dans la littérature russe sont la trilogie de L. Tolstoj *Enfance, Adolescence, Jeunesse* et les chroniques familiales de S. Aksakov *La chronique familiale* et *Les années d'enfance de Bagrov, petit fils* : premiers souvenirs de la petite enfance, peinture des portraits du père et de la mère, arbre généalogique, nourrices, gouvernantes et précepteurs, exploration de l'entourage ambiant, études, premières amours, exil. Mais ces thèmes ne sont pas présentés dans l'ordre de la succession chronologique, comme le veut la tradition, mais dans un ordre spatial et métaphorique, ce qui souligne la modernité autobiographique de Nabokov.

Dans *Drugie berega*, Nabokov incruste à maintes reprises des citations *d'Eugène Onéguine*. Pour décrire Polen'ka, l'auteur a recours à l'expression « воплощая и rus и Русь »[493] (« … en incarnant et *rus* et la Russie »), calambour qui reprend celui de l'épigraphe du deuxième chapitre d'*Eugène Onéguine*. Le cristal magique de Nabokov (« сквозь магический кристалл моего настроения »[494] / « à travers le cristal magique de mon humeur ») répète celui de Puškin dans *Eugène Onéguine*. Le cristal magique dans *Eugène Onéguine* est interprété comme une boule de cristal dans la tradition littéraire russe, ce que Lotman a fait remarquer dans ses études sur Puškin. Nabokov donne une autre interprétation de cette image,

[493] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 191 (280).
[494] *Ibid.*, p. 30 (160).

pour lui c'est une métonymie de l'écriture, c'est-à-dire une interprétation artistique de la réalité. Dans son commentaire d'*Eugène Onéguine*, il précise que Puškin emploie le mot « cristal » en parlant de son encrier.

En décrivant son arbre généalogique, l'autobiographe énumère les noms de famille avec lesquels il est en parenté. En terminant la phrase par le nom de famille Danzas, il enchaîne la phrase suivante sur le dernier duel de Puškin, sans le nommer, car Danzas fut un de ses témoins : « По отцовской линии мы состоим в разнообразном родстве или свойстве с Аксаковыми, Шишковыми, Пущиными, Данзасами. Думаю, что было уже почти темно, когда по скрипучему снегу внесли раненого в геккернскую[495] карету »[496] (« Du côté paternel nous avons une parenté diverse, filiale ou par alliance, avec les Aksakov, les Šiškov, les Puščin, les Danzas. Je pense qu'il faisait déjà presque nuit quand, sur la neige grinçante, on avait monté le blessé dans un carrosse de Heeckeren »). L'intérêt de cette « filiation » réside dans l'installation d'une « домашность » (familiarité) de la littérature, notion si importante également chez Mandel'štam. En décrivant tel ou tel phénomène, Nabokov ne porte pas intérêt aux éléments connus ou aux généralités communes, il choisit des détails peu connus et inhabituels qui forment le caractère particulier et individuel de son œuvre.

Plusieurs autres écrivains russes et leurs œuvres sont mentionnés dans *Drugie berega*. Nabokov introduit également dans la narration les vers modifiés de tel ou tel poème des poètes russes. Donnons quelques exemples. L'expression « бабочка сидела дыша »[497] (« un papillon tout frémissant était posé ») peut se lire comme une allusion à la poésie d'Afanasij Fet « Le papillon » [«Бабочка», 1884] que Nabokov cite à maintes reprises dans ses œuvres : « Здесь на цветок я легкий опустилась / и вот – дышу »[498] (« Ici je me posai sur une fleur légère / et voilà que je respire »). L'expression « имени безумного[499] Батюшкова млечная черемуха »[500] (« le merisier à grappes lacté d'un Batjuškov fou ») serait une allusion au vers « Под тенью черемухи млечной »[501] (« Sous l'ombre d'un merisier à grappes lacté ») tirée du poème « La tonnelle des muses » [«Беседка муз», 1871] de Konstantin Batjuškov. La description de la fleur réelle (« над дивными, одиноко праздничными, стоящими как

---

[495] L'adjectif « геккернский » est formé à partir du nom propre Heeckeren. C'est le deuxième nom de d'Anthès après son adoption en 1836, un an avant le duel, par Jacob Burchard van Heeckeren.
[496] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 43-44 (171).
[497] *Ibid.*, p. 64 (186).
[498] A. A. Fet, « Babočka », *Stixotvorenija*, Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1956, p. 223.
[499] L'adjectif « безумный » désigne le fait que le poète souffrait d'une maladie psychique héréditaire.
[500] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 55 (179).
[501] K. N. Batjuškov, « Besedka muz », *Sočinenija*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1955, p. 271-272.

свечи, ночными фиалками »[502] / « au-dessus des orchidées des marais de fête, solitaires et admirables se dressant debout comme des bougies ») serait liée à « La symphonie du Nord » [« Северная симфония », 1900] d'Andrej Belyj et au poème « Une orchidée des marais » [«Ночная фиалка», 1906] de Blok.

L'expression « ...те червленные щиты и синии молнии, которыми началась русская словесность »[503] (« … ces boucliers de couleur pourpre et ces éclairs bleus qui entamèrent la littérature russe ») suggère *Le dit de la campagne d'Igor* [*Слово о полку Игореве*][504] : « Очень скоро я бросил политику и весь отдался литературе. Из моего английского камина заполыхали на меня те червленые щиты и синие молнии, которыми началась русская словесность. Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира »[505] (« Très bientôt j'abandonnai la politique et me consacrai entièrement à la littérature. De ma cheminée anglaise flambèrent sur moi ces boucliers de couleur pourpre et ces éclairs bleus qui entamèrent la littérature russe. Puškin, Tolstoj, Tjutčev et Gogol' se dressèrent dans les quatre angles de mon univers »). Dans le même passage, l'autobiographe mentionne ses quatre auteurs russes préférés : Puškin, Tolstoj, Tjutčev et Gogol'.

Nabokov caractérise beaucoup d'écrivains et de poètes russes dans *Drugie berega* : nous pouvons ajouter aux auteurs déjà cités Lermontov, Turgenev, Čexov et Severjanin. Nabokov considérait l'œuvre de Lermontov comme bien inférieure à celle de Puškin : « Как это обычно бывает у Лермонтова, в поэме сочетаются невыносимые прозаизмы с прелестнейшими словесными миражами »[506] (« Comme cela est fréquent chez Lermontov, dans le poème se trouvent réunis des clichés insupportables et les mirages verbaux les plus ravissants »). En parlant de Čexov, l'auteur évoque son basset qui le lie à cet écrivain. L'aspect comique de cette remarque est dû au fait que l'auteur diminue l'importance du lien qui unit l'autobiographe à la littérature classique russe. Ce lien paraissant comme futile introduit de nouveau la notion de familiarité de la littérature : « Затем кто-то подарил нам внука или правнука чеховских Хины и Брома. Этот окончательный таксик (представляющий одно из немногих звеньев между мною и русскими классиками) последовал за нами в изгнание… »[507] (« Ensuite quelqu'un nous a offert un petit-fils ou un arrière-petit-fils de Xina et Brom. Ce basset définitif (représentant un des maillons peu

---

[502] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 127 (232).
[503] *Ibid.*, p. 226 (305).
[504] *Slovo o polku Igoreve : pamjatnik XII veka, Moskva* / Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1962.
[505] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 226 (305-306).
[506] *Ibid.*, p. 153 (253).
[507] *Ibid.*, p. 41 (168-169).

nombreux entre moi et les classiques russes) nous accompagna en exil… »). L'autobiographe exprime ses rapports avec des écrivains russes, en superposant des plans temporels. Il se trouve dans le même endroit que Tolstoj et Čexov il y a quinze ans : « На террасе так недавно – всего каких-нибудь пятнадцать лет назад – сидели Толстой и Чехов »[508] (« Tolstoj et Čexov étaient assis sur la terrasse récemment, il y a une quinzaine d'années seulement »).

L'écrivain compare sa situation de gardien de but à celle d'un personnage de Čexov, Trigorin, qui dit dans « La mouette » [« Чайка », 1896] que les critiques le considèrent comme inférieur à Turgenev : « Мне не везло, – а кроме того, мне все совали в обременительный пример моего предшественника и соотечественника Хомякова, действительно изумительного вратаря, – вроде того, как чеховского Тригорина критики донимали ссылками на Тургенева »[509] (« Je n'avais pas de chance, en outre, on n'arrêtait pas de me citer l'exemple pénible de mon prédécesseur et compatriote Xomjakov, un gardien de but véritablement remarquable, dans le même genre que les critiques importunaient le Trigorin de Čexov par des renvois à Turgenev »). L'autobiographe exprime très souvent les événements de sa vie en les rapprochant du « vécu » de personnages littéraires.

En décrivant son amour envers Tamara, l'auteur précise : « в такие дни даже Северянин казался поэтом »[510] (« ces jours-là, même Severjanin paraissait poète »). Cette remarque en dit long sur l'appréciation littéraire de Severjanin par Nabokov, mais elle en dit long aussi sur l'ambiance poétique qui régnait à Pétersbourg avant la Révolution.

Drugie berega est fondé sur la tradition littéraire russe, à laquelle l'écrivain fait référence par les noms des écrivains eux-mêmes, par des personnages de leurs œuvres, par des citations modifiées tirées de leurs textes et par des remarques sur leur style. L'ironie est toujours présente dans les passages cités. La littérature russe apparaît dans *Drugie berega* sur le mode de familiarité, si importante chez les autobiographes nobles, qui est une généalogie (cf., comme contre-exemple, *Le bruit du temps* de Mandel'štam).

---

[508] *Ibid.*, p. 214 (297).
[509] *Ibid.*, p. 228 (307-308).
[510] *Ibid.*, p. 207 (292).

III. 2. B. c. La présence de la littérature de l'Europe occidentale dans *Drugie berega*

Les références à la littérature de l'Europe occidentale seront étudiées principalement sur l'exemple de la littérature française. Le recours au français est un des traits significatifs de la littérature russe du XIXème siècle. Comme Nabokov le dit dans « Les remarques d'un traducteur » [« Заметки переводчика », 1957], la littérature russe est influencée par la littérature française et par la traduction française des littératures occidentales.[511] En faisant référence à la langue et à la littérature françaises, Nabokov inscrit son autobiographie dans la tradition littéraire russe d'*Eugène Onéguine* de Puškin et de *Guerre et paix* de Lev Tolstoj.

Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, Nabokov évoque le phénomène de transformation d'une chose amorphe et floue dans ses souvenirs et égarée dans les méandres de la mémoire en un « étui à cigarettes en forme d'huître » que l'auteur voit au pied d'un tremble sur le Chemin du Pendu, grâce à un effort considérable de la mémoire. L'image de cet étui rappelle le porte-cigares brodé de soie de Madame Bovary :

> *… un objet qui n'avait été qu'un simple figurant, choisi au hasard et sans signification réelle dans la relation d'un événement important, n'avait cessé de me tarabuster à chaque fois que je relisais le passage en question au cours de la correction des épreuves de l'une ou de l'autre des éditions jusqu'à ce que je finisse par faire un gros effort, et les lunettes arbitraires (dont Mnémosyne, plus que quiconque, aurait sans doute eu besoin) se métamorphosaient en un étui à cigarettes en formes d'huître dont je me souvenais parfaitement, luisant dans l'herbe humide, au pied d'un tremble sur le Chemin du Pendu…*[512]

Dans l'article sur *Madame Bovary*, Nabokov fait un rapprochement entre *Madame Bovary* de Flaubert et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust qu'il considère comme les deux plus grands romans de la littérature française :

> *Mais, avant même Yonville, la romanesque image qu'Emma se forge en rêve de Paris naît de l'étui à cigares brodé de soie qu'elle a ramassé*[513] *sur cette route de campagne déserte en revenant de la Vaubyessard, ce qui rappelle de très près A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, le plus*

---

[511] V. V. Nabokov, « Zametki perevodčika », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 604-605.

[512] Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 14-15.

[513] Chez Flaubert, c'est Charles qui ramasse le porte-cigares : « Mais Charles, donnant au harnais un dernier coup d'œil, vit quelque chose par terre, entre les jambes de son cheval ; et il ramassa un porte-cigares tout brodé de soie verte et blasonné à son milieu, comme la portière d'un carrosse. »
Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1979, p. 88.

grand roman de la première moitié de notre siècle, où la petite ville de Combray avec tous ses jardins (un souvenir) surgit d'une tasse de thé.[514]

Dans l'avant-propos à la traduction anglaise de *Roi, dame, valet*, Nabokov précise que l'introduction du porte-cigares dans ce roman n'est pas une réussite au niveau de la composition de l'œuvre, tandis que cet objet est bien à sa place dans l'avant-propos de *Speak, Memory* :

> *La « grossièreté » et l'« impudicité » du livre, qui avait alarmé mes aimables critiques des périodiques émigrés, ont bien entendu été préservées, mais je reconnais avoir biffé sans pitié et récrit quelques passages défectueux, comme par exemple, dans le dernier chapitre, une transition décisive où, afin de se débarrasser temporairement de Franz, qui n'était pas supposé avoir à intervenir pendant que certaines scènes importantes se déroulant à Gravitz requéraient l'attention de l'auteur, ce dernier usait du piteux expédient consistant à le faire envoyer par Dreyer à Berlin, muni d'un porte-cigarettes en forme de coquille de Saint-Jacques qu'il fallait rapporter à un homme d'affaires, lequel l'avait égaré avec la connivence de l'auteur (un objet semblable figure aussi, j'y pense, dans* Speak, Memory *que je publiai en 1966, et là il est tout à fait à sa place car sa forme est celle de la fameuse madeleine d'*A la recherche du temps perdu*).*[515]

Dans ce passage, l'écrivain lie ce roman à *Madame Bovary* par un détail, celui du porte-cigares. Nabokov mentionne ici le même objet qu'il a placé dans l'avant-propos de *Speak, Memory* et qui, par sa forme, rappelle la madeleine de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust. Dans l'autobiographie, le porte-cigares s'avère un symbole des souvenirs. Cette citation montre aussi le ludisme inhérent à l'homme et à l'artiste dans *Drugie berega / Speak, Memory*.

Dans le chapitre huit de *Drugie berega*, Nabokov montre les projections de ses précepteurs dans la lanterne magique. En parlant de son précepteur polonais, l'auteur emploie le mot français « lassitude » et le nomme Max Linder en l'honneur d'un comique connu de l'époque dans la version russe et il précise, dans la version anglaise, que c'était un acteur français du cinéma :

> *Предприимчивый, ловкий и крепкий Макс участвовал во всех наших играх, и потому мы удивлялись, когда в середине лета 1909-го года он что-то стал ссылаться на мигрень и общую lassitude, отказываясь кикать со мною футбольный мяч или идти купаться на реку. Гораздо позже я узнал, что летом у него завязался роман с замужней дамой, жившей за несколько верст от нас; он вдруг оказался страстным собачником: то и дело в течение дня*

---

[514] Vladimir Nabokov, *Littératures I*, *op. cit.*, p. 220.

[515] Vladimir Nabokov, *Roi, dame, valet*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1, p. 107.

улучал минуту, чтобы посетить псарню, где кормил и улещивал сторожевых догов. […] Обочинами проселочных дорог и горбатыми от поперечных корней лесными тропами отважный и пылкий Макс катил к далекому месту свидания – охотничьему павильону – по славной традиции светских измен.[516]

Max, entreprenant, adroit et robuste, participait à tous nos jeux, et voilà pourquoi nous nous étonnâmes, quand, au milieu de l'été 1909, il se mit à invoquer la migraine et la lassitude *générale en refusant de jouer au ballon de football avec moi ou d'aller se baigner à la rivière. J'appris beaucoup plus tard que cet été il s'était lié avec une dame mariée habitant à quelques verstes de chez nous ; soudain il s'avéra un amateur passionné de chiens : durant la journée il trouvait sans arrêt un moment pour visiter le chenil où il nourrissait et caressait les dogues de garde. […] Max, audacieux et fougueux, allait en bicyclette, sur des bas-côtés de chemins vicinaux et sur des sentiers forestiers bossus de racines perpendiculaires, vers l'endroit lointain des rencontres, un pavillon de chasse, selon la bonne tradition de trahisons mondaines.*

Dans le cours sur *Madame Bovary*, nous trouvons le même vocable « lassitude » décrivant l'état d'âme de Léon : « La conversation de Léon avec Binet contribue, peut-être, à cristalliser sa lassitude à aimer Emma sans résultat »[517]. L'endroit des rencontres favori d'Emma avec ses deux amants est une tonnelle : « C'était sous la tonnelle, sur ce même banc de bâtons pourris où autrefois Léon la regardait si amoureusement, durant les soirs d'été »[518].

A la fin du premier paragraphe de la section sept du chapitre cinq, Nabokov se demande si quelqu'un trouvera que ce paragraphe est construit sur les intonations de Flaubert (« Интересно, кто заметит, что этот параграф построен на интонациях Флобера ») :

Она провела с нами около восьми лет, и уроки становились всё реже, а характер ее всё хуже. Незыблемой скалой кажется она по сравнению с приливом и отливом английских гувернанток и русских воспитателей, перебывавших у нас; со всеми ними она была в дурных отношениях. Предпосылки ее обид отличались тончайшими оттенками. Летом редко садилось меньше двенадцати человек за стол, а в дни именин и рождений бывало по крайней мере втрое больше, и вопрос, где ее посадят, был для нее жгуч. Из Батова в тарантасах и шарабанах приезжали Набоковы, Лярские, Рауши, из Рождествена – Василий Иванович, держась за кушак кучера (что отец мой считал неприличным), из Дружноселья – Витгенштейны, из Митюшина – Пыхачевы; были тут и разные отцовские и материнские дальние родственники, компаньонки, управляющие, гувернантки и гувернеры; Рождественский доктор прикатывал на своих легоньких дрожках, запряженных крутошеей цирковой понькой с гривкой, как зубная щетка ; и в прохладном вестибюле звучно сморкался и

[516] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 148 (248).
[517] Vladimir Nabokov, *Littératures I*, *op. cit.*, p. 236.
[518] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 197.

все это упаковывал в платок, и проверял в высоких зеркалах свой белый шелковый галстук милый Василий Мартынович, принесший, в зависимости от сезона, любимые цветы матери или отца – зеленоватые влажные ландыши в туго скрипучем букете или крупный пук словно синеных васильков, перевязанных алой лентой. Интересно, кто заметит, что этот параграф построен на интонациях Флобера.[519]

Elle passa avec nous huit ans environ et les leçons devenaient de moins en moins fréquentes et son caractère empirait. Elle semble un rocher immuable par rapport au flux et au reflux des gouvernantes anglaises et des précepteurs russes que nous avions eus ; elle avait de mauvaises relations avec eux, sans exception. Les prémisses de ses vexations se distinguaient par les nuances les plus fines. En été il y avait rarement moins de douze personnes à table, et les jours de fête et d'anniversaire le nombre de convives triplait au moins habituellement, et la question concernant sa place à table était primordiale pour elle. Les Nabokov, les Ljarskij et les Rauš arrivaient en tarantass et en char à bancs de Batovo, Vasilij Ivanovič arrivait de Roždestveno, se tenant à la ceinture du cocher (ce que mon père trouvait inconvenant), les Vitgenštein de Družnosel'e, les Pyxačev de Mitjušino ; il y avait ici différents parents lointains du côté de ma mère et de mon père, des dames de compagnie, des gérants, des gouvernantes et des précepteurs ; le médecin de Roždestveno arrivait dans sa légère voiture de place, attelée à un petit poney de cirque à l'encolure courbée et à la petite crinière comme une brosse à dents ; et dans le vestibule frais le cher Vasilij Martynovič, ayant apporté, selon la saison, les fleurs préférées de ma mère ou de mon père – un bouquet de muguets verdâtres humides lié d'un nœud serré et crissant ou une botte de bleuets si bleus qu'on les croirait bleuis, attachés d'un ruban écarlate, se mouchait d'un son retentissant et empaquetait tout cela dans un mouchoir, et vérifiait sa cravate en soie blanche dans de hauts miroirs. Il est intéressant de savoir si quelqu'un remarquera que ce paragraphe est construit sur les intonations de Flaubert.

Nous pouvons émettre deux hypothèses : soit il s'agit d'un leurre (sans la remarque de Nabokov, aucun lecteur n'aurait remarqué que le passage est construit sur les « intonations de Flaubert » et nous avons affaire à l'esprit baroque de l'œuvre qui introduit de fausses perspectives et des trompes-l'œil) et de l'effet de pastiche, de parodie qui peut être mis en rapport avec la remarque de Xodasevič sur la facticité/artificialité du style de Nabokov (l'auteur s'analyse et se moque de son lecteur et de ce fait, rompt le « pacte » tacite de la lecture d'une œuvre autobiographique), soit nous acceptons la validité de cette remarque et nous l'interprétons. Dans la version anglaise, l'auteur omet la remarque sur les intonations de Flaubert. Dans *Speak, Memory*, l'allusion au style de Flaubert aurait été facilement déchiffrable, il aurait suffi de consulter son cours consacré à *Madame Bovary*. Pour le lecteur

[519] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 103 (213-214).

russophone la tâche se compliquait.[520] Dans *Les notes* consacrées au style de Flaubert, Nabokov met en avant le premier aspect de son style, celui de l'utilisation de la conjonction « et » précédé d'un point-virgule : « Ce "point-virgule" vient après une énumération d'actions, d'états ou d'objets ; alors que le point-virgule crée une pause, et le "et" va boucler le paragraphe, en introduisant une image culminante, ou un vivant détail, descriptif, poétique, mélancolique ou amusant. C'est là un trait particulier du style de Flaubert »[521]. La ressemblance avec le style de Flaubert est en fait au niveau syntaxique de l'énoncé : dans cette longue phrase Nabokov emploie le point-virgule trois fois, après le troisième point-virgule la conjonction « и » apparaît également trois fois. Dans ce cas-là, l'écrivain occulte la symbolique du chiffre 3 au niveau syntaxique de l'énoncé. Le deuxième aspect du style de Flaubert est, selon Nabokov, « le goût de Flaubert pour ce que l'on peut appeler la méthode du dépliage, le développement successif de détails visuels, une chose après l'autre avec accumulation de telle ou telle émotion »[522]. Notre auteur retrouve un procédé stylistique semblable, « déplier l'image comme un éventail »[523], chez Proust. Dans son autobiographie, Nabokov continue à développer ce procédé hérité de Flaubert et de Proust, avec l'image du tapis magique que le narrateur plie et déplie à sa manière, image que nous étudierons dans le chapitre suivant.

Dans *Drugie berega*, Nabokov rend hommage à l'art de Proust. Par exemple, l'oncle Ruka ressemble à Proust : « …каким-то прустовским обнажением всех чувств (он лицом несколько походил на Пруста) »[524] (« la mise à nu proustienne de tous les sens (son visage ressemblait à celui de Proust) »). La phrase « Она явилась с обручем... » (« Elle vint avec un cerceau… ») qui décrit Colette tient de la dernière rencontre entre Marcel et Gilberte sur les Champs-Élysées dans le livre *Du coté de chez Swann*.

Jean-Jacques Rousseau est mentionné deux fois dans *Drugie berega*. A la fin du chapitre cinq consacré à la gouvernante française, Nabokov mentionne Julie de Wolmar, l'héroïne du roman *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* [1761] de Rousseau. Elle est mariée au comte russe en exil M. de Wolmar : « За парапетом шла по воде крупная рябь, почти волна – когда-то по близости чуть не погибла в бурю Жюли де Вольмар »[525] (« Derrière le parapet, de grandes rides, presque une houle, couvrirent l'eau, quelque part tout près Julie de Wolmar avait failli

[520] Nous pouvons citer le cas inverse de ce procédé : l'apparition de l'écrivain Sirin dans *Speak, Memory*.
[521] Vladimir Nabokov, « Madame Bovary », *Littératures I, op. cit.*, p. 260.
[522] *Ibid.*, p. 261.
[523] Vladimir Nabokov, « Du côté de chez Swann », *Littératures I, op. cit.*, p. 316.
[524] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 63 (185).
[525] *Ibid.*, p. 109 (219).

périr dans un orage »). Cette allusion explicite introduit la confusion de deux ordres (réel / fiction). Dans le chapitre douze, Nabokov nomme Bomston son camarade universitaire, comme le héros des « Amours de Milord Edouard Bomston » du roman *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. Ce personnage de Rousseau renonce au mariage avec la jeune fille qu'il aime à cause de sa passion pour la politique :

> *Странно вспомнить, я в те годы «спорил о политике», – много и мучительно спорил с ним о России, в которой он, конечно, никогда не был; горечь исчезала, как только он начинал говорить о любимых наших английских поэтах; ныне он у себя на родине крупный ученый; назову его Бомстон, как Руссо назвал своего дивного лорда.*[526]
> *Il est étrange de se rappeler que dans ces années-là, je « débattais de politique », je débattais beaucoup et douloureusement avec lui de la Russie où, bien sûr, il n'était jamais allé ; l'amertume disparaissait dès qu'il se mettait à parler de nos poètes anglais préférés ; maintenant il est un grand savant dans son pays ; je le nommerai Bomston, comme Rousseau nomma son lord étonnant.*

Dans *Speak, Memory*, Nabokov ôte cette allusion, en nommant son ami anglais Nesbit. Le même personnage apparaît antérieurement dans « Le poème universitaire » sous le nom de Jonson (nom du dramaturge anglais de la Renaissance, ami et rival de William Shakespeare) et dans le roman *L'exploit* sous le nom de Darwin.

Dans *Drugie berega*, Nabokov emploie en abondance les adjectifs dérivés des noms d'écrivains russes et étrangers et de personnages littéraires. Par exemple, «аксаково-тургенево-толстовская дичь» [527] (« le gibier aksakovo-tourguénievo-tolstoïen »), «толстовский дидактический говорок»[528] (« le parler didactique tolstoïen »), «кольцовские цветы» [529] (« les fleurs koltsoviennes »), «чеховского Тригорина» [530] (« le Trigorin tchékhovien »), «чеховских Хины и Брома» [531] (« les Xina et Brom tchékhoviens »), «прустовским обнажением всех чувств»[532] (« la mise à nu proustienne de tous les sens »), «старая теннисная площадка, чуть ли не каренинских времен»[533] (« un vieux court de tennis presque du temps d'Anna Karenina »), «андерсеновской русалочки»[534] (« la petite sirène andersénienne »).

---

[526] *Ibid.*, p. 223 (303-304).
[527] *Ibid.*, p. 60 (183).
[528] *Ibid.*, p. 169 (264).
[529] *Ibid.*, p. 208 (292).
[530] *Ibid.*, p. 228 (308).
[531] *Ibid.*, p. 41 (169).
[532] *Ibid.*, p. 63 (185).
[533] *Ibid.*, p. 34 (163).
[534] *Ibid.*, p. 207 (292).

Toutes ces allusions littéraires relevées dans *Drugie berega* paraissent fortuites et insignifiantes. D'ailleurs si nous regardons de près, nous verrons que les allusions dans l'autobiographie de Nabokov sont secondaires et apparaissent futiles. Elles ne peuvent pas assurer à elles seules la construction littéraire de l'œuvre. Elles s'intègrent dans d'autres systèmes de Nabokov, par exemple, dans les thèmes, mais elles ne forment pas à elles seules de système cohérent et autonome. Nous n'avons pas trouvé de système des références / réminiscences chez Nabokov et il ne peut y en avoir. Pour notre auteur, l'allusion n'est pas un but en soi, mais un moyen pour véhiculer autre chose. À quoi servent donc ces allusions et ces citations massives ? Dans quel système s'ordonnent-elles ? Quelle en est la fonction dans l'œuvre de Nabokov ? Elles reflètent une poétique spécifique qui tend à insérer l'œuvre littéraire dans une structure, un système déjà existant, ceux de la tradition. Les réminiscences et les allusions témoignent d'une poétique de la remémoration. L'allusion est un outil, un « appareil » qui permet d'assumer le passé comme présent. Les grandes œuvres du passé ne sont pas « passées ». Elles sont devant, elles sont propulsées dans l'ordre du devoir être, elles sont une réplique artistique du modèle idéal. La réminiscence veut dire que le passé est là, comme un ferment actif et actuel. La citation prouve en acte qu'on peut faire une œuvre avec un matériau ancien, par un nouveau contexte. Le caractère allusif et citationnel de l'œuvre d'art ne trahit pas une vaine parade d'érudition, mais révèle la quête constante d'un sens nouveau, quête fondée sur la tradition. C'est un principe d'écriture dans lequel la sensation immédiate ou le souvenir personnel sont toujours filtrés et « déplacés » par la mémoire culturelle (littéraire le plus souvent) : souvenirs de Chateaubriand, de Proust, de Baudelaire et de bien d'autres dans l'autobiographie de Nabokov. Les références appuyées à tel ou à tel auteur (par exemple, Flaubert) ne peuvent jamais être prises au pied de la lettre. Elles ont une fonction ludique évidente et fonctionnent très souvent comme des leurres destinés à fourvoyer le lecteur. Les véritables sources d'inspiration de la poétique de Nabokov sont, d'ailleurs, en général passées sous silence.

III. 2. B. d. Procédés stylistiques : de la structure d'une vie vers la structure d'une œuvre d'art

Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, Nabokov explique les inexactitudes provoquées par la tentative de comparer son âge avec le cours de son siècle et corrige son âge dans le récit : « Au nombre des anomalies d'une mémoire dont le propriétaire et la victime n'aurait jamais dû essayer de devenir autobiographe, la pire est cette inclination à rétrospectivement

superposer mon âge et celui du siècle »[535]. L'artiste n'apporte pas de corrections dans la version russe, en partie parce que le chiffre « 3 » a un lien direct avec l'âge de ses parents (33 et 27 se divisant par 3) et avec le contexte dans lequel il est inscrit : « Итак, лишь только добытая формула моего возраста, свеже-зеленая тройка на золотом фоне, встретилась в солнечном течении тропы с родительскими цифрами, тенистыми тридцать три и двадцать семь, я испытал живительную встряску »[536] (« Ainsi, dès que la formule de mon âge fut obtenue, le chiffre trois fraîchement vert sur fond or, rencontra, dans le courant ensoleillé du sentier, les chiffres de mes parents, un trente-trois et un vingt-sept ombragés, j'éprouvai une secousse vivifiante »). Dans le cours sur Kafka de *Littératures I*, Nabokov porte intérêt au nombre 3, qui joue un rôle important dans l'histoire de *La métamorphose*, et il admet sa symbolique uniquement dans son contexte originel : « de l'instant où l'on détache un symbole du cœur même de l'œuvre d'art, tout le plaisir s'évapore »[537]. Dans l'article sur Joyce, Nabokov prévient : « 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 fabricants de loukoums »[538]. Pour Nabokov, les symboles artistiques ont un sens technique dans l'œuvre. Nabokov met en avant la signification logique et esthétique du symbole : « La trinité, le trio, la triade, le triptyque sont d'évidentes formes artistiques, telles que, […], trois représentations de la jeunesse, de l'âge adulte, et de la vieillesse, ou n'importe quel sujet à trois volets »[539]. Notons que les trois versions de l'autobiographie de Nabokov forment en quelque sorte un triptyque. Pour Nabokov, le nombre 3 symbolise la logique de la triade : thèse, antithèse, synthèse. Au début du chapitre treize de *Drugie berega* (du chapitre quatorze de *Speak, Memory*), Nabokov polémique avec la théorie de Hegel sur un mode ironique. Pour l'écrivain, elle n'exprime que « la spiralité fondamentale de toutes choses par rapport au temps »[540] :

> *Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни. Дуга тезиса это мой двадцатилетний русский период (1899-1919). Антитезисом служит пора эмиграции (1919-1940), проведенная в Западной Европе. Те четырнадцать лет (1940-1954), которые я провел уже на новой моей родине, намечают как будто начавшийся синтез.*[541]
>
> *Une spirale colorée dans une petite boule de verre, voilà le modèle de ma vie. L'arc de la thèse est ma*

[535] Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 16.
[536] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 11 (147).
[537] Vladimir Nabokov, *Littératures I*, *op. cit.*, p. 402.
[538] *Ibid*., 409.
[539] *Ibid.*, 402.
[540] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 347.
[541] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 235-236 (312-313).

période russe de vingt ans (1899-1919). L'époque de l'émigration passée en Europe occidentale sert d'antithèse (1919-1940). Ces quatorze années (1940-1954) que j'ai déjà passées dans ma nouvelle patrie esquissent la synthèse, pour ainsi dire, entamée.

L'autobiographe distingue trois périodes dans sa vie (thèse, antithèse, synthèse). La biographie de Nabokov, comme il l'a fait remarquer lui-même dans son autobiographie et également dans une de ses interviews[542], se divise en parts égales, comme si « la précision et la mesure de sa poétique se reflétait dans la construction de son propre destin »[543] : les vingt premières années en Russie, les vingt suivantes en Europe, vingt autres aux Etats-Unis et les dix-sept dernières années en Suisse. La spirale de la vie de Nabokov est une spirale colorée dans une boule de verre qui fait partie du thème de l'arc-en-ciel, exposé dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*. Dans la symbolique baroque par laquelle notre auteur est influencé, la spirale est la figure du désir d'éternité, du mouvement perpétuel. Nabokov associe ce motif baroque au jouet pour représenter l'écoulement de sa propre vie. Dans l'entretien avec Pierre Dommergues, Nabokov explicite cette image : « Cette description de ma petite triade personnelle est un effet stylistique, un paragraphe composé avec soin, mais qui a peu de sens en dehors du livre où je l'ai mis et où il doit demeurer pour vivre »[544].

Tout à la fin de son autobiographie, Nabokov décrit la découverte d'un ordre, d'une structure dans le chaos apparent des phénomènes, en soulignant que cette figure intelligible est définitive et inaliénable :

В мае 1940-го года мы опять увидели море, но уже не на Ривьере, а в Сен-Назере. Там один последний маленький сквер окружил тебя и меня и шестилетнего сына, идущего между нами, когда мы направлялись к пристани, где еще скрытый домами нас ждал «Шамплен», чтобы унести нас в Америку. […] … ибо вдруг, в ту минуту, когда мы дошли до конца дорожки, ты и я увидели нечто такое, на что мы не тотчас обратили внимание сына, не желая испортить ему изумленной радости самому открыть впереди огромный прототип всех пароходиков, которые он бывало подталкивал, сидя в ванне. Там, перед нами, где прерывчатый ряд домов отделял нас от гавани и где взгляд встречали всякие сорта камуфляжа, как например голубые и розовые сорочки, пляшущие на веревке, или дамский велосипед, почему-то делящий с полосатою кошкой чугунный балкончик, – можно было разглядеть среди хаоса

---

[542] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 63.
« … la première partie de mon existence est marquée par une ordonnance chronologique assez plaisante. J'ai passé les premières vingt années de mon existence en Russie ; les vingt années suivantes en Europe occidentale, puis vingt années encore en Amérique, de 1940 à 1960. Je vis de nouveau en Europe, depuis cinq ans déjà, mais je ne peux m'engager à y demeurer quinze ans de plus pour conserver la séquence ».

[543] Nora Buhks, « Avant-propos. La défense Sirine », in *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, *op. cit.*, p. 5.

[544] Vladimir Nabokov, « Entretien de Pierre Dommergues avec Vladimir Nabokov », *op. cit.*, p. 94.

косых и прямых углов выраставшие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того, как на загадочных картинках, где всё нарочно спутано («Найдите, что Спрятал Матрос»), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда.[545]

En mai 1940 nous vîmes de nouveau la mer, mais, cette fois non pas sur la Côte d'azur, mais à Saint-Nazaire. Là-bas, un dernier petit square nous entoura, toi, moi et notre fils âgé de six ans marchant entre nous, quand nous nous dirigeâmes vers le débarcadère, où le « Champlain » caché par des immeubles nous attendait pour nous emmener en Amérique. […] … car soudain, au moment où nous arrivâmes au bout du petit chemin, toi et moi, nous vîmes une chose à laquelle nous n'attirâmes pas tout de suite l'attention de notre fils, car nous ne voulûmes pas gâcher sa joie étonnée de découvrir devant lui le grand prototype de tous les bateaux qu'il poussait souvent, assis dans sa baignoire. Là, devant nous, où la rangée interrompue d'immeubles nous séparait du port et où le regard croisait différentes sortes de camouflage, comme, par exemple, des chemises bleues et roses dansant sur la corde ou un vélocipède de femme on ne sait pourquoi partageant le petit balcon en fonte avec un chat rayé, on pouvait apercevoir, parmi le chaos d'angles aigus et droits, les cheminées resplendissantes d'un paquebot apparaissant derrière le linge, indubitables et inaliénables, tout comme dans les images-devinettes où tout est sciemment confondu (« Trouvez ce que le matelot a caché »), ce qui a été vu une fois ne peut jamais être rendu au chaos.

Pour pouvoir décrypter les images-devinettes (« Найдите, что спрятал матрос ») et voir des images doubles, le lecteur doit posséder le don de double vue et développer une vue interne : « la vue double » (« двойное зрение ») employée par Dobužinskij dans *Les souvenirs* [*Воспоминания*, 1949] ; « la vue interne » (« внутреннее зрение ») que l'autobiographe abîme en regardant fixement des miniatures, de petits caractères et la lumière double ; « un instantané interne » (« внутренний снимок ») pour décrire le visage de feu son père apparaissant dans la ténèbre ; « un œil interne » dans *La vraie vie de Sebastian Knight*. Cela révèle l'objectif de l'autobiographie de Nabokov : discerner le dessin du destin qui devient visible lors de la rétrospection pour l'auteur qui crée des configurations sémantiques dans lesquelles s'ordonnent certains faits de son passé. Selon Aleksandr Dolinin[546], la métaphore finale peut être mise en rapport avec la remarque célèbre de Mixail Geršenzon au sujet des *Récits de feu Ivan Petrovitch Belkine* [*Повести покойного Ивана Петровича Белкина*, 1830], remarque tirée de son livre *La sagesse de Puškin* [*Мудрость Пушкина*, 1919].[547]

---

[545] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 265-266 (334-335).

[546] Aleksandr Dolinin, « Istinnaja žizn' pisatelja Sirina », in V.V. Nabokov, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 38.

[547] « Иное произведение Пушкина похоже на загадочную картинку для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано : "Где тигр ?" Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды разглядев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят. »

Drugie berega commence et finit par la référence à l'art de Puškin (le titre / la préface, la métaphore finale). La composition de *Drugie berega* est identique à celle d'*Eugène Onéguine* (quatorze chapitres, un chapitre manquant). De cette manière, Nabokov se déclare le successeur de Puškin. Cette démarche de l'écrivain inscrit son autobiographie dans la tradition de la prose russe. Cette dernière scène de *Drugie berega* peut être considérée comme passage au tableau du monde créé par la force de l'imagination de l'autobiographe. Le héros, avec sa femme et son fils, entre dans un tableau. La vie réelle de l'écrivain, décrite dans son autobiographie, passe à la fin de l'énonciation autobiographique dans le monde de la fiction, dans le monde de l'œuvre d'art. Ce qui permet une fois de plus de faire un arrêt sur image et d'intégrer dans cette image fixe, statique, le protagoniste du récit.

A la fin du livre, Nabokov file la métaphore d'un bol cassé dont des fragments sont retrouvés par la famille de l'auteur au fil des années sur le même rivage et dont l'unité et le motif sont reconstitués au moyen de « rivets de bronze » (« бронзовые скрепки ») :

> *Не сомневаюсь, что между этими слегка вогнутыми иверням майолики был и такой кусочек, на котором узорный бордюр как раз продолжал, как в вырезной картинке, узор кусочка, который я нашел в 1903 году на том же берегу, и эти два осколка продолжали узор третьего, который на том же самом Ментонском пляже моя мать нашла в 1885 году, и четвертого, найденного ее матерью сто лет тому назад, – и так далее, так что если б можно было собрать всю эту серию глиняных осколков, сложилась бы из них целиком чаша, разбитая итальянским ребенком Бог весть где и когда, но теперь починенная при помощи этих бронзовых скрепок.*[548]
>
> *Je ne doute pas que, parmi ces débris légèrement convexes de majoliques, il y en ait eu un dont la bordure d'ornementation pût continuer exactement, comme dans un tableau découpé, le motif d'un fragment que je trouvai en 1903 sur la même côte, et que ces deux fragments continuassent le motif d'un troisième que ma mère avait trouvé sur cette même plage de Menton en 1885, et d'un quatrième, trouvé par sa mère il y a cent ans, et ainsi de suite, dans la mesure où, si l'on avait pu réunir toute cette série de fragments en argile, on aurait formé un bol complet cassé par quelque enfant italien, Dieu sait où et quand, mais raccommodé à présent au moyen de ces rivets de bronze.*

L'objectif de l'autobiographie de Nabokov est semblable à l'opération signifiée par cet extrait : l'auteur cherche les éléments épars de son passé et les structure dans le récit par le biais de réseaux sémantiques et thématiques.

Mixail Geršenzon, *Mudrost' Puškina*, Moskva, 1919, p. 122.
« Plusieurs œuvres de Puškin ressemblent à une image-devinette pour enfants, sur laquelle est dessinée une forêt et sous laquelle est écrit "Où est le tigre ?". Les contours des branches forment la figure du tigre ; une fois la figure discernée, par la suite, on la voit tout de suite, et l'on s'étonne que les autres ne la voient pas. »

[548] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 265 (334).

Nous avons trouvé un passage similaire, antérieur à l'autobiographie, dans le roman de Nabokov *Solus Rex* [1940] qui se divise en deux parties. Ce roman a été écrit à la fin des années trente, la période décrite à la fin de l'autobiographie. L'écrivain a vécu avec sa femme et son fils à Menton de mi-octobre 1937 au début juillet 1938. Dans la première partie du roman « Solus Rex », le récit est conduit à la troisième personne, le protagoniste est nommé « Кр. » (« Roi »), dans la seconde partie « Ultima Thule », le récit se fait à la première personne qui se rapporte au protagoniste. C'est un extrait de la deuxième partie que nous citons :

> *Камни, как кукушкины яйца, кусок черепицы в виде пистолетной обоймы, осколок топазового стекла, что-то вроде мочального хвоста, совершенно сухое, мои слезы, микроскопическая бусинка, коробочка из-под папирос, с желтобородым матросом в середине спасательного круга, камень, похожий на ступню помпеянца, чья-то косточка или шпатель, жестянка из-под керосина, осколок стекла гранатового, ореховая скорлупа, безотносительная ржавка, фарфоровый иверень, – и где-то ведь нерпеменно должны были быть остальные, дополнительные к нему части, и я воображал вечную муку, каторжное задание, которое служило бы лучшим наказанием таким, как я, при жизни слишком далеко забегавшим мыслью, а именно: найти и собрать все эти части, чтобы составить опять тот соусник, ту супницу, – горбатые блуждания по дико туманным побережьям, а ведь если страшно повезет, то можно в первое же, а не триллионное утро целиком восстановить посудину, – и вот он, этот наимучительнейший вопрос* везения*, лотерейного счастья, – того самого билета, без которого, может быть, не дается благополучия в вечности.*[549]
>
> *Des galets comme des œufs d'un coucou, une tranche de tuile en forme de chargeur de pistolet, un éclat de verre couleur topaze, quelque chose dans le genre d'une queue de filasse, complètement sèche, mes larmes, une perle de verroterie microscopique, un paquet de cigarettes avec un matelot à la barbe jaune au milieu d'une bouée de sauvetage, une pierre ressemblant à un pied d'un pompéien, un petit os de quelqu'un ou une spatule, une boîte en fer-blanc contenant autrefois du pétrole, un éclat de verre couleur grenat, une coquille de noix, un bout de fer rouillé absolu, un fragment de porcelaine (et pourtant les autres parties qui lui étaient complémentaires devaient être infailliblement quelque part et j'imaginais un supplice éternel, une tâche de bagne qui aurait servi de meilleure peine pour ceux comme moi qui, dans la vie, avaient poussé trop loin leur pensée, à savoir : trouver et rassembler toutes les parties pour recomposer cette saucière, cette soupière), des errances bossues sur des littoraux extrêmement brumeux, et, en effet, si l'on a terriblement de la chance, alors on peut restituer complètement le vase le premier matin même, et non pas le trillionième matin et la voilà, cette*

[549] V. V. Nabokov, *Solus Rex, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 5, p. 115-116.

question très douloureuse de la chance*, du bonheur de loterie, de ce billet même sans lequel, probablement, on ne peut pas obtenir la prospérité dans l'éternité.*

En énumérant les objets peu signifiants et n'ayant aucun lien entre eux que le protagoniste du récit voit sur la plage, l'auteur introduit à la fin un fragment de porcelaine (« фарфоровый иверень »). Il utilise le schéma suivant : énumération d'objets du monde réel et présent → abstraction (par le biais de l'adjectif « безотносительный ») → un objet archétypique, un objet imprégné d'histoire, un élément d'un système. Le héros doit trouver ce système et son fonctionnement. Nabokov part d'une image concrète de la reconstitution d'un objet cassé pour aboutir à la question du destin et de la chance qu'il conjugue à la notion de l'éternité. La correspondance des textes de l'autobiographie et du roman montre une fois encore l'interdépendance des projets autobiographique et fictionnel de Nabokov.

Le concept de « rivet » n'est pas inventé par Nabokov. Il l'emprunte à l'époque de l'Age d'argent. Dans son article « Mesure du destin (sud'bomerie) et poésie chez V. Chlebnikov », Jean-Claude Lanne explique la fonction de la « skrepa » (« tenant ») :

> *Mais les fractures provoquées par les « sdvigi » (par ailleurs concept central de toute l'avant-garde artistique) peuvent être réparées ou compensées par un autre concept structurant, la « skrepa » (le tenant, l'agrafe, la broche) dont la fonction est de tenir ensemble à distance, de conjoindre des événements semblables. La « skrepa » est généralement une formule numérique invariante qui « rythme » le temps, c'est-à-dire qui tient ou fait tenir ensemble les éléments de la construction arithmologique de Chlebnikov, l'« izba » du temps (et du destin).*[550]

Ce concept de « skrepa » est très important pour l'avant-garde artistique et les formalistes russes, il consolide la structure de l'œuvre, en rassemblant et « raccommodant » des faits, des phénomènes épars, scindés par la vie. Ce concept instaure, en quelque sorte, le « rythme » d'une œuvre d'art dont il consolide la structure interne sémantique, en en tenant ensemble les éléments dispersés. Le concept de rivet présuppose une conception spatiale de l'œuvre littéraire.

L'acte littéraire de Nabokov relève de la technique picturale. Le créateur lie le processus de l'écriture à celui de la peinture, en inventant l'écriture colorée, ce qui est la métaphore de sa maîtrise littéraire ainsi que du concept d'écriture visuelle (« Но вот Василий Иванович Рукавишников нигде не изображен, и тут наступает его очередь быть обрисованным хотя бы моими цветными чернилами »[551] / « Mais voici que Vasilij Ivanovič Rukavišnikov n'est représenté nulle part et ici vient son tour d'être dépeint ne serait-ce qu'avec mon encre

[550] Jean-Claude Lanne, « Mesure du destin (sud'bomerie) et poésie chez V. Chlebnikov », *op. cit.*, p. 287.
[551] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 53 (177).

en couleur »), en utilisant des techniques propres au dessin (« к иной подштрихованной, изогнутой ножке прилип родимый мох »[552] / « une mousse chère est collée à plusieurs pieds recourbés et couverts de hachures »), en attribuant à chaque lettre de l'alphabet cyrillique et de l'alphabet latin une couleur précise (au début du deuxième chapitre) et en créant des lignes thématiques et métaphoriques sur l'axe paradigmatique de l'énonciation poétique que nous analyserons plus loin dans cette partie. Pour Nabokov, comme pour Arthur Rimbaud, les lettres ont une couleur autant qu'une sonorité. Au début du deuxième chapitre de l'autobiographie, Nabokov expose sa théorie de l'audition colorée et présente l'alphabet en couleurs et son arc-en-ciel alphabétique. Dans le sixième chapitre de la version russe, l'écrivain utilise ce codage coloré pour « peindre » un paysage dans un espace mental :

> *На крайней дорожке парка лиловизна сирени, перед которой я стоял в ожидании бражников, переходила в рыхлую пепельность по мере медленного угасания дня, и молоком разливался туман по полям, и молодая луна цвета Ю висела в акварельном небе цвета В.*[553]
> *La couleur intense du lilas, au bord du dernier petit chemin du parc, devant lequel je me trouvais en attendant des sphinx se transformait en gris cendré friable au fur et à mesure que le jour expirait, et la brume couleur lait se versait sur les champs, et la lune croissante de la couleur « Ju » était suspendue dans le ciel d'aquarelle couleur « V ».*

Ainsi l'artiste invite le lecteur à relire le passage dédié à l'audition colorée afin de trouver la couleur de la lune et du ciel. La lettre « Ю » nous donne la couleur de laiton, le ciel est peint en couleur rose chair. L'écriture de Nabokov est une écriture « visuelle ».

Il est impossible d'analyser tous les procédés stylistiques dans le présent sous-chapitre, à cause de leur richesse, de leur variété et de leur fréquence. Tout le long de notre travail, nous avons prêté attention à cette question et nous continuerons de le faire. Par exemple, nous avons vu dans la première partie de notre travail que le chiasme joue un rôle structurant pour le projet autobiographique de Nabokov. Aussi, après avoir esquissé un bref aperçu de ce problème, nous proposons désormais de suivre en détail une seule figure, celle de la métaphore dans un contexte bien précis de *Drugie berega*.

III. 2. C. La métaphore comme perception, expression et création du monde, de l'être et du

[552] *Ibid.*, p. 36 (165).
[553] *Ibid.*, p. 124 (229).

verbe poétique dans les textes autobiographiques de Nabokov

Le parcours rapide des textes de Nabokov révèle que la question de la métaphore se trouve au cœur de son système noético-poétique. L'étude du système des métaphores dans l'autobiographie de Nabokov est primordiale, car la métaphore est non seulement la partie la plus importante du style de l'auteur, mais elle porte aussi avec elle toute une vision du monde.

III. 2. C. a. Définition de la métaphore

Avant de discourir sur la métaphore dans l'autobiographie de Nabokov, définissons tout d'abord ce procédé stylistique. Rappelons la célèbre définition de Dumarsais :

> *La Métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit.*[554]

La métaphore est un changement de la structure du sens par lequel le sens est transposé d'un objet vers un autre. La métaphore renouvelle la substance sémantique des mots, en créant des contextes nouveaux et en ouvrant des perspectives nouvelles pour le sens. En jouant sur la souplesse sémantique de la langue, elle élargit le champ d'appréhension, la capacité sémantique des mots.

Dans son article « Conversation sur Dante », Osip Mandel'štam déclare à propos de la métaphore chez Dante :

> *На прямой вопрос, что такое дантовская метафора, я бы ответил – не знаю, потому что определить метафору можно только метафорически, – и это научно обосновываемо. Но мне кажется, что метафора Данта обозначает стояние времени. Ее корешок не в словечке «как», но в слове «когда». Его «quando» звучит как «comme».*[555]
>
> *A la question directe « Qu'est-ce que la métaphore de Dante ? », je répondrais : je ne sais pas, parce que l'on ne peut définir la métaphore que métaphoriquement et cela peut être prouvé scientifiquement. Mais il me semble que la métaphore de Dante désigne l'arrêt du temps. Sa source n'est pas dans le mot « comme », mais dans le mot « quand ». Son «quando» a la sonorité de «comme».*

---

[554] Dumarsais, *Les tropes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1984, p. 155.
Dumarsais définit la figure ainsi :
« … les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturèles et ordinaires : […] ce sont de certains tours et certaines façons de s'exprimer, qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler… »
Ibid., p. 2.

[555] Osip Mandel'štam, « Razgovor o Dante », *op. cit.*, p. 449.

Pour Mandel'štam, la métaphore chez Dante signifie la suspension du temps : « стояние времени ». La métaphore a une dimension verticale, sur l'axe paradigmatique de l'énonciation poétique, sur l'axe de la mémoire (cf. le point de vue de Pasternak dans « La coupe noire » [« Черный бокал », 1916]). Le concept de « métaphore » ne peut fonctionner qu'à l'intérieur d'un thème sémantique « fixiste ».

Du point de vue littéraire et philosophique, une des fonctions de la métaphore consiste à assurer le lien entre le poète et le monde. Dans *La métaphore vive*, Paul Ricœur dit : « … la métaphore opère un échange entre le poète et le monde, à la faveur duquel vie individuelle et vie universelle croissent ensemble »[556]. Dans « La mythologie blanche », Jaques Derrida désigne le poète comme « l'homme de la métaphore »[557] qui « joue de la multiplicité des signifiés […] pour rejoindre l'identité du sens »[558]. Mais le sens n'est pas « identique », il croît et évolue. L'incapacité de l'esprit à saisir en elle-même la nature des choses et des processus conduit l'homme à représenter les uns et les autres par le biais de la métaphore.

En revenant à notre auteur, nous nous poserons la question que pose Mandel'štam à propos de Dante : qu'est-ce que la métaphore chez Nabokov ? Quelles en sont les fonctions ? Est-elle purement ornementale, stylistique, littéraire ou est-elle ordonnée à une fin cognitive ? Pour cela, nous analyserons, dans un premier temps, l'emploi de la métaphore dans le texte autobiographique de Nabokov. Dans un second temps, nous ferons une analyse comparative de trois versions différentes d'un même texte : la nouvelle « Mademoiselle O », le chapitre cinq de l'autobiographie russe *Drugie berega* et le chapitre cinq de l'autobiographie anglaise *Speak, Memory*.

III. 2. C. b. Temps et métaphore dans *Drugie berega*

Dans *Intransigeances*, Nabokov, en parlant de la texture du temps, remarque que Van Veen, protagoniste du roman *Ada ou l'ardeur*, constate que « le Temps est un milieu fluide pour la culture des métaphores »[559]. Cette citation, en révélant l'intime connexion du langage et du temps dans la pensée de Nabokov, montre que les termes n'ont pas de sens fixe ou « propre » : chaque « mot » est un faisceau de sens qui vont virtuellement dans plusieurs directions ; le sens n'est pas une chose, un objet, mais une activité, une construction. De ce

[556] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997, p. 313.
[557] Jaques Derrida, « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 296.
[558] *Ibid*., p. 296.
[559] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 202. La citation « le Temps est un milieu fluide pour la culture des métaphores » donnée par Nabokov n'existe pas dans *Ada ou l'ardeur*.

fait, le poète explore et exploite la multiplicité des directions sémantiques possibles des mots. La « fluidité » du temps est une sorte de déperdition d'être que l'écrivain s'attache à réparer en utilisant tous les moyens mis à sa disposition par la langue, en particulier la métaphore.

L'autobiographie de Nabokov commence par un chapitre fait de considérations philosophiques sur le temps et l'énigme de la conscience. C'est dans ce milieu stylistique marqué que naissent et se prennent les métaphores « ontologiques », toutes orientées vers l'élucidation de l'énigme du temps (l'objet principal du livre) :

> *Колыбель качается над бездной. Заглушая шопот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями. Разницы в их черноте нет никакой, но в бездну преджизненную нам свойственно вглядываться с меньшим смятением, чем в ту, к которой летим со скоростью четырех тысяч пятисот ударов сердца в час. Я знавал, впрочем, чувствительного юношу, страдавшего хронофобией и в отношении к безграничному прошлому. С томлением, прямо паническим, просматривая домашнего производства фильм, снятый за месяц до его рождения, он видел совершенно знакомый мир, ту же обстановку, тех же людей, но сознавал, что его-то в этом мире нет вовсе, что никто его отсутствия не замечает и по нем не горюет. Особенно навязчив и страшен был вид только что купленной детской коляски, стоявшей на крыльце с самодовольной косностью гроба; коляска была пуста, как будто « при обращении времени в мнимую величину минувшего », как удачно выразился мой молодой читатель, самые кости его исчезли.*[560]
>
> *Le berceau balance au-dessus d'un abîme. En couvrant le chuchotement des croyances inspirées, le sens commun nous dit que la vie n'est qu'une fente de faible lumière entre deux éternités parfaitement obscures. Il n'existe aucune nuance dans leur obscurité, mais il nous est naturel de scruter avec moins de désarroi l'abîme prénatal que celui vers lequel nous nous avançons à quatre mille cinq cent battements de cœur par heure. J'ai connu, d'ailleurs, un jeune homme qui souffrait de chronophobie même par rapport au passé infini. Avec une angoisse vraiment panique, en visionnant un film amateur, tourné un mois avant sa naissance, il voyait un monde tout à fait connu, le même entourage, les mêmes personnes, mais il comprenait que lui-même, il n'existait pas du tout dans ce monde, que personne ne remarquait son absence et ne pleurait sur lui. La vue de la poussette, qui venait d'être achetée et qui se trouvait sur le perron avec la fatuité routinière d'un cercueil, était particulièrement obsédante et terrifiante ; la poussette était vide, comme si « lors de la conversion du temps en une valeur imaginaire du passé », d'après l'expression heureuse de mon jeune lecteur, ses os mêmes avaient disparu.*

[560] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 9 (145).

La métaphore est représentée ici dans sa fonction heuristique (recherche de la nature et de la « texture » du temps) et met en évidence les rapports entre la fugacité de l'existence humaine qui est comparée à la vitesse d'un véhicule (« летим со скоростью четырех тысяч пятисот ударов сердца в час ») et l'immutabilité de l'univers : « жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями ». L'éternité est ici exprimée par les expressions suivantes : « двумя идеально черными вечностями », « в бездну преджизненную ». Dans ce passage, Nabokov met l'accent sur le passé qu'il caractérise comme infini (« к безграничному прошлому »). La citation fictive du lecteur (« при обращении времени в мнимую величину минувшего ») signale que le passé est d'ordre imaginaire, virtuel et que l'artiste doit le (re)créer dans ses œuvres. Nous retrouverons l'image conductrice du récit (fente de lumière) dans la métaphorique du sommeil développée dans la nouvelle « Mademoiselle O » et dans les deux versions de l'autobiographie de Nabokov.

Pour Nabokov, la naissance et la mort ne sont qu'un. Ce n'est pas le début et la fin, mais un même et unique point de l'univers. Dans le passage ci-dessus, l'écrivain invente un personnage atteint de chronophobie, un personnage qui appréhende son passé, surtout le monde avant son existence. Le berceau et la poussette sont comparés à un cercueil. Les deux objets, le berceau et le cercueil, ressemblant à un coffre, à une enveloppe matérielle fixe, accueillent le nouveau-né et le mort, ils servent de lieu de passage du monde de l'au-delà dans ce monde et *vice versa*.[561] Cette image de deux objets qui fusionnent en un seul par la ressemblance de leur fonction est propre à l'art baroque. Dans la poésie espagnole baroque le motif du berceau se transformant en couvercle de cercueil est traditionnel. C'est le symbole de la rapidité du chemin de la vie. Un exemple célèbre de cette image se trouve dans le drame poétique « Le prince constant » de Pedro Calderon de la Barca.[562] Ce rapprochement

---

[561] A la fin de *La transparence des choses*, le narrateur définit la mort comme un passage dans un autre état de conscience et d'existence : « non pas la grossière angoisse de la mort physique, mais les affres incomparables de la mystérieuse manœuvre mentale nécessaire pour passer d'un état de l'être à un autre ».
Vladimir Nabokov, *La transparence des choses*, Paris, Fayard, 1979, p. 157.

[562] « Je sais bien que je suis mortel,
et qu'il n'est pas une heure sûre ;
c'est pourquoi la raison
donna la même forme
et matière semblable
au cercueil et au berceau.
[…]
Le monde, quand nous naissons,
pour montrer qu'il nous accueille,
nous reçoit dans un berceau où il nous place
le visage tourné vers le ciel.
[…]
ce qui fut berceau tourné vers le ciel
devient tombe vers la terre tournée.
Ainsi donc nous vivons
tout proches de la mort ;

montrerait qu'il existe des correspondances typologiques entre l'œuvre de Nabokov et l'esthétique baroque.

D'après les observations de Marina Grišakova dans l'article « De quelques allusions chez Nabokov » [« О некоторых аллюзиях у Набокова », 2000][563], on retrouve dans cette métaphore ontologique, dans les réflexions philosophiques sur l'existence humaine comme « la brève lumière d'une fente entre deux éternités de ténèbres »[564], une correspondance d'ordre littéraire et philosophique avec *Les pensées* de Blaise Pascal. Dans ce livre, Blaise Pascal expose ses réflexions sur l'homme dans l'infini et dans la nature :

> *Qui se considérera de la sorte s'effraiera de soi-même et se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée entre ces deux abîmes de l'infini et du néant, il tremblera dans la vue de ces merveilles et je crois que sa curiosité se changeant en admiration il sera plus disposé à les contempler en silence qu'à les rechercher avec présomption.*
> *Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes ; la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable.*
> *Egalement – incapable de voir le néant d'où il est tiré et l'infini où il est englouti.*[565]

Si nous acceptons le bien-fondé de la référence aux *Pensées* de Blaise Pascal, nous pouvons dire que, par ce fait, Nabokov fait comprendre que son autobiographie tentera d'éclaircir l'énigme du temps et de l'existence humaine ainsi que de discerner les principes de la nature et de l'univers par et dans la pensée, comme le proclame Pascal : « Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il nous faut relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser : voilà le principe de la morale »[566].

La quête de l'origine de l'existence humaine est conjuguée à celle de la nature du temps. Ce sont des concepts primitifs[567] qu'on ne peut penser autrement que par la métaphore, car

---

ainsi quand nous naissons,
notre berceau et notre lit de mort
sont-ils tout proches. »
Pedro Caldéron, *Le prince constant*, Paris, Aubier, 1989, p. 237-239. Traduit de l'espagnol par Bernard Sesé.

[563] Marina Grišakova, « O nekotoryx alljuzijax u Nabokova », in *Kul'tura russkoj diaspory: Vladimir Nabokov*, 100, Tallin, 2000, p. 120.

[564] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 23.

[565] Blaise Pascal, *Les pensées*, *Œuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 526.

[566] *Ibid*., p. 526.

[567] Pour Blaise Pascal, le temps fait partie de mots primitifs qu'on ne peut ni doit définir. Dans son traité *De l'esprit géométrique* [1656], il dit :
« Elle [la géométrie – S.G.] ne définit aucune de ces choses, espace, temps, mouvement, nombre, égalité, ni les semblables qui sont en grand nombre, parce que ces termes-là désignent si naturellement les choses qu'ils signifient, à ceux qui entendent la langue, que l'éclaircissement qu'on en voudrait faire apporterait plus d'obscurité que d'instruction. »

l'esprit humain ne peut pas en saisir l'essence et les intelligibiliser. Ne pouvant pas accéder à l'éternité elle-même, l'auteur décide d'examiner la période qui lui est la plus proche, celle de sa petite enfance. Dans le texte russe, le temps est comparé à une forteresse ronde :

> *В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость. Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы – моего младенчества. Я вижу пробуждение самосознания, как череду вспышек с уменьшающимися промежутками. Вспышки сливаются в цветные просветы, в географические формы.*[568]
>
> *Au début de mes explorations du passé, je ne comprenais pas tout à fait que le temps illimité de prime abord est en effet une forteresse ronde. N'ayant su pénétrer dans mon éternité, je m'adressai à l'étude de sa zone frontalière, ma petite enfance. Je vois l'éveil de ma conscience comme une série d'éclairs avec des intervalles diminuants. Les éclairs forment des percées colorées, des formes géographiques.*

Dans le même passage de *Speak, Memory*, le temps est comparé à une prison : « Au début, je ne doutais pas que le temps, qui paraît de prime abord si illimité, était une prison »[569]. Les deux métaphores sont similaires : elles insistent sur le fait que l'autobiographe est enfermé dans le temps. La métaphore en russe met l'accent sur le caractère circulaire du temps. En russe l'expression « круглая крепость » se renforce d'une paronomase.

Le temps est un concept primitif, « ultime », indéfinissable. La métaphore ne permet pas de le penser en intégralité. L'analogie en général est fausse, mais elle permet cependant de construire un texte littéraire. Sous le rapport de « temps/métaphore », Nabokov est le disciple de Proust, pour qui, la métaphore soustrait les sensations et les souvenirs aux contingences du temps.[570]

III. 2. C. c. L'analyse comparative des trois versions différentes du même texte : la nouvelle « Mademoiselle O », le chapitre cinq de *Drugie berega* et de *Speak, Memory*

III. 2. C. c. α. La métaphorique propre à la nouvelle « Mademoiselle O »

Blaise Pascal, *De l'esprit géométrique, Entretien avec M. de Sacy, Ecrits sur la grâce et autres textes*, Paris, Flammarion, 1985, p. 71.

[568] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 11 (146).

[569] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 25.

[570] « Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il [l'écrivain – S. G.] dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. » Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, *A la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, t. 7, p. 196.

Il nous semble pertinent de comparer les trois versions différentes d'un texte ayant un même contenu : la nouvelle « Mademoiselle O », le chapitre cinq de *Drugie berega* et le chapitre cinq de *Speak, Memory* afin d'en discerner les traits communs et distinctifs. L'analyse diachronique nous permettra de comprendre comment évolue, dans le temps, le concept de métaphore chez Nabokov. Avant de le faire, étudions d'abord la métaphorique propre à la nouvelle française « Mademoiselle O ». Cette nouvelle porte sur le rôle du français et de la culture française en Russie à la charnière des siècles. Ce texte initialement composé en français a subi un très grand nombre de métamorphoses.

Le nom de la gouvernante française, Mademoiselle O, est décrit par différentes métaphores désignant la rondeur : « une roue qui s'est détachée et qui reste toute seule debout, prête à chavirer ; une bouche en rond ; un monde ; une pomme ; un lac ». Ce qui nous intéresse ici, c'est que la métaphore relie le nom et le monde par la ressemblance au son [o] et à la lettre « o » qui symbolise un cercle :

> *Je viens de l'appeler par son vrai nom, car « Mademoiselle O » n'est nullement l'abréviation d'un nom en O. Cet O, ouvert à tous les vents de l'hiatus, n'est pas la majuscule d'Olivier ni d'Orose ou encore d'Oudinet, mais bien le nom intégral ; un nom rond et nu qui, écrit, semble en déséquilibre sans un point pour le soutenir ; une roue qui s'est détachée et qui reste toute seule debout, prête à chavirer ; une bouche en rond ; un monde ; une pomme ; un lac.*[571]

Même l'aspect physique de la gouvernante est déterminé par son nom : « Très forte, toute ronde comme son nom, Mademoiselle O arriva chez nous comme j'entrais dans ma sixième année »[572]. La lune, partie de l'univers, ressemble au nom de la gouvernante française : « toute ronde, aspect idéal du nom de Mademoiselle O ». La lune est comparée à un « grand miroir rond à dos de velours » qui représenterait un monde imaginaire réfléchissant le jeu métaphorique :

> *Sans doute y a-t-il là une lune – elle aussi appartient à nos ardeurs hivernales –, très grande, très claire et toute ronde, aspect idéal du nom de Mademoiselle O, qui la contemple à travers ses cils irisés de givre ; elle glisse, cette lune pareille à un grand miroir rond à dos de velours, parmi une foule pommelée de petits nuages tous pareils qui prennent un reflet d'arc-en-ciel manqué à la place où elle les effleure…*[573]

Cet épisode est transposé dans l'autobiographie. La métaphore du cercle qui apparaît déjà dans la nouvelle « Mademoiselle O » est poursuivie par Nabokov dans son autobiographie

---

[571] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 9.
[572] *Ibid.*, p. 10.
[573] *Ibid.*, p. 13.

russe (par exemple, le temps est une forteresse ronde). Ainsi le nom, l'homme et le monde se sont pris dans un jeu métaphorique institué par l'écrivain. La correspondance de trois « o » dans les trois notions étudiées est très réussie en français. Dans *Conclusive Evidence*, Nabokov garde encore le lien apparent avec la lettre O, lien qui disparaîtra dans *Drugie berega* et *Speak, Memory*. Le grand O métaphorise la lune dans le récit : « Tout est silencieux, figé sur place sous l'effet d'un charme, ensorcelé par ce grand O céleste qui luit au-dessus du désert russe de mon passé »[574].

L'expression métaphorique autorise à croire qu'on puisse suspendre la durée, le temps dans l'ordre de la pensée. Le monde chez Nabokov est toujours construit sur des associations mémorielles, sur l'axe paradigmatique (celui de la mémoire qui trie et actualise des « possibles » au fur et à mesure que le discours avance sur l'axe de l'énonciation). Dans *Intransigeances*, Nabokov dit à propos du temps : « le présent n'est que la crête du passé et l'avenir n'existe pas »[575]. Cette citation montre une fois de plus que Nabokov structure le temps sur l'axe de la mémoire, en conférant au temps une direction verticale qui donne l'impression que la durée temporelle a été supprimée. La métaphore suggère aussi autre chose que la suppression du temps : son mouvement ascensionnel.

Dans le passage suivant de « Mademoiselle O », Nabokov parle de la « neutralisation » des impressions ressuscitées par la mémoire : elles sont intenses comme autrefois, mais désormais inoffensives, neutralisées par le passage du temps. La force de l'impression de jadis est comme désactivée :

> *Ce monde que nous ouvre notre mémoire est admirable par ce qui s'en dégage de parfaitement pur et sain. Ce que nous nous rappelons, tout en affectant vivement nos sens, ne les endommage pas. Le vent glacé qui fut jadis cause d'une pneumonie nous parvient maintenant dans toute son intensité, mais absolument inoffensif : vague promesse peut-être de la vie future de notre âme, où l'univers lui apparaîtra dans une sorte de béatitude abstraite. C'est ainsi qu'avec une complète impunité et sans dommage pour mon cœur vieilli et peureux, je puis faire glisser mon souvenir au fond d'une nuit de neige pour rappeler aussitôt – quittant ce gouffre glacé d'un coup d'aile – la chaleur, le bien-être qui règne dans cette maison – Mademoiselle l'appelait château – vers laquelle le traîneau l'emmène au tintement soutenu et grêle de ses clochettes.*[576]

Le caractère charnel des impressions senties est opposé au caractère idéal des souvenirs qui ne sont que des impressions faibles, abstraites. Le caractère abstrait de souvenirs désigne pour

---

[574] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, 1961, p. 96.
[575] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 199.
[576] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 14.

Nabokov l'existence de l'esprit dans l'éternité. La « désactivation » des sensations sous l'effet de la mémoire est significative. La différence du souvenir par rapport à l'impression se trouve dans l'actualité. Le souvenir n'est plus offensif, parce qu'il est inactuel, déterminé et joué. Le souvenir garde la sensation des états vécus, mais il ne peut agir sur le corps (il ne peut pas affecter les sens : le toucher, la vue, l'ouïe), il agit seulement sur la conscience. L'impression immédiate agit sur l'esprit et le corps, tandis que le souvenir agit seulement sur l'esprit. Dans ce passage, l'écrivain montre que le monde du passé est une abstraction de l'esprit élaborée à partir de faits perçus subjectivement, c'est-à-dire dans toute leur diversité. Cet extrait est parfaitement rythmé par une image auditive : le tintement de clochettes.

Dans « Mademoiselle O », Nabokov personnifie le passé par le biais d'une comparaison. L'écrivain met l'accent sur l'impossibilité de rendre intelligible son passé et en même temps de le sauvegarder intact, pur et authentique dans ses réflexions et ses écrits : « Je me rappelle pêle-mêle toutes ces choses comme si mon passé venait de se réveiller en sursaut, les joues brûlantes, les cheveux mêlés, les yeux un peu fous, – mais quand je veux mettre un peu d'ordre dans mon souvenir, sa couleur et son éclat m'échappent »[577]. Le souvenir se soustrait à la tutelle du sujet qui se souvient et qui veut l'ordonner. Cette personnification est intéressante à la fois comme procédé (cf. la personnification de la mémoire), mais aussi comme manifestation d'un dédoublement de la structure psychologique du sujet écrivant : « "je" présent / "je" passé », « "je" présent / mémoire ».

Dans cette nouvelle, le souvenir, fil conducteur du récit, est constamment personnifié ; il se déplace inlassablement dans le passé du narrateur : « Mon souvenir maintenant, quittant la campagne, s'installe pour l'hiver dans notre maison de Pétersbourg »[578]. Cette personnification porte l'utopie d'une mobilité non soumise aux lois ordinaires de la locomotion, aux contraintes de l'espace et du temps, une mobilité pure, ignorante de tous les obstacles, et qui est la mobilité même de l'imagination (d'une imagination qui ne s'atteste que dans la parole).

Nous avons exposé plusieurs traits caractéristiques de la nouvelle « Mademoiselle O ». Il s'agit maintenant de savoir si ces traits sont conservés ou altérés dans les deux textes autobiographiques en question. Nous ferons donc une étude comparative de trois textes : la nouvelle « Mademoiselle O », le chapitre cinq de *Drugie berega* et le chapitre cinq de *Speak, Memory*, analyse qui s'articulera autour de quatre axes : début du récit, image de la

[577] *Ibid.*, p. 15.
[578] *Ibid.*, p. 23.

gouvernante française, perception et expression visuelles, et sommeil comme dissolution de l'être dans l'univers.

III. 2. C. c. β. Etude comparative

III. 2. C. c. β. 1. Le début du récit

« Mademoiselle O » commence par un long passage, dans lequel le souvenir et les détails du passé sont personnifiés.[579] Dans la nouvelle en question, nous avons observé à maintes reprises l'émancipation des facultés intellectuelles du héros (mémoire, souvenir) et de ses états (le passé). Cette émancipation souligne l'altérité du « je » autobiographique : « je / autre ». Le début de la nouvelle abonde en métaphores et en comparaisons. La métaphore « ces personnages falots sortis du noir clair de lune de l'encrier » montre le caractère spectral d'une créature humaine représentée avec des outils verbaux :

> *Dans un livre, j'ai prêté à l'enfance de mon héros l'institutrice à qui je dois le plaisir d'entendre le français. Je dis « j'ai prêté », mais il serait plus juste de dire : « Mon héros me l'a prise ». Car c'est vraiment pitoyable de voir comme ces personnages falots sortis du noir clair de lune de l'encrier abusent des belles choses et des chers visages qu'on leur fournit, jusqu'à dépeupler peu à peu notre propre passé. […] J'ai souvent observé ce singulier phénomène de disproportion sentimentale lorsque, faisant présent à mes personnages factices non de grands pans de mon passé – j'en suis trop avare pour cela –, mais de quelque image dont je croyais pouvoir me défaire sans détriment, j'ai observé, dis-je, que la belle chose que je donnais dépérissait dans le milieu d'imagination où je la mettais brusquement. Cependant elle subsistait dans ma mémoire comme si elle me fût devenue étrangère. Bien plus, elle possédait désormais plus d'affinité avec le roman où je l'avais emprisonnée qu'avec ce passé chaud et vivant où elle avait été si bien à l'abri de mon art littéraire.*[580]

On assiste ici au déplacement graduel par lequel on passe du vécu de l'auteur, conservé dans ses souvenirs, aux personnages et aux scènes fictifs et l'on constate l'expropriation des souvenirs de l'auteur au profit de ses personnages, le « je » empirique étant opposé au « je » créateur. Les souvenirs authentiques passent du monde réel au monde fictif, celui de l'art littéraire. Lors de ce passage, ils perdent leur lien avec la vie de l'auteur et s'intègrent complètement au monde de la création littéraire. Nabokov introduit ici l'opposition « vécu intériorisé et familier / écrit extériorisé et étranger ». Le récit « Un homme occupé » [« Занятой человек », 1931] commence par un développement semblable dans lequel les

[579] La récurrence de ce procédé est significative : la mémoire (Mnémosyne), les souvenirs, le passé, le destin du héros sont personnifiés dans l'autobiographie de Nabokov.
[580] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 7-8.

souvenirs, les choses du passé périssent une fois extraits de leurs milieu naturel et placés dans le présent actuel.[581]

Dans l'autobiographie russe, Nabokov introduit le personnage de Mnémosyne tout au début du récit afin de conférer une valeur dramatique à la figure de la disparition et de la déformation des souvenirs personnels une fois qu'ils sont attribués à des personnages fictifs :

> *В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина. Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти. Благополучно перенесенные в рассказ целые дома рассыпаются в душе совершенно беззвучно, как при взрыве в немом кинематографе. Так вкрапленный в начало «Защиты Лужина» образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа.*[582]
>
> *Dans une pièce froide, Mnémosyne meurt dans les bras du romancier. J'ai remarqué à plusieurs reprises que, une fois offert à un personnage fictif, un détail vif de mon enfance commençait déjà à se ternir et à s'effacer de ma mémoire. Des maisons entières transposées avec succès dans le récit s'écroulent dans l'âme dans un silence complet, comme lors d'une explosion dans les films muets. Ainsi l'image de mon institutrice française insérée au début de La défense Loujine périt pour moi dans un milieu étranger imposé par l'auteur. Voici une tentative de sauver ce qu'il était encore resté de cette image.*

Dans les versions française et anglaise[583], la figure de Mnémosyne est absente, car elle n'y est pas sémantiquement fonctionnelle. Par contre, en langue russe, Mnémosyne remplace la Muse du poète russe et représente la mémoire littéraire et historique de l'écrivain dans la culture de l'émigration. Dans les autobiographies russe et anglaise, Nabokov introduit une métaphore qui compare les souvenirs aux films muets pour illustrer les rapports entre fiction et réalité. Les souvenirs s'écroulent silencieusement dans l'âme (comme des maisons dans un film muet) dès qu'ils sont transposés dans la fiction. Le monde des souvenirs dans la fiction est

---

[581] V. V. Nabokov, « Zanjatoj čelovek », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 3, p. 553-554.

[582] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 85 (201). Il sera question de cette citation du point de vue de la réalité et de la fiction dans la partie suivante de notre thèse.

[583] « J'ai souvent remarqué que, une fois attribué aux personnages de mes romans, tel détail de mon passé, dont j'avais précieusement gardé le souvenir, dépérissait dans le monde factice où je venais de si brusquement le placer. Il s'attardait bien encore dans mon esprit, mais c'en était fini de sa chaleur personnelle, de son attrait rétrospectif, et bientôt il s'identifiait plus étroitement avec mon roman qu'avec mon moi antérieur, où il avait jusqu'alors paru si bien à l'abri de l'intrusion de l'artiste. Des maisons se sont écroulées dans mes souvenirs aussi silencieusement qu'elles le faisaient dans les films muets de naguère, et le portrait de mon institutrice française, que j'ai une fois prêté à un petit garçon dans l'un de mes livres, s'efface rapidement, à présent que l'engloutit la description d'une enfance n'ayant absolument aucun rapport avec la mienne. L'homme en moi se révolte contre le romancier, d'où, en ces pages, mon effort désespéré pour sauver ce qu'il reste de la pauvre Mademoiselle. »
Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 119.

complètement silencieux, comme le soulignent les groupes de mots « совершенно беззвучно » et « в немом кинематографе ». Le son est enlevé, sa fonction est remplacée par l'image visuelle. Agrippés à la fiction, les souvenirs cessent d'être personnels, « propres », ils s'évanouissent dans l'âme / l'esprit de l'écrivain qui les a imprudemment « prêtés » à des héros de fiction. La fiction absorbe, « tue » la vie / le souvenir « vivant », personnel, intime, privé afin de le ressusciter dans une autre configuration, plus durable que celle de la vie, dans une configuration littéraire, artistique. Dans la fiction, le souvenir personnel disparaît, il est littéralement « aliéné ».[584]

III. 2. C. c. β. 2. L'image de la gouvernante française

Nabokov décrit en détail sa gouvernante française, à laquelle il consacre un chapitre entier dans son autobiographie. Outre les textes autobiographiques, l'image de la gouvernante française est également présente dans les œuvres de fiction de Nabokov : dans la nouvelle « Pluie de Pâques », les romans *La défense Loujine* et *Ada ou l'ardeur* (la gouvernante française Larivière).

Tout le long du récit des textes autobiographiques, Nabokov développe la métaphorique de l'oiseau dans la description de sa gouvernante française. Elle est comparée à un oiseau, plus particulièrement à un cygne. D'abord est décrite sa façon de prononcer le mot russe « где » par laquelle elle acquiert les caractéristiques vocales d'un oiseau : « граем потерявшейся птицы », « заливалась » :

> *Это простое словечко, «где», превращалось у нее в «гиди-э» и, полнясь магическим смыслом, звуча граем потерявшейся птицы, оно набирало столько вопросительной и заклинательной силы, что удовлетворяло всем ее нуждам. «Гиди-э, ги-ди-э?», – заливалась она, не только добиваясь определения места, но выражая бездну печали – одиночество, страх, бедность, болезнь и мольбу доставить ее в обетованный край, где ее наконец поймут и оценят.* [585]
> *Ce simple mot « où » se transformait dans sa bouche en « où-est ? » et se remplissant d'un sens magique, retentissant du cri rauque d'un oiseau perdu, il accumulait tant de force interrogative et incantatoire qu'il suffisait pour tous ses besoins. « Où-est ? où-est ? », s'égosillait-elle, non seulement pour se renseigner sur la détermination d'un lieu, mais aussi pour exprimer un gouffre de tristesse :*

---

[584] Nous reviendrons sur ce sujet dans la partie suivante au moment où nous analyserons le début du chapitre cinq de *Drugie berega* du point de vue de l'expression de la réalité et de la fiction dans une œuvre autobiographique.

[585] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 86-87 (202).

Dans *Speak, Memory*, Nabokov écrit : « Poussé par elle comme un cri rauque d'un oiseau perdu, il refermait une telle accumulation de force interrogative qu'il suffisait pour tous ses besoins. "Guide-y-est ? Guide-y-est ?" criait-elle plaintivement, non seulement pour savoir où elle était, mais aussi pour exprimer un abîme de détresse : le fait d'être étrangère, naufragée, sans le sou, mal portante, en quête de la terre promise où, enfin, elle serait comprise. » Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 123.

solitude, peur, pauvreté, maladie et prière de l'emmener à la terre promise où elle serait enfin comprise et appréciée.

La gouvernante française porte toujours des chapeaux décorés de plumes : « На ней пальто из поддельного котика и шляпа с птицей »[586] (« Elle porte un manteau en fausse fourrure de loutre et un chapeau décoré de plumes ») ; « L'aile moirée d'un oiseau exotique au chapeau de Mademoiselle… »[587], « … крыло птицы, с одним красным глазком, на шляпе у Mademoiselle »[588] (« … l'aile d'un oiseau, à un seul œil rouge sur le chapeau de Mademoiselle »), « … l'oiseau exotique, aux plumes hérissées, à l'œil unique injecté de sang, sur le chapeau de Mademoiselle »[589]. Sa silhouette ressemble à celle d'un cygne. La comparaison avec un cygne au début du récit se trouve seulement dans l'autobiographie russe : « … чудовищно преувеличенная тень – с муфтой и в шляпе, похожей на лебедя »[590] (… une ombre incommensurablement agrandie, habillée en manteau et coiffée d'un chapeau, ressemblant à un cygne »). Dans *Drugie berega*, la voix de Mademoiselle est comparée, par l'écrivain, à celle d'un rossignol. L'oxymore, associant dans le même personnage l'élégance d'une voix de rossignol et le ridicule d'un corps d'éléphant et renforcé par une paronomase (соловьиный/ слоновьего), crée un effet pathétique : « Потому-то так грустно думать теперь, как страдала она, зная, что никем не ценится соловьиный голос, исходящий из ее слоновьего тела »[591] (« Aussi est-il si triste à présent de penser combien elle souffrait, sachant que personne n'appréciait sa voix de rossignol sortant de son corps d'éléphant »).

Le récit se termine par la métaphore filée de la gouvernante française comparée à un cygne. La littérarisation de cette image du cygne avait déjà été opérée par Nabokov en 1925 dans sa nouvelle « Pluie de Pâques ».[592] La gouvernante française Joséphine voit presque la même

---

[586] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 87 (202).
[587] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 25.
[588] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 102 (213).
[589] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 141.
[590] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 87-88 (203).
[591] *Ibid.*, p. 105 (216).
[592] « А когда Жозефина проходила под шумящими, плачущими деревьями вдоль озера, подобного стене тумана, то увидела: на краю небольшого мола жидко светится изумрудный фонарь, а в черную шлюпку, что хлюпала внизу, влезает что-то большое, белое... Присмотрелась сквозь слезы: громадный старый лебедь топорщился, бил крылом и вот, неуклюжий как гусь, тяжко перевалился через борт; шлюпка закачалась, зеленые круги хлынули по черной маслянистой воде, преходящей в туман. » V. V. Nabokov, « Pasxal'nyj dožd' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.,* t. 1, p. 79. « Et tandis que Joséphine, sous les arbres bruissants et en pleurs, longeait le lac pareil à un mur de brouillard, elle vit soudain luire faiblement au bout d'un petit môle un fanal vert émeraude et quelque chose de blanc et de volumineux essayer de grimper dans un canot noir qui clapotait en contrebas… A travers ses larmes, elle distingua un vieux cygne très gros qui, avec la gaucherie d'une oie, gonflant ses plumes et battant des ailes, se hissait lourdement par-dessus bord ; le canot oscilla, des cercles verts coururent à la surface de l'eau noire et luisante qui se fondait dans le brouillard. »

scène. Le cygne est comparé à une oie et, à la fin, il arrive à se hisser dans le canot. Dans cette nouvelle, l'écrivain montre le résultat de l'action ; dans les textes suivants qui utiliseront la même image du cygne, il mettra l'accent sur le processus, en immobilisant l'action dans son inachèvement et son inaccomplissement essentiels. Dans la nouvelle « Mademoiselle O », Nabokov décrit le cygne avec des épithètes : « un cygne, très gros, très vieux et très maladroit » :

> *Avant de partir, j'allai assez sottement me promener par une nuit froide et brumeuse le long du lac. L'eau clapotait un peu, mais rien ne brillait dans le brouillard nocturne, sauf un pâle réverbère. Un remous, une blancheur vague, attira mon regard. Dans l'eau, un cygne, très gros, très vieux et très maladroit faisait des efforts ridicules pour se hisser dans un canot amarré. Il n'y parvenait pas. J'entendais le choc lourd de ses ailes et le bruit du canot ballotté ; avec la logique du subconscient, c'est cette vision passagère que je me rappelai tout d'abord lorsque j'appris, quelques années plus tard, que Mademoiselle n'était plus.*[593]

Dans l'autobiographie russe, l'écrivain recourt à une comparaison : « старый, жирный, неуклюжий, похожий на удода, лебедь » :

> *Прежде, чем покинуть Лозанну, я вышел пройтись вокруг озера холодным, туманным вечером. В одном месте особенно унылый фонарь разбавлял мглу и, проходя через его тусклую ауру, туман обращался в бисер дождя. […] Вглядываясь в тяжело плещущую воду, я различил что-то большое и белое. Это был старый, жирный, неуклюжий, похожий на удода, лебедь. Он пытался забраться в причаленную шлюпку, но ничего у него не получалось. Беспомощное хлопанье его крыльев, скользкий звук его тела о борт, колыханье и чмоканье шлюпки, клеенчатый блеск черной волны под лучом фонаря – всё это показалось мне насыщенным странной значительностью, как бывает во сне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься.*
>
> *Память об этой пасмурной прогулке вскоре заслонилась другими впечатлениями; но когда года два спустя я узнал о смерти сироты-старухи (удалось ли мне вызволить ее из моих сочинений, не знаю), первое что мне представилось, было не ее подбородки, и не ее полнота, и даже не музыка ее французской речи, а именно тот бедный, поздний, тройственный образ: лодка, лебедь, волна.*[594]
>
> *Avant de quitter Lausanne, je sortis me promener le long du lac par un soir froid et brumeux. Dans un endroit, un réverbère particulièrement triste dissipait la brume nocturne et, passant à travers son*

Vladimir Nabokov, « Pluie de Pâques », *Nouvelles*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 167. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

[593] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 35.

[594] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 109-110 (219).

auréole mate, le brouillard se transformait en grains de perle de pluie. […] En regardant attentivement l'eau clapotant lourdement, je distinguai quelque chose de grand et de blanc. C'était un cygne vieux, gros, maladroit, ressemblant à une huppe. Il essayait de se hisser dans un canot amarré, mas il n'y arrivait pas. Le battement impuissant de ses ailes, le bruit de son corps glissant contre le canot, le ballottement et le clapotis du canot, l'éclat de toile cirée de l'onde noire sous la lumière du réverbère, tout cela me parut chargé d'une importance étrange, comme cela se passe dans le rêve quand on voit que quelqu'un presse un doigt sur ses lèvres et ensuite le pointe vers quelque chose, mais on n'a pas le temps de finir et on se réveille terrifié.

La mémoire de cette promenade par un temps gris fut bientôt cachée par d'autres impressions ; mais, quand deux ans plus tard, j'appris la mort de la vielle femme sans famille (je ne sais pas si j'étais parvenu à la libérer de mes œuvres), la première image qui me vint à l'esprit, n'était ni ses mentons, ni son embonpoint et ni même la musique de sa parole française, mais était précisément cette image triple, pauvre et tardive : le canot, le cygne, la houle.

La syntaxe complexe et le nombre impressionnant d'énumérations dans cette citation favorisent une lecture visuelle du texte. La comparaison de l'état éveillé et contrôlé par la conscience avec l'état endormi incontrôlable par l'esprit (« как бывает во сне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься ») abolit la frontière entre réel et rêve dans la narration autobiographique. Dans *Drugie berega* et *Speak, Memory*[595], Nabokov ne se contente plus d'une image visuelle comme c'était le cas dans la nouvelle en français, il déduit de cette image un triple symbole (image mentale, signification qui n'est plus de l'ordre du visible) qui s'ancre et perdure dans la mémoire artistique et surgit comme souvenir de l'être humain (« тот бедный, поздний, тройственный образ: лодка, лебедь, волна », « cette complexe image – et le frisson et le cygne et la houle »). Dans les deux autobiographies, Nabokov ajoute une comparaison qui rapproche cette dernière image du monde onirique. L'abolition de l'opposition « réalité / rêve » confère un aspect allégorique à cette image.

Cette complexe image que le protagoniste voit après avoir rendu visite à son ancienne gouvernante Mademoiselle, image qui lui revient à l'esprit en apprenant sa mort, a la capacité

[595] « Avant de partir pour Bâle et Berlin, il m'arriva, par une nuit froide et brumeuse, de me promener le long du lac. […] Au-dessus, une large ride, presque une vague, et quelque chose d'indistinct et de blanchâtre attira mon regard. Lorsque je fus tout près de l'eau clapotante, je vis ce que c'était – un vieux cygne, une créature volumineuse et gauche, ressemblant à un dronte, faisant de ridicules efforts pour se hisser dans un canot amarré. Il ne pouvait y arriver. Le battement lourd, impuissant, de ses ailes, le bruit qu'elles faisaient en glissant contre le canot dont le ballottement produisait un clapotis, le gluant chatoiement de la houle sombre là où elle captait la lumière – tout cela parut, durant un instant, chargé de cette signification insolite qui, parfois, dans les rêves, s'attache à un doigt pressé sur des lèvres muettes, et pointé ensuite vers quelque chose que celui qui rêve n'a pas le temps de distinguer avant de s'éveiller en sursaut. Mais, si je ne tardai pas à oublier cette nuit lugubre, ce fut pourtant, chose curieuse, cette nuit-là, cette complexe image – et le frisson et le cygne et la houle – qui me revint tout d'abord à l'esprit quand, deux mois plus tard, j'appris que Mademoiselle venait de mourir. » Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 147-148.

d'évoquer à la fois les élégies sentimentales de Lamartine, poète préféré de Mademoiselle, et le poème « Le cygne » de Baudelaire [*Les fleurs du mal*, 1857][596] dans lequel le volatile, baignant ses ailes dans un ruisseau sans eau et se souvenant de « son beau lac natal » est une représentation allégorique d'un exilé. Ainsi, dans le tableau final une métaphore biographique se joint à une métaphore littéraire. La chose la plus intéressante est ici cette étrange capacité que possèdent les « images » de Nabokov de déclencher chez le lecteur un travail spécifique de la mémoire culturelle. Certaines formules sollicitent la coopération du lecteur, qui est ainsi conduit sur les voies incertaines d'une mémoire littéraire, la sienne propre.

III. 2. C. c. β. 3. La perception et l'expression visuelles

III. 2. C. c. β. 3. a. La multiplicité de la perception métaphorique

Jouant sur la multiplicité des significations, la métaphore suggère un dédoublement de l'être, un dédoublement du lecteur. Dans *Essais de linguistique générale*, Roman Jakobson dit que la métaphore est instituée par le lecteur : « La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitère pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée… »[597]. Cette capacité de la métaphore permet à l'homme de lettres d'avoir une vision dédoublée du monde, d'accéder à des mondes nouveaux et de repenser le monde existant, réel. Dans ses cours de littérature, Nabokov souligne que « toute œuvre d'art est, toujours, création d'un monde nouveau »[598]. La métaphore, partie inhérente du langage poétique, assure ainsi « un moyen de connaissance »[599] de l'être et de l'univers.

Nous étudierons la problématique de la perception et de l'expression visuelles chez Nabokov en deux temps : la multiplicité de la perception métaphorique et la visibilité/invisibilité de son expression. Dans la nouvelle « Mademoiselle O » et ses autobiographies, l'écrivain décrit les fenêtres multicolores de la véranda de son enfance.[600] Le même paysage vu à travers le prisme

---

[596] Charles Baudelaire, « Le cygne », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 85-87.

[597] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, t. 1 : Les fondations du langage*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 238-239. Traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet.

[598] Vladimir Nabokov, *Littératures I*, *op. cit.*, p. 37.

[599] Jaques Derrida, « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 283.

[600] La véranda aux verres multicolores apparaît d'abord dans les récits russes antérieurs de Nabokov « Noël » [« Рождество », 1924] et « Une offense » [« Обида », 1931]. Dans *L'exploit*, nous retrouvons également un losange coloré de la véranda :
« Вдруг, с непривычным еще чувством, Мартын вспомнил густую, еловую опушку русского парка сквозь синее ромбовидное стекло на веранде... »
V. V. Nabokov, *Podvig*, *Russkij period*. *Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.,* t. 3, p. 128.
« Soudain, avec un sentiment encore inhabituel, Martyn se souvint d'une lisière de sapin drue du parc russe vue à travers un verre bleu en losange de la véranda… »
Dans *Lolita*, le thème des verres multicolores est présenté par un carré rouge dont la disposition ressemble à la marche du cavalier. Nabokov conjugue ainsi ce thème avec celui des échecs :
« На повороте лестницы было створчатое, никогда не отворяемое, паутиной заросшее оконце, в переплете

de différentes couleurs acquiert toujours de nouvelles nuances. Nous pouvons faire la supposition que de petites fenêtres rhomboïdales et multicolores ainsi que l'image du jardin plongé dans un cristal enchanté représentent ici la métaphore de l'imaginaire :

> *Je revois cette maison de campagne avec son paratonnerre qui semble glisser à travers les grands nuages blancs ; le toit vert-de-grisé, les ornements de bois sculpté ; et surtout les petites fenêtres rhomboïdales et multicolores de la véranda. Le jardin, vu à travers ces verres colorés, devenait singulièrement immobile et silencieux, comme s'il était occupé à s'admirer lui-même, plongé dans un cristal enchanté : si on le regardait par le verre bleu, c'était aussitôt un paysage sous-marin ; puis on passait au rouge et la verdure au-dessus du sable rose prenait une teinte lie-de-vin ; le jaune, enfin, centuplait la flamme du soleil ; et je goûtais ainsi, pendant que Mademoiselle lisait, de petites joies en marge de sa lecture…*[601]

Dans l'autobiographie russe, le passage consacré aux verres de couleur est plus développé :

> *Постояннейшим же источником очарования в часы чтения на вырской веранде были эти цветные стекла, эта прозрачная арлекинада! Сад и опушка парка, пропущенные сквозь их волшебную призму, исполнялись какой-то тишины и отрешенности. Посмотришь сквозь синий прямоугольник – и песок становится пеплом, траурные деревья плавали в тропическом небе. Сквозь зеленый параллелепипед зелень елок была зеленее лип. В желтом ромбе тени были как крепкий чай, а солнце как жидкий. В красном треугольнике темно-рубиновая листва густела над розовым мелом аллеи. Когда же после всех этих роскошеств обратишься, бывало, к одному из немногих квадратиков обыкновенного пресного стекла, с одиноким комаром или хромой карамарой в углу, это было так, будто берешь глоток воды, когда не хочется пить, и трезво белела скамья под знакомой хвоей; но из всех оконец, в него-то мои герои-изгнанники мучительно жаждали посмотреть.*[602]
>
> *La source la plus constante d'enchantement durant les heures de lecture à la véranda de Vyra était ces verres de couleur, cette arlequinade transparente ! Le jardin et la lisière du parc, vus à travers leur prisme magique, s'imprégnaient d'un certain silence et d'un certain détachement. Si l'on regardait à travers un rectangle bleu, le sable se transformait en cendres, des arbres lugubres baignaient dans un ciel tropical. A travers un parallélépipède vert, la verdure de sapins était plus verte que celle de tilleuls. Dans un losange jaune, les ombres étaient de la couleur du thé fort et le soleil était de la couleur du*

которого один квадратик был из рубинового стекла, и эта кровоточащая рана среди других бесцветных клеток, а также ее несимметричное расположение (ход коня, бе восемь – це шесть) всегда меня глухо тревожили. »
V. V. Nabokov, *Lolita, Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 236.
« Au tournant de l'escalier il y avait une petite fenêtre à deux battants, jamais ouverte, envahie par une toile d'araignée, dans les croisillons de laquelle un carré était en verre rubis, et cette blessure saignante au milieu d'autres cases incolores ainsi que sa position asymétrique (marche du cavalier : b 8 – c 6) me rendaient toujours sourdement anxieux. »

[601] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 21.

[602] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 96-97 (209).

thé légèrement infusé. Dans un triangle rouge, le feuillage de rubis foncé s'épaississait au-dessus de la craie rose de l'allée. Et, quand, après toute cette somptuosité, il m'arrivait de me tourner vers un des carrés peu nombreux en verre ordinaire et fade, avec son moustique solitaire ou sa tipule boiteuse dans un coin, c'était comme boire une gorgée d'eau sans avoir soif, et un banc se détachait sobrement en blanc sous des aiguilles familières de sapin ; mais de toutes ces petites fenêtres, c'était ce carré-là à travers lequel mes héros-exilés brûlaient avec tourment de plonger le regard.

La description des verres de couleur (« синий прямоугольник », « зеленый параллелепипед », « желтый ромб », « красный треугольник ») fait penser au déguisement d'un arlequin. De plus, l'autobiographe nomme les verres colorés vus dans son enfance « arlequinade transparente » (« прозрачная арлекинада »). Une page avant cette citation Nabokov utilise le groupe de mots « арлекиновыми заплатами »[603]. Ce recours à la figure de l'arlequin fait ressortir le caractère conventionnel du récit autobiographique.[604] Dans *Speak, Memory*, Nabokov introduit « le motif arlequin des verrières multicolores »[605]. Le déplacement métaphorique se produit lors du passage d'un verre incolore à un verre coloré, de l'absence de couleur à la multiplicité de couleurs et *vice versa*. La vision directe à travers des verres incolores, sans la réfraction des verres en couleur, permet d'observer un objet dans sa native qualité, dans ses natives couleurs. Dans les autobiographies, Nabokov développe la description du paysage. La description du paysage n'est pas totalement la même dans les trois versions du texte étudié. Dans *Drugie berega* et *Speak, Memory*, les verres multicolores à travers lesquels l'autobiographe a la possibilité de percevoir l'imaginaire sont désormais opposés à un carré de verre ordinaire qui permet de voir la réalité. Ce carré de verre ordinaire rendant le monde métaphorique invisible est prisé par les personnages fictifs dans

---

[603] « Летний день, проходя через ромбы и квадраты цветных стекол, ложится драгоценной росписью по беленым подоконникам и оживляет арлекиновыми заплатами сизый коленкор одного из длинных диванчиков, расположенных по бокам веранды. Вот место, вот время, когда Mademoiselle проявляет свою сокровенную суть. » *Ibid.*, p. 95 (208). « Après avoir traversé les losanges et les carrés des verrières multicolores, un jour d'été forme un dessin précieux sur les appuis blanchis des fenêtres et vivifie de pièces d'arlequin le calicot bleuâtre d'une des banquettes se trouvant sur les côtés de la véranda. Voici l'endroit et le moment où Mademoiselle manifeste sa nature secrète. »

[604] Il sera question de la figure de l'arlequin dans la partie suivante (dans le sous-chapitre consacré au dernier roman en anglais de Nabokov *Regarde, regarde les arlequins !*).

[605] « Mais la plus constante source d'enchantement, durant ces lectures, c'était, de chaque côté de la véranda, le motif arlequin des verrières multicolores insérées dans un châssis peint à la chaux. Le jardin, vu à travers ces verres magiques, devenait étrangement silencieux et distant. Si l'on regardait à travers le verre bleu, le sable se transformait en cendres, cependant que des arbres noirs comme de l'encre baignaient dans un ciel tropical. Le jaune créait un monde d'ambre macérant dans une infusion concentrée de soleil. Le rouge faisait s'égoutter du feuillage des rubis foncés sur un sentier couleur corail. Le vert renforçait le vert de la verdure. Et, quand, après tant de somptuosité, l'on se tournait vers un petit carreau de verre ordinaire, insipide, avec son moustique solitaire ou sa tipule boiteuse, c'était comme boire une gorgée d'eau sans avoir soif, et l'on voyait un prosaïque banc blanc sous des arbres familiers. Mais, de toutes les fenêtres, c'est ce carreau-là à travers lequel, des années plus tard, mon aride nostalgie brûlait de pouvoir plonger le regard. » Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 134.

l'autobiographie russe et par le protagoniste lui-même dans l'autobiographie anglaise. Soulignons que la métaphore de la « visibilité », de la « double vision » est une des interprétations possibles de ce passage. Le silence est très important dans ces trois textes, mais aussi dans l'œuvre de Nabokov en entier, comme si l'écrivain essayait de représenter verbalement des images visuelles par principe statiques et muettes ainsi que de remplacer l'écrit par le peint.

Dans le chapitre huit de *Drugie berega*, l'autobiographe introduit l'épisode de la lanterne magique : il préfère regarder les plaques de verre tout seul, sans l'aide de la lanterne magique et de l'écran :

> *… я помню и то, как прелестны были самые пластинки, вне всякой мысли о фонаре и экране, – если просто поднимешь двумя пальцами такое драгоценное стеклянное чудо на свет, чтобы в частном порядке, и даже не совсем законно, в таинственной оптической тишине, насладиться прозрачной миниатюрой, карманным раем, удивительно ладными мирками, проникнутыми тихим светом чистейших красок.*[606]
>
> *… je me souviens aussi comment ces plaques étaient ravissantes, hors de toute pensée de la lanterne et de l'écran, si l'on levait une telle merveille précieuse en verre, avec deux doigts, à la lumière pour, dans l'ordre privé et même d'une manière qui ne fût pas tout à fait légale, dans un silence optique mystérieux, se délecter d'une miniature transparente, d'un paradis de poche, de mondes étonnamment harmonieux pénétrés d'une lumière douce de couleurs pures.*

La contemplation de la représentation en miniature à travers la lumière du jour procure à l'auteur un plaisir visuel pur. Le silence est caractérisé par l'adjectif « оптический » qui définit la vision. Nabokov déplace ainsi la caractéristique de la vue vers celle de l'ouïe. Le passé est silencieux dans l'autobiographie de Nabokov, car il est purement visuel. Selon Nabokov, l'homme perçoit le temps par l'ouïe et l'espace par la vue. Le déplacement de la propriété de l'espace vers celle du temps (« в таинственной оптической тишине »), spatialise ce dernier. Les plaques sont comparées à un paradis de poche, elles contiennent en miniature des mondes artistiques. Dans *Speak, Memory*, Nabokov compare ces plaques de verre à des « pays-des-merveilles de poche »[607] (« pocket wonderlands »[608]). Cette comparaison évoque *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* [*Alice in Wonderland*,

[606] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 158 (256).
[607] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 212.
[608] Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, *op. cit.*, p. 128.

1865] [609] de Lewis Carroll. Le vocable « wonder », la merveille, la féerie, introduit l'atmosphère de conte merveilleux qui règne tout au long de l'autobiographie.

L'épisode de verres multicolores chez Nabokov met l'accent sur la perception visuelle colorée du monde et sur la déformation des couleurs. La vision colorée désigne la transfiguration du réel dans l'imaginaire, tandis que la vision transparente symbolise la conception « réaliste » d'où est éliminé l'imaginaire.

III. 2. C. c. β. 3. b. La visibilité/invisibilité de l'expression métaphorique

La perception colorée suscite l'expression du monde par le biais d'outils picturaux que Nabokov décrit dans un passage consacré aux crayons de couleur. Les crayons de couleur sont opposés au crayon blanc, outil de l'imaginaire. L'invisibilité de l'expression métaphorique suggère que le déplacement produit par la métaphore n'est pas ressenti directement par le lecteur, il lui est difficilement visible. Cette notion de visibilité/invisibilité elle-même est une métaphore désignant le processus mental de modifications de sens. Dans « Mademoiselle O », le crayon blanc[610] est tout de suite déterminé par les métaphores « corbeau blanc », « albinos maigre » :

> *… au contraire, le crayon blanc, corbeau blanc, albinos maigre, était resté très long, 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 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 courte.*[611]

Dans l'autobiographie en russe, la métaphore « cet albinos » remplace le groupe de mots « crayon blanc » plus loin dans le texte. Le crayon blanc devient progressivement le véhicule de l'imaginaire :

---

[609] Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Fanny Deleuze, Jean Gattégno, Henri Parisot.

[610] L'image du crayon blanc migre de « Mademoiselle O » aux deux autobiographies par une œuvre de fiction, par le roman russe *Le don*, où le crayon blanc figure dans le dialogue portant sur la remémoration entre Fëdor et Zina. Fëdor se souvient qu'il dessinait l'invisible et l'imaginaire :
« "... Помнишь – белый? Всегда самый длинный, – не то, что красные и синие, – оттого что он мало работал, – помнишь? ".
"Но как он хотел нравиться! Драма альбиноса. L'inutile beauté. Положим, он у меня потом разошелся всласть. Именно потому, что рисовал невидимое. Можно было массу вообразить. Вообще – неограниченные возможности…" »
V. V. Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 372.
« … Te souviens-tu du crayon blanc ? Il était toujours le plus long par rapport aux crayons rouges et bleus, car il travaillait peu, te souviens-tu ? »
« Mais comme il voulait plaire ! Le drame d'un albinos. *L'inutile beauté.* Mettons qu'ensuite, il s'usa chez moi à cœur joie. Justement parce qu'il dessinait l'invisible. On pouvait imaginer un grand nombre de choses. Sans descendre dans les détails, il possédait des possibilités illimitées… »

[611] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 16.

И из всех карандашей только белый сохранял свою девственную длину – пока я не догадался, что этот альбинос, будто бы не оставляющий следа на бумаге, на самом деле орудие идеальное, ибо, водя им, можно было вообразить незримое запечатление настоящих, взрослых картин, без вмешательства собственной младенческой живописи.[612]
Et de tous les crayons, seul le blanc avait gardé sa longueur première jusqu'au moment où je devinai que cet albinos qui semblait ne pas laisser de trace sur le papier, était en fait l'instrument idéal, car, en griffonnant, on pouvait imaginer la reproduction invisible de véritables tableaux adultes sans intervention de ma propre peinture enfantine.

Dans *Speak, Memory*, le terme comparé « le crayon blanc » est suivi par l'expression comparant « ce grand flandrin d'albinos dans le monde des crayons ». Dans ce texte, Nabokov dépasse la métaphorique animale en personnifiant le crayon blanc :

Seul le blanc, ce grand flandrin d'albinos dans le monde des crayons, avait gardé sa longueur première, ou du moins il la garda jusqu'au moment où je découvris que, loin d'être un imposteur ne laissant aucune trace sur la page, il était l'instrument idéal, puisque je pouvais m'imaginer dessiner tout ce que je voulais cependant que je gribouillais.[613]

Dans ces trois citations, le verbe « imaginer » est le mot essentiel, un mot clé qui introduit dans le récit le monde de l'imaginaire. Selon Nabokov, les « traces » artistiques doivent rester à l'état de virtualité, à l'état potentiel pour activer le discours.

L'écrivain réussit le tour de force d'intégrer à son récit autobiographique un « métarécit » (poétique suggérée par des faits ou détails « réels ») qui évalue les différents types d'écriture et leurs capacités respectives à dire la vérité, à saisir le « réel ». Tout détail semble « réaliste » dans le récit autobiographique. Les détails réalistes coulés dans une représentation littéraire acquièrent un supplément sémantique et créent des symboles littéraires nouveaux. Nous pouvons constater que les losanges de la verrière, les crayons de couleurs sont intégrés dans un puissant système symbolique qui les fait apparaître comme des « métaphores » de l'écriture artistique. Rappelons encore une fois, que c'est l'interprète (le lecteur) qui institue les métaphores. Si nous voulons modéliser l'acte de lecture, nous pouvons alors dire que, lors de la lecture, il se produit une sorte de pont immatériel, de connexion intellectuelle entre l'homme de lettres et le lecteur. Leurs relations peuvent être décrites par le terme d'harmonie distanciée. La conscience du lecteur doit entrer en résonance avec la visée artistique de l'auteur, tout en restant critique à son égard. Si ce phénomène ne se produit pas, l'acte de lecture n'est pas véritablement accompli.

---

[612] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 90 (205).
[613] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 127.

Dans son autobiographie, Nabokov introduit des réflexions métacritiques par le biais de l'allégorie. Les images et métaphores abondantes chez Nabokov créent, certes, un style repérable, une écriture visible, manifeste dans ses procédés et ses effets (cf. le passage cité plus haut sur ses procédés comme de vrais personnages, visibles et actifs sur la scène de l'écriture). Cependant, le passage sur le crayon blanc suggère que l'écriture « blanche » rend pratiquement « invisible » l'intention artistique de l'écrivain, qui n'est accessible au lecteur qu'après de longues réflexions. Le crayon blanc est la métaphore de l'imaginaire pur, la métaphore de la potentialité, de la virtualité, de l'écriture au sein du texte écrit, réalisé. Ainsi s'esquisse chez Nabokov une opposition entre écriture fictionnelle et autobiographique :

verres colorés / crayon blanc → imaginaire
verre transparent / crayons de couleur → réel

Les verres colorés (perception déformée) et le crayon blanc (expression potentielle) sont des métaphores de l'imaginaire. Le verre transparent (perception directe) et les crayons de couleur (expression visible) qui restaurent le passé tel quel, dans sa pureté essentielle sont des métaphores du réel.

Des passages entiers de l'autobiographie (comme ici celui dévolu aux crayons de couleur) apparaissent comme des « métaphores » de l'expression artistique. L'idée que de telles images dispersées dans le texte de Nabokov soient des métaphores de son écriture reste néanmoins au niveau de l'hypothèse, comme une des interprétations possibles de ses images.

III. 2. C. c. β. 4. Le sommeil comme dissolution de l'être dans l'univers

Pour l'autobiographe, le sommeil est un retour temporaire dans l'éternité, dans le néant, il est un moment de fusion de l'être avec l'univers, une perte de conscience momentanée. Dans les trois textes étudiés, le sommeil est comparé à la mort. Dans « Mademoiselle O » et dans *Speak, Memory*, Nabokov personnifie le sommeil en introduisant la figure de Morphée. Dans la nouvelle en français, Nabokov compare le sommeil à un « bourreau masqué » et il emploie la métaphore de l'échafaud pour souligner le mouvement vertical de l'action et pour comparer le sommeil à la mort : « c'est un échafaud sur lequel je monte chaque nuit, où chaque nuit je lutte avec le hideux Morphée » :

> *Durant toute ma vie j'ai mal dormi ; j'ai toujours eu, chaque soir, la peur du sommeil, peur intense qui augmentait en proportion de ma lassitude. Le sommeil m'est toujours apparu comme un bourreau masqué, en habit et haut-de-forme, qui me saisit de sa poigne de boucher, – c'est un échafaud sur lequel je monte chaque nuit, où chaque nuit je lutte avec le hideux Morphée qui me terrasse enfin et*

me lie à la bascule. Je suis rompu maintenant à cette terreur et je me livre au supplice en crânant presque, mais dans mon enfance je n'avais contre cette mort de chaque nuit nulle arme, si ce n'est une étroite raie de lumière que laissait la porte entrouverte de la chambre d'à côté.[614]

Dans l'autobiographie en russe, tout comme dans l'autobiographie en anglais, Nabokov introduit des métaphores caractérisant l'endormissement (cf. la deuxième phrase dans les deux citations). Dans *Drugie berega*, Nabokov développe la métaphorique du bourreau masqué. Il est assisté par un « aide débonnaire et cruel ». Le protagoniste revêtant les traits d'un « roi impuissant » qui mord un doigt à l'assistant du bourreau fait référence à *Solus Rex*, dernier roman russe inachevé de Nabokov :

Всю жизнь я засыпал с величайшим трудом и отвращением. Люди, которые, отложив газету, мгновенно и как-то запросто начинают храпеть в поезде, мне столь же непонятны, как, скажем, люди, которые куда-то «баллотируются» или вступают в масонские ложи, или вообще примыкают к каким-либо организациям, дабы в них энергично раствориться. Я знаю, что спать полезно, а вот не могу привыкнуть к этой измене рассудку, к этому еженощному, довольно анекдотическому разрыву со своим сознанием. В зрелые годы у меня это свелось приблизительно к чувству, которое испытываешь перед операцией с полной анестезией, но в детстве предстоявший сон казался мне палачом в маске, с топором в черном футляре и с добродушно-бессердечным помощником, которому беспомощный король прокусывает палец. Единственной опорой в темноте была щель слегка приоткрытой двери в соседнюю комнату, где горела одна лампочка из потолочной группы, и куда Mademoiselle из своего дневного логовища часов в десять приходила спать. Без этой вертикали кроткого света мне было бы не к чему прикрепиться в потемках, где кружилась и как бы таяла голова.[615]

Toute ma vie je m'endormis avec de grands efforts et un grand dégoût. Les personnes, qui, ayant posé leur journal, se mettent à ronfler immédiatement et tout à fait facilement dans un train, me sont tout aussi incompréhensibles que celles, disons, qui posent leur candidature quelque part et adhèrent à une loge maçonnique ou en général se joignent à des organisations quelconques pour s'y dissoudre énergiquement. Je sais que le sommeil est bénéfique pour la santé et je ne puis cependant m'habituer à cette trahison de la raison, à cette rupture assez fantaisiste de chaque nuit avec ma propre conscience. A l'âge adulte, cela se ramena pour moi à peu près au sentiment qu'on éprouve avant une opération sous anesthésie générale, mais dans mon enfance, le sommeil imminent me semblait un bourreau masqué avec une hache dans un étui noir et avec un aide débonnaire et cruel à qui le roi impuissant mordait un doigt. Le seul appui dans les ténèbres était la fente de la porte légèrement entrouverte de la chambre voisine où était allumé un lustre et où vers dix heures Mademoiselle venait

[614] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 23.
[615] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 99 (211).

dormir, en quittant sa tanière diurne. Sans cette raie verticale de lumière douce, je n'aurais rien eu à quoi me raccrocher dans l'obscurité où ma tête tournait et semblait disparaître.

Dans *Speak, Memory*, Nabokov ajoute la suivante définition du sommeil : « le sommeil est la confrérie la plus idiote qui soit, avec les droits les plus lourds à acquitter et les rituels les plus grossiers ». Dans l'autobiographie anglaise, Nabokov renforce la comparaison du mécanisme du sommeil à celui de la mort : « le soulagement comique d'un somme en plein midi, de la façon dont un débauché sénile se dirigeait en chancelant vers l'euthanasium le plus proche ». Le sommeil apparaît aussi comme « la trahison de la raison, de l'humanité et du génie qui a lieu toutes les nuits ».[616] Le sommeil est en quelque sorte une initiation à la mort (« avec l'approche d'une désintégration bien plus complète et encore plus risible »), une mort « symbolique », où la conscience est détachée du corps, ne le sent plus et se propulse dans un espace virtuel, incorporel.

Ce qui est exprimé par une métaphore dans l'autobiographie russe (« le paradis est le lieu où… ») devient comparaison dans l'autobiographie anglaise (le paradis comme un lieu où… ») : « Рай – это место, где бессонный сосед читает бесконечную книгу при свете вечной свечи! »[617] (« Le paradis est le lieu où un voisin insomnieux lit un livre interminable à la lumière d'une bougie éternelle ! ») ; « … en me représentant le paradis comme un lieu où mon voisin n'ayant pas sommeil lirait un livre interminable à la lumière d'une bougie éternelle »[618]. Métaphore et comparaison sont interchangeables dans le même contexte des versions autobiographiques. La suspension du temps est signifiée par les adjectifs « бесконечную » et « вечной » qui indiquent une longue et indéfinie durée. Cette

[616] « Toute ma vie, j'ai eu du mal à m'endormir. Les gens qui, dans les trains, posent leur journal à côté d'eux, croisent leurs bras stupides et, avec une familiarité choquante, se mettent aussitôt à ronfler, me sidèrent tout autant que le type sans complexes qui défèque confortablement en présence d'un compagnon bavard occupé à prendre un tub, ou qui prend part à des manifestations monstres ou qui adhère à quelque syndicat avec l'intention de s'y dissoudre. Le sommeil est la confrérie la plus idiote qui soit, avec les droits les plus lourds à acquitter et les rituels les plus grossiers. C'est une torture mentale que je trouve avilissante. La tension et l'épuisement que provoque la création littéraire m'obligent souvent, hélas, à avaler une pilule à effet puissant qui me donne une heure ou deux d'effrayants cauchemars, ou même à accepter le soulagement comique d'un somme en plein midi, de la façon dont un débauché sénile se dirigeait en chancelant vers l'euthanasium le plus proche ; mais je ne peux tout simplement pas me faire à la trahison de la raison, de l'humanité et du génie qui a lieu toutes les nuits. J'ai beau être très fatigué, la rupture violente d'avec la conscience me répugne indiciblement. J'exècre Morphée, ce bourreau masqué de noir qui me ligote au billot ; et si, à la longue, avec l'approche d'une désintégration bien plus complète et encore plus risible qui, au cours des nuits actuelles, diminue fortement les terreurs routinières du sommeil, je me suis accoutumé à mon supplice nocturne au point de presque crâner au moment où la hache familière sort de son grand étui bordé de velours, dans mes premières années je n'avais pas de soutien ni de moyen de défense de ce genre : je n'avais rien, à part une seule lumière-témoin dans le lustre potentiellement resplendissant de la chambre à coucher de Mademoiselle dont la porte, par décision de notre médecin de famille (je vous salue, Dr Sokolov !), restait légèrement entrouverte. Cette raie verticale de douce lumière, que les larmes d'un enfant pouvaient transformer en d'éblouissants rayons de compassion, c'était quelque chose à quoi me raccrocher, car dans l'obscurité totale la tête me tournait, au moment même où l'âme s'abîmait dans le gouffre noir du sommeil. »
Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 136-137.

[617] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 100 (212).

[618] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 139.

métaphorique du sommeil désigne le positionnement du *moi* conscient dans l'éternité, situé par rapport à un point de repère lumineux. Si dans l'état de veille, l'homme est séparé du monde par l'intermédiaire de la conscience de soi, dans le sommeil, cette distinction est abolie : le moi fusionne avec le monde : « … я никогда не успевал воспользоваться лишним временем и заснуть, пока световая щель в темноте всё еще оставалась залогом хоть точки моего *я* в бездне »[619] (« … je n'arrivais jamais à mettre à profit ce supplément de temps et m'endormir pendant qu'une fente lumineuse dans le noir était encore le gage même d'un point de mon *moi* dans l'abîme ») ; « … je n'arrivais jamais à mettre vraiment à profit ce supplément de temps en m'endormant prestement pendant qu'une fente lumineuse dans le noir maintenait encore un peu de moi-même hors du néant »[620]. La faculté visuelle, qui instaure la séparation entre le « je » et le monde, est momentanément suspendue dans le sommeil.

Le présent sous-chapitre a examiné l'importance de la perception et de l'expression métaphorique dans le projet autobiographique de Nabokov qui s'articulait autour des rapports du sujet autobiographique au réel et de ses moyens d'expression poétique. La production métaphorique de l'écrivain a été étudiée sur l'exemple de son autobiographie russe *Drugie berega* qui a été confrontée à la nouvelle française « Mademoiselle O » et l'autobiographie en anglais *Speak, Memory*. L'approche comparative a permis de discerner l'évolution du statut de la métaphore dans l'économie esthétique de l'œuvre de Nabokov. Dans l'autobiographie de cet écrivain, nous pouvons distinguer trois niveaux de métaphoricité :

- le niveau linguistique : oppositions « métaphore / comparaison », « métaphore / métonymie » ;
- le niveau littéraire : opposition « métaphore biographique / métaphore littéraire » ;
- le niveau philosophique : opposition « métaphore ontologique (connaître l'être) / métaphore épistémologique » (accéder à la connaissance).

L'élaboration de réseaux métaphoriques a pour objectif, en structurant l'espace textuel, de saisir la nature du temps ainsi que d'accomplir et de figer le retour dans le passé par un effort mnémonique. Chez Nabokov, la métaphore est un outil stylistique privilégié dans le développement de réflexions sur l'être et la connaissance.

---

[619] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 100 (211-212).
[620] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 138.

Chapitre III. 3 : Analyse thématique de l'autobiographie *Drugie berega*

III. 3. A. La notion de « thème » et de « lignes thématiques » et leur spécificité

Dans « Thématique »[621] [« Сюжетное построение », 1925], Boris Tomaševskij donne la définition suivante du motif (parcelle thématique non décomposable) : « Le thème de cette partie indécomposable de l'œuvre s'appelle un motif »[622]. Le thème est constitué de plusieurs motifs.

Nabokov, refusant l'univocité de l'interprétation de son œuvre, tient que la polysémie doit être constamment maintenue. Cette vision artistique relève de la poétique de l'Age d'argent. Mais si l'écrivain crée un texte autobiographique à sens extensible, ce sont les thèmes qui déterminent la structure de la compréhension de l'œuvre, en tant que structures internes intelligibles de *Drugie berega / Speak, Memory*. Chez Nabokov, écrivain si conscient de son art, les thèmes sont un véritable principe d'écriture et forment un système concerté, subordonné à une finalité précise. Nous questionnerons ce système en tant que technique de composition.

La notion de thème (comme motif ornemental, en russe : « тематический узор, паттерн, узор, мотив, орнамент ») est la pierre angulaire de la poétique de Nabokov, parce que, comme le dit Jean-Claude Lanne dans son article « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », « le "thème" dans l'écriture (autobiographique essentiellement) est une transposition du "thème" composé dans la vie, dans la multitude des événements de la vie, par cet artiste suprême qu'est le Destin »[623]. La structure thématique en quelque sorte préordonnée par le Destin est présente dans d'autres œuvres de Nabokov. Par exemple, dans *Le don* le héros principal Fëdor découvre dans son passé des « voix thématiques » dirigées par le Destin : « Это было одно из тех повторений, один из тех *голосов*, которыми, по всем правилам гармонии, судьба обогащает жизнь приметливого

[621] Boris Tomaševskij, « Thématique », in *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (éd.), Paris, Le Seuil, 1966, p. 267-312. Traduit du russe par Tzvetan Todorov.
[622] *Ibid*., p. 273.
[623] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 410.

человека »[624] (« C'était une de ces répétitions, une de ces *voix* dont, selon toutes les règles de l'harmonie, le destin enrichit la vie de l'homme observateur ») ; pour le narrateur de *La vraie vie de Sebastian Knight*, les « procédés de la composition littéraire » sont semblables aux « procédés du destin »[625].

III. 3. A. a. Le thème et l'objectif de l'autobiographie

L'autobiographie de Nabokov est avant tout celle d'un artiste. Dans le premier chapitre de *Drugie berega / Speak, Memory*, Nabokov, relevant que ni l'héritage biologique ni l'entourage social ni la conjonction des deux ne peuvent expliquer l'apparition du génie, tient à définir son « mystère individuel » autrement, à savoir par la figure du destin de l'auteur, visible seulement dans la pespective artistique :

> *… но индивидуальная тайна пребывает и не перестает дразнить мемуариста. Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю только подняв ее на свет исскуства.*[626]
>
> *… mais le mystère individuel demeure et ne cesse de tarabuster l'auteur de mémoires. Ni dans l'entourage, ni dans l'hérédité, je ne puis tâter l'instrument caché, qui avait imprimé au début de ma vie ce filigrane singulier que, moi-même, je ne distingue qu'en la levant à la lumière de l'art.*

Dans *Speak Memory*, Nabokov, plus précis, ajoute le format de papier (« tellière de la vie »[627]), en transposant ainsi son existence de l'ordre du vécu dans l'ordre de l'écrit. L'auteur fait transparaître le filigrane de sa vie par le biais de l'art. Au fil de la narration, l'auteur, en élaborant la structure anti-narrative, éminemment lyrique et poétique des « thèmes », projette dans la vie des réseaux de motifs thématiques qui en constituent ainsi le « filigrane ». L'art, en fait, invente ce filigrane en « lisant » dans la vie des réseaux signifiants.

L'idée du filigrane et du motif est d'abord développée en vers, dans le poème « La mort (Le grondement avide de la vie s'apaisera…) » [« Смерть (Утихнет жизни рокот жадный…)», 1924].[628] Ce filigrane caché doit justifier le sens de la vie humaine, selon Nabokov. Dans le

---

[624] V. V. Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 379.

[625] Vladimir Nabokov, *La vraie vie de Sebastian Knight*, Paris, Gallimard, 1992, p. 143-144.

[626] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 15-16 (150).

[627] « Mais n'empêche que le mystère individuel demeure pour mettre au supplice l'auteur de Mémoires. Ni dans mon entourage, ni dans mon hérédité, je ne puis découvrir quel instrument, au juste, me façonna, l'anonyme rouleau qui imposa à ma vie certain filigrane compliqué, dont le dessin, seul en son genre, devient visible lorsqu'on fait luire la lampe de l'art à travers le tellière de la vie. »
Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 31.

[628] « И душу из земного мрака
поднимешь, как письмо, на свет,

récit « La flèche de l'Amirauté » [«Адмиралтейская игла», 1933], l'écrivain utilise également la même image du filigrane. Le héros principal du récit emploie ce vocable pour désigner son apparence qu'il laisse transparaître à travers le papier de sa lettre : « Спешу прежде всего представиться Вам, дабы зримый облик мой просвечивал, вроде как водяной знак, – что гораздо честнее, чем молчанием потакать тем неправильным заключениям, которые глаз невольно выводит из начертания строк »[629] (« Je me hâte avant tout de me présenter pour que mon apparence visuelle transparaisse tout comme un filigrane, ce qui est beaucoup plus honnête que de favoriser par le silence les conclusions inexactes que l'œil déduit involontairement du dessin des lignes »). Le critique fictif du chapitre seize de *Conclusive Evidence* remarque que l'auteur tient à prouver que « son enfance contenait déjà, à un degré moindre certes, les principaux ingrédients de sa maturité créatrice »[630]. Fidèle à sa passion pour les lépidoptères, un des thèmes récurrents dans son autobiographie (la chasse aux papillons transcendant le temps, l'énigme de la transformation d'une chrysalide en un papillon), Nabokov, par le biais du même critique fictif, compare sa transformation d'enfant extrêmement doué, marqué par le Destin suprême d'un signe de distinction (« un filigrane » / « водяной знак ») en créateur de génie avec celle d'une chrysalide, pourvue déjà d'un motif distinctif, en un papillon : « … ainsi, à travers la mince enveloppe d'une chrysalide sur le point d'éclore, on voit, dans les minuscules alvéoles de ses ailes, l'esquisse d'une couleur et d'un motif, une révélation en miniature du papillon qui poindra bientôt et étalera ses ailes à damier tout empourprées, plusieurs fois plus grandes que celles qu'elles avaient dans la pupe »[631]. Dans le chapitre dix-huit de *La transparence des choses* [*Transparent Things*, 1972], le vrai titre d'un livre est comparé à un filigrane qui

---

ища в ней водяного знака
сквозь тени суетные лет.

И просияет то, что сонно
в себе я чую и таю, –
знак нестираемый, исконный,
узор, придуманный в раю. »
V. V. Nabokov, « Smert' (Utixnet žizni rokot žadnyj…) », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 624.
« Et on soulève de la ténèbre terrestre
l'âme, en la faisant transparaître comme lettre à la lumière,
afin d'y chercher un filigrane
à travers les ombres futiles des années.

Et brillera ce que
je sens et dissimule rêveusement dans mon for intérieur,
un signe ineffaçable, ancien,
un motif inventé au paradis. »

[629] V. V. Nabokov, « Admiraltejskaja igla », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 3, p. 620.

[630] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 48.

[631] *Ibid.*, p. 49.

transparaît à travers l'œuvre. L'écrivain R. distingue deux types de titres : le premier type qui est donné une fois le livre écrit et qui est destiné à mieux vendre ce dernier et le second type qui ressemble à un filigrane caché et qui est issu de la structure interne du livre.[632] Nous pouvons voir à ces exemples que notre auteur est constant dans l'élaboration des images principales de sa poétique autobiographique.

Dans *Drugie berega*, l'approche thématique commence par le développement du thème des allumettes : en 1904, pendant la guerre avec le Japon, le général Kuropatkin montre un tour avec des allumettes au jeune futur écrivain ; quinze ans plus tard, fuyant Petrograd au pouvoir des bolcheviks, le père de Nabokov croise Kuropatkin déguisé en vieux paysan qui lui demande du feu :

> *Что любопытно тут для меня, это логическое развитие темы спичек. Те давнишние, волшебные, которые он мне показывал, давно затерялись; пропала и его армия; провалилось всё; провалилось, как проваливались сквозь слюду ледка мои заводные паровозы, когда, помнится, я пробовал пускать их через замерзшие лужи в саду висбаденского отеля, зимой 1904-1905 года.*[633]
>
> *Ce qui est curieux ici pour moi, c'est le développement logique du thème des allumettes. Ces anciennes allumettes magiques qu'il me montrait, se sont égarées depuis longtemps ; et son armée a aussi disparu ; tout s'est effondré ; tout s'est écroulé, comme mes trains mécaniques qui ont passé sous le mica de la glace fine, quand, je me souviens, j'essayais de leur faire traverser des flaques gelées dans le jardin de l'hôtel de Wiesbaden en hiver 1904-1905.*

L'histoire racontée par l'auteur n'a probablement pas eu lieu en réalité. Mais ce n'est pas si important ; ce qui est important pour l'auteur et le lecteur, c'est de trouver la structure interne de la vie ordonnée par le destin. Ce qui intéresse l'auteur, c'est la logique et le développement du thème consacré aux allumettes. Ainsi, la répétition du thème des allumettes, même si elle a été inventée, s'avère vraie du point de vue de la conception de l'art et de la poétique de Nabokov, car elle permet d'appréhender la structure du mouvement de la vie dans l'univers. En mettant l'accent sur un thème futile, l'auteur souligne l'instabilité et l'incertitude, la mutabilité et l'imprévisibilité de la vie. Dans ce passage s'achève aussi le thème des trains jouets de l'enfance, avec les trains jouets qui passent sous la glace fine d'une flaque.

En concluant cette histoire, Nabokov définit l'objet de l'autobiographie : trouver et comprendre le développement des motifs de sa vie : « Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне,

---

[632] Vladimir Nabokov, *La transparence des choses*, *op. cit.*, p. 108.
[633] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 18-19 (152).

главная задача мемуариста »[634] (« Je pense que la tâche principale de l'auteur de mémoires consiste justement à discerner et à suivre tout le long de sa vie le développement de tels motifs thématiques »). L'« uzor » (« узор ») est une « Gestalt » (« forme »), une configuration sémantique particulière produite par l'artiste suprême, le destin.

Le thème des allumettes est précédé par celui du train qui apparaît pour la première fois lors d'un des premiers voyages à l'étranger :

> *Как-то раз, во время заграничной поездки, посреди отвлеченной ночи, именно так я стоял на подушке у окна спального отделения: это было, должно быть, в 1903 году, между прежним Парижем и прежней Ривьерой, в давно несуществующем тяжелозвонном train de luxe, вагоны которого были окрашены по низу в кофейный цвет, а по верху – в сливочный.*[635]
> *Une fois, lors d'un voyage à l'étranger, au milieu d'une nuit abstraite, je m'agenouillai exactement de cette façon sur l'oreiller à côté de la fenêtre d'un wagon-lit ; cela devait être en 1903, entre l'ancien Paris et l'ancienne Riviera, dans un* train de luxe *qui n'existe plus depuis longtemps, dont le bas des wagons était peint en couleur café et le haut en couleur crème.*

L'adjectif employé deux fois « прежний » et le groupe de mots « в давно не существующем » précisent que les réalités perçues par le jeune garçon appartiennent à l'ordre du passé et des souvenirs, que le temps agit constamment sur l'espace en le modifiant et que le retour à l'identique dans l'état précédent n'est pas possible dans la vie telle quelle nous est donnée ; seul un retour altéré, le retour « par le biais de », est envisageable. L'adjectif « отвлеченный » marque que le souvenir dépouille l'expérience concrète de sa concrétude, transforme l'événement « réel » en pur intelligible, en structure de l'imaginaire. L'aspect abstrait du lieu et du temps de l'action intègre cette dernière dans des structures globales de sens dont la réalisation ne peut être que secondaire par rapport à la vie, linguistique et artistique. Nous pouvons présenter ce processus par le schéma suivant : réalisation concrète d'un fait dans la vie → schématisation, modélisation de ce fait dans des structures sémantiques globales → réalisation concrète d'un schéma global dans la langue et l'art.

Dans le deuxième cas, le train grandeur nature ressemble à l'image d'un train jouet par le biais du style japonais :

> *Время, значит, 1904 год, мне пять лет. Лондонский журнал, который выписывает мисс Норкот, со смаком воспроизводит рисунки японских корреспондентов, изображающих, как будут тонуть совсем на вид детские – из-за стиля японской живописи – паровозы русских,*

---

[634] *Ibid.*, p. 19 (152).
[635] *Ibid.*, p. 14-15 (149).

если они вздумают провести рельсы по байкальскому льду.[636]

Nous sommes donc en 1904, j'ai cinq ans. Une revue londonienne à laquelle Miss Norcott est abonnée, reproduit avec plaisir les dessins de correspondants japonais représentant comment des locomotives russes ressemblant à des jouets à cause du style de la peinture japonaise, couleront si les Russes ont l'idée de passer des rails sur la glace de Baïkal.

Le style pictural de l'estampe japonaise impose une réduction des dimensions de l'original. Cette réduction stylistique et polémique (du point de vue japonais, il s'agit des locomotives d'un pays ennemi) ramène le lecteur (et l'auteur) au motif de l'enfance (les jouets).

III. 3. A. b. Le thème dans *Conclusive Evidence*

Examinons rapidement la question des thèmes dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*, thèmes que nous illustrerons avec des exemples tirés de l'autobiographie en russe. Dans ce chapitre, Nabokov lui-même met l'accent sur le principe de la lecture thématique de son autobiographie, en exposant ses réseaux thématiques (motifs, thèmes et lignes thématiques) et leurs transformations dans le livre. Tel ou tel thème discerné par le critique fictif se faufile à travers l'autobiographie en s'entrelaçant avec d'autres lignes thématiques directrices ou subalternes[637] qui au fil du récit s'organisent en une construction échiquéenne :

Le lecteur aura le plaisir sans nul doute à retrouver par lui-même les circonvolutions, les tremplins, les divers déguisements drolatiques de telle ou telle ligne thématique qui court à travers le livre. Il y a

---

[636] *Ibid.*, p. 17-18 (151).

[637] Les thèmes majeurs et manifestes de l'autobiographie suspendent à la narration principale des univers latéraux. L'un d'eux, celui du monde celtique médiéval avec la figure de Tristan et du chevalier errant est étudié par Savely Senderovitch et Yelena Shvarts dans l'article « La loi assignée à Mnémosyne : du genre autobiographique chez Vl. Nabokov » [« Закон, данный Мнемозине : об автобиографическом жанре у Вл. Набокова »] (Savely Senderovitch, Yelena Shvarts, « Zakon dannyj Mnemosine: ob avtobiografičeskom žanre u Vl. Nabokova », in *Revue des études slaves*, *op. cit.*, 1998, t. LXX, fasc. 4, p. 825-836). Les chapitres consacrés à l'enfance et à l'adolescence peuvent être considérés comme des chapitres contenant le paradigme des chevaliers du roi Arthur et celui de Tristan. L'éducation de l'écrivain est construite d'après le modèle de l'enfance de Tristan : langues étrangères, exercices sportifs et art de la chasse (chez Nabokov, c'est la chasse aux papillons). Les trois premiers chapitres de l'autobiographie sont destinés à retracer l'arbre généalogique, élément important du roman de chevalerie. La généalogie du protagoniste remonte plus précisément à la littérature et aux lectures d'enfance.
Le contexte de *La légende de Tristan et d'Iseut* est également présent dans *L'exploit* et dans le cycle de poèmes « Tristan » [« Тристан », 1921].
Dans notre thèse, nous avons choisi de montrer le fonctionnement d'un univers subordonné de *Drugie berega*, celui du monde médiéval. Il est en effet possible de continuer la liste d'univers latéraux dans l'autobiographie de Nabokov (par exemple, étudier la présence de l'antiquité, de la pensée chrétienne, l'univers du monde baroque dont nous avons déjà analysé quelques éléments dans la présente partie). Dans la version russe, Nabokov recourt aux exemples antiques, en comparant la fin de l'empire russe avec celle des empires antiques : « ... кончилась навсегда Россия, как в свое время кончились Афины или Рим » (« … la Russie disparut pour toujours, comme dans leur temps Athènes et Rome l'avaient fait ») (V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 165 (261)). L'auteur emploie aussi des comparaisons avec des personnages bibliques (« ... не было кажется случая, чтобы, шагая с сачком через деревушку, я оглянулся и не увидел каменеющих по мере моего прохождения поселян, точно я был Содом, а они жены Лота » / « chaque fois, semble-t-il, qu'en traversant un village avec un filet je me retournais, je voyais immanquablement ses habitants se pétrifier sur mon passage, comme si j'étais Sodome et eux, les femmes de Lot ») (*Ibid.*, p. 121 (227)). La multiplicité des univers latéraux confère au texte autobiographique étudié une richesse sémantique pour ainsi dire inexhaustible.

quelques lignes directrices et il y en a beaucoup de subalternes, et toutes sont combinées de manière à évoquer des compositions échiquéennes, des énigmes de différentes sortes, mais qui tendent toutes vers leur apothéose échiquéenne…[638]

Les quatre thèmes que Nabokov distingue dans le seizième chapitre sont le thème des compositions échiquéennes, le thème de l'« arc-en-ciel », le thème des allées et des sentiers et le thème de l'exil. Le thème des compositions échiquéennes se décompose en plusieurs motifs : les puzzles, les échecs (le jeu d'échecs armorié, l'intérêt pour les problèmes d'échecs, une partie d'échecs avec le père, un exemple d'un problème d'échecs et sa résolution), les « motifs rythmiques », la nature « contrapuntique » du destin, la façon dont la vie « amalgame les lignes du jeu », les romans de Sirin, les « emblèmes » sur des fragments de poteries, l'image-devinette à la fin du livre qui couronne ce thème.[639]

La mère de l'auteur se passionne pour les puzzles. L'autobiographe-enfant observe sa mère composer différents tableaux de puzzles. Le fait de remplir entièrement des blancs procure un plaisir à la fois palpable et abstrait au spectateur. Nabokov transpose le principe de ce jeu dans son autobiographie :

Мать любила и всякие другие игры, особенно же головоломки и карты. Под ее умело витающими руками, из тысячи вырезанных кусочков постепенно складывалась на ломберном столе картина из английской охотничьей жизни, и то, что казалось сначала лошадиной ногой, оказывалось частью ильма, а никуда не входившая пупочка (материнское слово для всякой кругловатой штучки) вдруг приходилась к крапчатому крупу, удивительно ладно восполняя пробел – вернее просинь, ибо ломберное сукно было голубое. Эти точные восполнения доставляли мне, зрителю, какое-то и отвлеченное и осязательное удовольствие.[640]

Ma mère aimait aussi beaucoup d'autres jeux, particulièrement les puzzles et les cartes. Sous ses mains bougeant habilement, un tableau de la vie de chasse anglaise était composé progressivement de mille bouts découpés sur la table de jeu, et ce qui semblait être au départ une jambe de cheval, s'avérait une partie d'un orme, et un petit bout rond qui ne s'insérait nulle part (« pupočka », mot utilisé par ma mère pour n'importe quel petit objet rondelet) convenait soudain à la croupe tachetée en comblant d'une manière étonnement harmonieuse un blanc, plus précisément un bleu, car le drap de la table de jeu était bleu. Ces compléments exacts suscitaient chez moi, spectateur, un plaisir à la fois abstrait et palpable.

---

[638] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 48.
[639] *Ibid.*, p. 48.
[640] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 34-35 (163).

A la fin de cette citation, Nabokov utilise deux adjectifs « отвлеченный » et « осязательный » afin de conjuguer le caractère abstrait, pur et tangible, réel des choses. Un objet est la réalisation concrète de la représentation idéale de la chose. Les objets dans l'espace renvoient à la fois à leur réalisation concrète et à leur concept idéal, au particulier et au virtuel. L'écrivain place ce thème au cœur de son roman *La transparence des choses*, dont le titre lui-même symbolise l'aspect idéal du monde réel qui transparaît à travers l'enveloppe matérielle des objets.

L'auteur attache beaucoup d'attention à l'écho thématique et à l'effet de contrepoint dans son autobiographie. Dans *Speak, Memory*, il cite deux cas de fuite d'hommes d'état dans lesquels des membres de famille de Nabokov ont joué un certain rôle : Cristina von Korff et le père de l'écrivain :

> *… et si j'attache de l'importance au souvenir de cette requête (récemment démentie par mon éminent ami, mais à coup sûr formulée par son aide de camp), c'est simplement pour un effet de contrepoint dans l'économie de cet ouvrage, en raison du plaisant écho thématique que représente le rôle joué par Christina von Korff dans l'épisode de Varennes de 1791.*[641]

En parlant de son grand-père Dmitrij Nabokov, l'écrivain décèle un contrepoint dans sa carrière sur un mode comique :

> *В том же году « Вестник Европы » выразился о его деятельности так: « Он действовал как капитан корабля во время сильной бури – выбросил за борт часть груза, чтобы спасти остальное », – что в отношении контрапункта изящно перекликается с началом его карьеры, когда будущий законник чуть не выбросил сгоряча представителя закона за окно.*[642]
> *La même année* Le messager de l'Europe *s'exprima au sujet de son activité de la sorte : « Il a agi comme capitaine de bateau pendant un grand orage, en jetant par-dessus bord une partie de la cargaison pour sauver le reste », ce qui, à l'égard du contrepoint, fait écho élégamment au début de sa carrière quand, dans un emportement, le futur homme de loi faillit jeter par la fenêtre un représentant de la loi.*

Le thème de l'« arc-en-ciel » surgit comme une disposition contingente de différentes couleurs (morceaux de vitrail, lumières festives, peinture, bijoux) : par exemple, l'anneau de la mère dans le chapitre quatre et la verrière multicolore dans le chapitre cinq. Le thème des allées et des sentiers débute par une allée de chênes dans le manoir familial, passe par des parcs, des bois et des tourbières ancestraux qui se transforment progressivement en paysages américains et touche à sa fin dans les parcs et les jardins publics d'Europe occidentale qui se

---

[641] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 234.
[642] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 48-49 (174).

dirigent vers la mer et d'autres rivages (ceux des Etats-Unis). Dans *Drugie berega*, l'auteur dit que des sentiers de passé s'entrelacent comme dans un labyrinthe, en constituant une topographie de son enfance :

> *Были и прямые тропинки и вьющиеся, и всё это переплеталось, как в лабиринте. Еще в первые годы изгнания, моя мать и я могли без труда обойти весь парк, и старую и новую его часть, по памяти, но теперь замечаю, что Мнемозина начинает плутать и растерянно останавливается в тумане, где там и сям, как на старинных картах, виднеются дымчатые, таинственные пробелы: терра инкогнита.*[643]
>
> *Il y avait des sentiers droits et sinueux, et tout cela s'entrelaçait comme dans un labyrinthe. Dans les premières années de l'exil encore, ma mère et moi, nous pouvions sans difficulté faire un tour du parc entier par la mémoire, à la fois de sa nouvelle et de son ancienne parties, mais maintenant je remarque que Mnémosyne commence à errer et s'arrêter avec un air décontenancé dans le brouillard où, çà et là, comme sur les vieilles cartes, se voient des vides gris cendrés et mystérieux: terra incognita.*

L'image du labyrinthe est traditionnelle, mais elle est renouvelée chez Nabokov par la figure de Mnémosyne qui se perd dans le labyrinthe du passé, dans le brouillard de l'oubli qui estompe les contours des objets du passé dans la mémoire de l'écrivain.

Le thème de l'exil est un des thèmes les plus significatifs du livre, il commence bien avant la véritable période de l'exil et de l'émigration : « D'une certaine manière, Nabokov a connu tous les chagrins et tous [sic – S.G.] les délices de la nostalgie bien avant que la révolution n'eût fait disparaître le décor de ses jeunes années »[644]. Dans le chapitre onze, en parlant de l'amour envers Tamara, l'auteur signale le commencement du thème de l'absence de domicile qui se transformera plus tard en thème de l'errance, en thème de l'exil : « … и эти постоянные искания приюта порождали странное чувство бездомности: тут начинается тема бездомности, – глухое предисловие к позднейшим, значительно более суровым блужданиям »[645] (« … et ces recherches de l'abri engendraient un sentiment étrange d'absence de domicile : ici commence le thème de l'absence de domicile, une sourde introduction aux errances futures considérablement plus rudes »). D'autres thèmes décelés par le critique fictif sont le mimétisme, le « déguisement cryptique » et la « perte intrinsèque ».

Au fur et à mesure les lignes thématiques sélectionnées et organisées par le créateur à la base des critères de l'art et du destin se précipitent vers le noyau sémantique structurant, en se

---

[643] *Ibid.*, p. 125 (230).
[644] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 48.
[645] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 202 (288).

recoupant afin d'accomplir le but initialement conçu, celui d'intelligibiliser le destin de l'autobiographe-créateur.[646] Vers le dénouement de l'œuvre le thème du mimétisme, du « déguisement cryptique » conflue avec la solution camouflée d'un problème d'échecs, avec la restitution d'un motif sur des fragments de poteries, avec le couronnement du thème du puzzle (un puzzle contenant les contours d'un autre pays), avec le thème très significatif pour le livre, celui de l'« énigme » (« résoudre une énigme constitue l'acte le plus pur et le plus fondamental de l'esprit humain »[647], dit le critique fictif), dont la résolution se confond avec celle de l'exil, de la « perte intrinsèque », qui, à leur tour, s'entremêlent avec l'accomplissement du thème de l'« arc-en-ciel » (« une spirale de vie dans une agate ») et s'unissent avec le thème du voyage représenté par des sentiers de jardins, allées de parcs et pistes des bois. Comme Jean-Claude Lanne le dit dans son article « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », les thèmes de vie convergeant dans le réseau sémantique de l'écrit autobiographique décèlent la figure du destin de l'autobiographe :

> *Les différentes lignes thématiques se structurent en réseaux qui, à leur tour, convergent vers un point qui est la « solution » de l'énigme initiale : le destin personnel de l'auteur. Dans l'image-devinette qui constitue le puzzle de l'autobiographie de Nabokov, l'artiste-concepteur du jeu a camouflé, avec une suprême habileté, la figure du "je" comme auteur de son propre destin »*[648].

III. 3. A. c. Le motif dans *Drugie berega*

Après avoir étudié le chapitre seize qui décompose les thèmes de l'autobiographie en motifs, nous pouvons désormais interroger le texte de *Drugie berega* et examiner ses motifs et ses

---

[646] Selon l'écrivain, le naturel est la propriété et la fonction de l'art. L'art et le destin fusionnent dans l'autobiographie de Nabokov, d'après le critique fictif. La force du destin est comparée, dans le chapitre seize, à celle de la pulsion créatrice de l'écrivain :

« Toutes les lignes thématiques évoqués se recoupent progressivement ; on les voit s'entremêler et converger, établir entre elles une forme de contact à la fois subtil et pourtant naturel qui est tout autant une fonction de l'art qu'un processus identifiable dans l'évolution d'un destin personnel. Ainsi, vers la fin du livre, le thème du mimétisme, du "déguisement cryptique", étudié par Nabokov dans ses enquêtes entomologiques, se combine à point nommé avec le thème de l'"énigme", avec la solution camouflée d'un problème d'échecs, avec la reconstitution d'un motif sur des fragments de poteries, et avec un puzzle où l'œil distingue les contours d'un nouveau pays. D'autres lignes thématiques se pressent vers ce même point de convergence, comme si elles tendaient consciemment vers la bienheureuse anastomose proposée à la fois par l'art et le destin. La résolution du thème de l'énigme se confond aussi avec celle du thème de l'exil, de la "perte intrinsèque", qui court tout au long du livre, et ces lignes se confondent à leur tour avec le couronnement du thème de l'"arc-en-ciel" ("une spirale de vie dans une agate") et rejoignent, à un *rond-point* très opportun, les nombreux sentiers de jardins, allées de parcs et pistes de forêt serpentant à travers tout le livre. On ne peut que respecter l'extraordinaire perspicacité rétrospective et la concentration créatrice que l'auteur dut mobiliser afin de planifier son livre, sans jamais s'écarter de son projet initial, de la même manière que sa vie avait été planifiée par des joueurs inconnus. »

Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 49-50.

[647] *Ibid.*, p. 49.

[648] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 412.

thèmes ainsi que la valeur sémantique de ces deux vocables dans le texte de l'œuvre. A la fin de la préface de *Drugie berega*, Nabokov parle du dessin, du motif comme structures internes qui assurent la construction de son livre autobiographique : « Удержав общий узор, я изменил и дополнил многое »[649] (« Conservant le dessin général, je modifiai et complétai de nombreux passages »[650]). L'autobiographe découvre les concordances des motifs et des dessins dans la nature et les transpose dans son art : « Совпадение узоров есть одно из чудес природы »[651] (« La correspondance des motifs est une des merveilles de la nature »). Pour l'autobiographe-synesthète, chaque lettre possède un motif visuel. Un motif sonore se transforme en motif visuel : « Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор »[652] (« Pour définir à fond la couleur d'une lettre, je dois la déguster, la laisser se gonfler et rayonner dans la bouche pendant que je me figure son motif visuel »). L'auteur indique que les proportions apprises en cours de dessin et de peinture lui permettent de détecter les motifs précieux dans la nature. Les règles de l'équilibre et de l'harmonie enseignées par Dobužinskij se sont avérées indispensables à l'écrivain dans la composition de l'œuvre et dans l'élaboration des structures littéraires.[653]

Le rythme, les mélodies et les sons rythmiques aident à reconstituer l'entité perdue du passé, car le rythme est la loi du temps. De la même manière que le jeune garçon débrouille les grecques labyrinthiques du linoléum à l'aide de dessins rythmiques et de sons rythmiques, de même l'auteur conjugue des motifs visuels avec des motifs sonores pour discerner les dessins cachés de son destin dans les labyrinthes de la vie : « Сонный ритм проникал меня всего; капал кран, барабанила бабочка; и впрок сопрягая звуковые узоры со зрительными, я упирался взглядом в линолеум и находил в ступенчатом рисунке его лабиринта щиты и

---

[649] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 8 (144).

[650] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages, op. cit.*, p. 394-395. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

[651] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 146 (247).

[652] *Ibid.*, p. 26 (108).

[653] « … знаменитый Добужинский, который учил меня находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор, и который не только вспоминался мне в зрелые годы с благодарностью, когда приходилось детально рисовать, окунувшись в микроскоп, какую-нибудь еще никем не виданную структуру в органах бабочки, – но внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодившиеся мне и в литературном моем сочинительстве. »

Ibid., p. 83 (199).

« … le célèbre Dobužinskij qui m'avait appris à trouver les proportions des branches fines d'un arbre nu en induisant de ces proportions un motif important, précieux et dont, non seulement, je me souvenais à l'âge adulte avec reconnaissance quand il fallait dessiner en détail, se plongeant dans le microscope, une structure qui n'avait jamais été vue par personne dans les organes d'un papillon, mais aussi il m'avait inculqué certaines règles de l'équilibre et de l'harmonie mutuelle qui m'avaient aussi peut-être servi dans ma création littéraire. »

стяги, и зубчатые стены, и шлемы в профиль »[654] (« Un rythme de rêve pénétrait tout mon être : un robinet dégouttait, un papillon tambourinait ; et en conjuguant des motifs sonores aux motifs visuels pour m'en servir dans le futur, je fixais mon regard sur le linoléum et trouvais dans le dessin en escalier de son labyrinthe des boucliers et des bannières, et des murs crénelés, et des heaumes de profil »). Remarquons que dans le même passage de l'autobiographie en anglais, Nabokov enlève toute la connotation du monde celtique médiéval avec la figure de Tristan et du chevalier errant. Cette suppression est étonnante à plus d'un titre. Le public anglais aurait pu être plus sensible à ces « connotations » celtiques.

A la fin de *Drugie berega*, l'auteur décrit comment son enfant Dmitrij examine le motif des branches, des feuilles et du ciel, motif très bénéfique, selon l'auteur, pour le développement de sa conscience et de sa perception du monde :

> *… только его зрачки двигались, выжидательно, и порою обращались кверху с быстрым взмахом нарядных ресниц, дабы проследить за скользившей в узорах ветвей голубизной, а затем он бросал на меня подозрительный взгляд, как бы желая узнать, не принадлежат ли эти дразнящие узоры листвы и неба к тому же порядку вещей, как его погремушки и родительский юмор.*[655]
>
> *… ses pupilles bougeaient seulement, attentivement, et parfois elles se levaient d'un mouvement rapide de jolis cils pour observer le bleu céleste glissant dans des motifs d'arbres, et ensuite il jetait sur moi un regard suspicieux, comme s'il désirait savoir si ces motifs taquinants du feuillage et du ciel appartenaient au même ordre de choses que ses hochets et l'humour de ses parents.*

Tout à la fin du chapitre huit, en jouant sur des images sonores, Nabokov compare le passé à une partition et les motifs thématiques aux tiges de muguet de notes dispersées que Mnémosyne réunit et relie avec maîtrise.[656] Cette image indique que Mnémosyne accomplit un travail de synthèse qui consiste à reconstituer le rythme interne, la clé de partition, l'armature sémantique de la vie de l'auteur. L'utilisation massive du présent, avec seulement quelques verbes au passé, vise à suspendre le temps dans la narration de cet extrait :

> *Когда воображаю чередование этих учителей, меня не столько поражают те забавные перебои, которые они вносили в мою молодую жизнь, сколько устойчивость и гармоническая полнота этой жизни. Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и*

---

[654] *Ibid*., p. 75 (193).

[655] *Ibid*., p. 257 (328).

[656] Dans l'introduction à *Brisure à senestre*, Nabokov écrit au sujet de la relecture de ses propres livres : « ce qui me plaît le plus, c'est le murmure en marge de telle ou telle mélodie secrète ».
Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, *op.cit*., p. 15.

стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по всей черновой партитуре былого. И мне нравится представить себе, при громком ликующем разрешении собранных звуков, сначала какую-то солнечную пятнистость, а затем, в проясняющемся фокусе, праздничный стол, накрытый в аллее. Там, в самом устье ее, у песчаной площадки вырской усадьбы, пили шоколад в дни летних именин и рождений. На скатерти та же игра светотени, как и на лицах, под движущейся легендарной листвой лип, дубов и кленов, одновременно увеличенных до живописных размеров и уменьшенных до вместимости одного сердца, и управляет всем праздником дух вечного возвращения, который побуждает меня подбираться к этому столу (мы, призраки, так осторожны!) не со стороны дома, откуда сошлись к нему остальные, а из вне, из глубины парка, точно мечта, для того, чтоб иметь право вернуться, должна подойти босиком, беззвучными шагами блудного сына, изнемогающего от волнения. Сквозь трепетную призму я различаю лица домочадцев и родственников, двигаются беззвучные уста, беззаботно произнося забытые речи. Мреет пар над шоколадом, синим блеском отливают тарталетки с черничным вареньем. Крылатое семя спускается как маленький геликоптер с дерева на скатерть, и через скатерть легла, бирюзовыми жилками внутренней стороны к переливчатому солнцу, голая рука девочки, лениво вытянувшаяся с раскрытой ладонью в ожидании чего-то – быть может, щипцов для орехов. На том месте, где сидит очередной гувернер, вижу лишь текучий, неясный, переменный образ, пульсирующий вместе с меняющимися тенями листвы. Вглядываюсь еще, и краски находят себе очертания, и очертания приходят в движение: точно по включении волшебного тока, врываются звуки: голоса, говорящие вместе, треск расколотого ореха, полушаг небрежно переданных щипцов. Шумят на вечном вырском ветру старые деревья, громко поют птицы, а из-за реки доносится нестройный и восторженный гам купающейся деревенской молодежи, как дикие звуки растущих оваций.[657]

Quand j'imagine la succession de ces enseignants, je ne suis pas tant étonné par les dérèglements qu'ils introduisaient dans ma jeune vie que par la constance et la plénitude harmonieuse de cette vie. Je note avec satisfaction le succès supérieur de Mnémosyne : la maîtrise avec laquelle elle unit des tonalités séparées de la mélodie principale, en cueillant et en serrant les tiges de muguet des notes, suspendues çà et là tout le long de la partition de brouillon du passé. Et lors de la résolution jubilante et haute de sons réussis, j'aime me figurer au départ des taches de soleil et ensuite dans l'objectif devenant plus net, une table de fête couverte dans l'allée. Là, dans son embouchure même, à côté du terrain sablonneux du manoir de Vyra, on prenait du chocolat les jours de fête et d'anniversaire estivaux. On voyait le même jeu du clair-obscur sur la nappe, tout aussi comme sur les visages, sous le feuillage légendaire en mouvement de tilleuls, de chênes et d'érables, simultanément agrandis jusqu'aux dimensions pittoresques et réduits jusqu'à la capacité d'un cœur, et l'esprit du retour éternel

[657] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 162-163 (259-260).

gouverne cette fête, esprit qui m'incite à m'approcher furtivement de cette table (nous, fantômes, sommes si prudents !) non pas du côté de la maison, d'où les autres sont venus à table, mais de l'extérieur, de la profondeur du parc, comme si le rêve, pour avoir le droit de retourner, devait s'approcher pieds nus, du pas silencieux de l'enfant prodigue exténué d'émotion. A travers le prisme tremblant, je distingue des visages de proches et de parents, des lèvres remuent silencieusement, en prononçant avec insouciance des discours oubliés. Une vapeur s'exhale au-dessus du chocolat, des tartelettes avec de la confiture de myrtille miroitent d'un éclat bleu. Une graine ailée descend comme un petit hélicoptère de l'arbre sur la nappe, et à travers la nappe a été posé le bras nu d'une fille, orienté du côté intérieur, aux veines couleur turquoise, vers le soleil chatoyant, étendu paresseusement avec la paume ouverte en attendant quelque chose, peut-être un casse-noisettes. A la place où un précepteur du moment est assis, je ne vois qu'une image changeante, floue et fluide, rythmée par les ombres changeantes du feuillage. Je regarde fixement encore et les couleurs se trouvent des contours et les contours se mettent en mouvement : des sons retentissent brusquement tout comme suite au branchement du courant magique : des voix parlant ensemble, le craquement d'une noix cassée, le demi-pas du casse-noisettes transmis avec nonchalance. De vieux arbres bruissent au vent éternel de Vyra, des oiseaux chantent haut et de derrière la rivière vient le vacarme cacophonique exalté de jeunes gens qui se baignent, comme les sons sauvages d'ovations grandissantes.

Ce texte est important et complexe dans sa structure. L'image collective de tous les précepteurs du héros est une image changeante, fluide, vague qui synthétise les précepteurs en un type, une structure sémantique abstraite. Nabokov met l'accent sur la stabilité et l'harmonie de son passé : « устойчивость и гармоническая полнота этой жизни ». La vie passée est représentée comme brouillon (« по всей черновой партитуре былого ») qui est mis en ordre par l'acte créateur. Dans ce passage, l'écrivain emploie deux fois l'adjectif « вечный » : « дух вечного возвращения » et « на вечном вырском ветру ». Dans le premier cas, ce vocable souligne le caractère permanent et irréalisable du retour dans la patrie de son enfance, de son passé. Il s'agit d'un retour imaginaire, par la mémoire imaginative (мечта), retour associé au thème évangélique du fils prodigue (retour dans la maison du père, dans une « patrie » spirituelle, abstraite – dans une plénitude ontologique). Dans le second cas, l'adjectif « вечный », intégré dans un tautogramme qui rythme le texte poétique, montre que ce passé inaccessible existe dans une autre dimension, celle des souvenirs. Le narrateur se nomme fantôme : « мы, призраки », en désignant par la première personne du pluriel la communauté des hommes de lettres qui ont un destin semblable à celui de l'écrivain, celui de mener une existence fantomale hors de leur Russie. Ce passage est construit sur un triple modèle, musical, photographique et cinématographique. Un tableau du passé est présenté

d'abord comme une zone floue, un effet de lumière, qui se précise à travers l'objectif (de l'appareil photographique ou de la caméra), à travers le prisme de l'écrivain : nous avons d'abord une photographie[658] statique, puis un film muet, puis le film sonore. L'image visuelle est privée de sonorité, elle est silencieuse : « двигаются беззвучные уста ». Graduellement, les couleurs floues prennent forme, les formes se mettent en mouvement, accompagnées de sons et d'actions individuelles qui se suivent : « голоса, говорящие вместе », « треск расколотого ореха », « полушаг небрежно переданных щипцов ». Le silence absolu du tableau figé se transforme en la musique des souvenirs. Le passage se termine par la description des sons de la mélodie de la mémoire qui se figent dans la narration. Nous pouvons suggérer une interprétation possible pour la fin du passage : les derniers mots anticipent l'avenir littéraire du jeune garçon, car les voix des jeunes gens se baignant dans la rivière se transforment en ovations, celles du public de l'auteur, de ses lecteurs. Il y a superposition de différentes strates temporelles. La fin du chapitre huit décrivant le public coïncide avec l'appréhension du lecteur à la fin de la post-face russe de *Lolita* qui sera analysée dans la partie sept de notre travail, consacrée au lecteur de Nabokov. Ce passage autobiographique fonctionne comme un tableau qui suspend la narration en synchronisant différents états décrits. La combinaison complexe des objets donne l'impression de la réalité, de la présence presque tactile du passé vécu par l'écrivain.

Le désir d'agrandir et de réduire les objets, énoncé dans la citation analysée, est expliqué quelques pages avant dans le texte. Après avoir déployé le thème de la lanterne magique et des miniatures de verre, Nabokov présente l'art comme le point d'intersection de l'imagination et du savoir qui se produit lors de l'agrandissement des phénomènes petits et insignifiants et lors de la réduction des phénomènes importants du point de vue des critères admis par la société qui ne sont pas toujours ceux de l'art et de la création : « Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства »[659] (« Je pense que dans la gamme de mesures universelles, il existe un point, dans lequel l'imagination et la science se confondent, point qui apparaît si l'on réduit des choses grandes et l'on agrandit des choses petites, ce point est celui de l'art »).

[658] La photographie est une image récurrente dans les autobiographies modernes.
[659] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 158 (256).

III. 3. A. d. Les thèmes dans *Drugie berega*

Après avoir étudié les motifs dans *Drugie berega*, passons à l'examen de ses thèmes. Dans les chapitres deux et huit, on détecte un thème dissimulé, celui des piérides. Les piérides ne sont pas mentionnées dans *Speak, Memory* : « С добросовестными и глупыми усилиями бабочки-белянки пробивают себе путь к проволочной ограде вокруг корта »[660] (« Avec des efforts soigneux et sots, des piérides se frayent un chemin vers la clôture en fil de fer autour du court de tennis »). Dans le deuxième passage, l'auteur refait la même description, mais il se reprend en disant qu'il a déjà écrit la même chose au sujet de ces piérides quelque part. Le lecteur est donc invité à chercher la description précédente : « … мяч попадал либо в сетку, либо в некошенное поле, за решетчатой оградой, сквозь которую упорным полетом, – но об этих белых бабочках я уже писал »[661] (« … la balle fut lancée soit dans le filet soit dans un pré non fauché, derrière la clôture grillée, à travers laquelle d'un vol obstiné, mais j'ai déjà parlé quelque part de ces piérides »). Nabokov insiste ainsi sur la répétition de thèmes dans son œuvre autobiographique.

Dans le chapitre cinq, nous observons le thème de la main (qui commence déjà à la fin du chapitre trois avec la main de l'auteur qui rédige le présent récit) et celui du chien. Le thème de la main apparaît au début de la deuxième section, c'est la main de Mnémosyne. Au début de la quatrième section, le narrateur décrit la main de Mademoiselle.[662] Le thème du chien est présent dans les deuxième et troisième sections du même chapitre. A la fin de la deuxième section, l'auteur décrit le vieux basset rempli d'odeurs du passé. L'autobiographe se demande s'il a déjà utilisé l'image d'un basset de son enfance dans sa fiction :

> *Не помню, одалживал ли я кому Бокса Первого, любимца ключницы, пережившего свою Лулу-Иокасту. Он спит на расшитой подушке, в углу козетки. Седоватая морда с таксичьей бородавкой у рта заткнута под ребро, и время от времени его всё еще крутенькую грудную клетку раздувает глубокий вздох. Он так стар, так устлан изнутри сновидениями о запахах*

---

[660] *Ibid.*, p. 34 (163).

[661] *Ibid.*, p. 160 (257).

[662] « В детстве мы лучше видим руки людей, ибо они, эти знакомые руки, витают на уровне нашего роста ; мадемуазелины были неприятны мне каким-то лягушачьим лоском тугой кожи по тыльной стороне, усыпанной уже старческой горчицей. До нее никто никогда не трепал меня по щеке – это было отвратительное иностранное ощущение – она же именно с этого и начала – в знак мгновенного расположения, что ли. »

Ibid., p. 93 (207).

« Dans l'enfance nous voyons mieux les mains des gens, car ces mains familières, elles se trouvent au niveau de nos yeux ; celles de Mademoiselle m'étaient désagréables par leur aspect luisant de peau ferme de grenouille au dos de la main, déjà parsemé des taches brunes de la vieillesse. Personne avant elle ne m'avait caressé la joue, c'était une sensation détestable et étrangère ; elle commença justement par ce geste pour me témoigner sa sympathie immédiate peut-être. »

прошлого, что не шевелится, когда сани с путешественницей и сани с ее багажом подъезжают к дому, и оживает гулкий, в чугунных узорах вестибюль. А как я надеялся, что она не доедет![663]

Je ne sais pas si j'ai prêté à quelqu'un Box Premier, le préféré de la concierge, qui avait survécu à sa Lulu-Jocaste. Il dort sur le coussin brodé dans le coin d'un cosy. Son museau gris par endroits avec une verrue de basset au bord des lèvres est caché sous sa côte, et de temps en temps sa cage thoracique encore dodue est gonflée d'un soupir profond. Il est si vieux, si recouvert du dedans de rêves sur les odeurs du passé qu'il ne bouge pas quand le traîneau avec la voyageuse et le traîneau avec ses bagages s'approchent de la maison et le vestibule sonore aux motifs en fonte s'anime. Et comme j'espérais qu'elle n'arrivât pas !

La troisième section enchaîne le thème du chien avec la description d'un dogue qui prend part à la fuite du héros avec son frère : « Совсем другой, некомнатный пес, благодушный родоначальник свирепой, но продажной, семьи цепных догов, выпускаемых только по ночам, сыграл приятную для него роль в происшествии, имевшем место чуть ли не через день после прибытия Mademoiselle »[664] (« Un chien tout à fait autre, vivant dehors, fondateur bénin de la famille féroce mais vénale des dogues gardés à la chaîne et détachés seulement la nuit, joua un rôle agréable pour lui dans un incident qui eut lieu presque le surlendemain de l'arrivée de Mademoiselle »). La section se termine par la description du passe-temps favori du dogue : « Дог, которого между прочим звали Турка, вернулся к своим прерванным исследованиям в отношении удобных и осведомительных сугробов »[665] (« Le dogue, qui s'appelait d'ailleurs Turka, reprit son examen interrompu des congères confortables et propices aux renseignements »). Ces deux passages confèrent un effet comique à la narration autobiographique par l'enfilade d'adjectifs qualificatifs difficilement associables. Le thème des crayons est aussi important dans *Drugie berega / Speak, Memory* : l'histoire du grand crayon dans le chapitre deux, la confrontation du crayon blanc aux crayons de couleur dans le chapitre cinq.

Dans le chapitre huit, le début et la fin de la carrière du précepteur Lenskij sont liés par le même thème. Dans sa jeunesse, il gagne sa vie en peignant des paysages maritimes sur des galets. En travaillant comme précepteur chez l'auteur, il aime se souvenir de ce détail.[666]

---

[663] *Ibid.*, p. 90 (205).
[664] *Ibid.*, p. 91 (205).
[665] *Ibid.*, p. 92 (207).
[666] « Он родился в бедной семье и охотно вспоминал, как между окончанием гимназии на юге и поступлением в Петербургский Университет зарабатывал на жизнь тем, что украшал морскими видами плоские, отшлифованные волнами, булыжники и продавал их как пресспапье. »
Ibid., p. 149 (249).

L'auteur expose brièvement le destin de son précepteur : après la révolution bolchevique, il reçoit un héritage, l'investit dans un parc d'attraction et le perd rapidement après l'arrivée des bolcheviques, il se retrouve par la suite sur la Côte d'azur et gagne sa vie avec son premier métier.[667]

Le thème du face-à-main[668] traverse deux chapitres qui se suivent. Il apparaît dans le chapitre dix comme appartenant à différentes héroïnes : Louise du *Cavalier sans tête*, Emma Bovary, Anna Karenina, la Dame au petit chien qui le perd finalement sur le môle de Yalta. Ce face-à-main, détail insignifiant, lie, pour l'auteur, diverses œuvres littéraires :

> *Итак Луиза стоит на плоской кровле своего дома, опершись белой рукой на каменный парапет, еще влажный от ночных рос, и чета ее грудей (так и написано «twin breasts») поднимается и опускается, а лорнет направлен – этот лорнет я впоследствии нашел у Эммы Бовари, а потом его держала Анна Каренина, от которой он перешел к Даме с собачкой и был ею потерян на ялтинском молу.*[669]
>
> *Ainsi, Louise est debout sur le toit plat de sa maison, en s'appuyant du bras blanc sur le parapet en pierre, encore humide de la rosée nocturne, et ses seins jumeaux (il est écrit exactement « twin breasts ») montent et descendent et le face-à-main est dirigé : par la suite j'ai trouvé ce face-à-main chez Emma Bovary, et ensuite il a été tenu par Anna Karenina qui le légua à la Dame au petit chien qui le perdit sur le môle de Yalta.*

« Il était né dans une famille pauvre et se souvenait volontiers que, entre l'achèvement de ses études au lycée et l'entrée à l'Université de Pétersbourg, il gagnait sa vie en ornant de paysages maritimes de gros galets plats, polis par les vagues et les vendait comme presse-papiers. »

[667] « Затем, в 1918-ом году, когда мы уже были в Крыму, он нам писал, предлагая щедрую денежную помощь. Не знаю, успел ли бы он ее оказать, ибо какое-то наследство, им полученное, он вложил в увеселительный парк на черноморском побережье, со скетинг-рингом, музыкой, каскадами, гирляндами красных и зеленых лампочек, но тут накатились большевики и потушили иллюминацию, а Ленский бежал заграницу и, в двадцатых годах, по слухам, жил в большой бедности на Ривьере, зарабатывая на жизнь тем, что расписывал морскими видами белые булыжники. »

Ibid., p. 161 (258-259).

« Ensuite, en 1918, quand nous étions déjà en Crimée, il nous écrivit en nous proposant une aide financière généreuse. Je ne sais pas s'il aurait eu le temps de l'effectuer, car il investit un héritage qui lui avait été légué dans un parc d'attraction au bord de la Mer noire, avec un skating, une sonorisation, des cascades, des guirlandes de lampes rouges et vertes, mais à ce moment, les bolcheviques déferlèrent et éteignirent l'illumination, et Lenskij se sauva à l'étranger, et, dans les années vingt, d'après ce qu'on disait, il vivait dans une grande pauvreté sur la Côte d'azur, gagnant sa vie en peignant des paysages maritimes sur de gros galets blancs. »

[668] Dans son cours de littérature russe, Nabokov arrête son attention à ce détail du face-à-main :

« "La dame perdit son face-à-main dans la foule." Tchekhov note cela rapidement, et cette constatation fortuite, sans effet direct sur le récit – simple remarque faite en passant –, est en parfait accord avec ce désarroi émouvant auquel on a déjà fait allusion. »

Vladimir Nabokov, « Anton Tchekhov. "La dame au petit chien" », *Littératures II*, *op. cit.*, p. 48.

« Et Gourov découvre soudain qu'il n'y a plus maintenant au monde d'être qui lui soit plus proche, plus cher et qui compte davantage pour lui que cette femme frêle, perdue dans la foule d'une petite ville de province, une femme parfaitement ordinaire qui tient un vulgaire face-à-main entre ses doigts. »

Ibid., p. 351.

[669] Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 183 (274).

Ce thème ressurgit dans le chapitre onze de *Drugie berega* par l'évocation du même môle de Yalta dans une ambiance lugubre. Un détail littéraire devient historique, en se transformant en détail réel. L'auteur feint de ne pas tracer de frontières entre fiction et réalité :

> *На ялтинском молу, где Дама с Собачкой потеряла когда-то лорнет, большевистские матросы привязывали тяжести к ногам арестованных жителей и, поставив спиной к морю, расстреливали их; год спустя, водолаз докладывал, что на дне очутился в густой толпе стоящих на вытяжку мертвецов.*[670]
>
> *Sur le môle de Yalta où la Dame au petit chien avait autrefois perdu son face-à-main, les matelots bolcheviques attachaient des poids aux pieds des habitants arrêtés et, les mettant de dos vers la mer, les fusillaient ; au bout d'un an, un plongeur attesta qu'au fond il s'était trouvé dans une dense foule de cadavres se tenant au garde-à-vous.*

Le thème de la maladresse se trouve dans le chapitre douze consacré aux études de l'auteur à Cambridge. Au début du chapitre, l'auteur met son pied dans le service à thé de son tuteur. Cette maladresse aurait déterminé, selon lui, une longue série de maladresses.[671] Le chapitre douze s'achève par le même fait, répétition d'un procédé éprouvé (cf. Proust, chez lequel ce procédé est structurant) : le héros principal écrase de nouveau le service à thé de son ancien tuteur qui le reconnaît tout de suite grâce à ce détail, répétition du thème de la maladresse. Dans ce passage, on retrouve l'adjectif « знакомый » (familier, connu) qui souligne, si besoin était, le caractère récurrent de l'action produite par l'auteur dans le passé :

> *Ненастный день сузился до бледно-желтой полоски на сером западе, когда, решив перед отъездом посетить моего старого тютора Гаррисона, я направился через знакомый двор, где в тумане проходили призраки в черных плащах. Я поднялся по знакомой лестнице, узнавая подробности, которых не вспоминал семнадцать лет, и автоматически постучал в знакомую дверь. Только тут я подумал, что напрасно я не узнал у Бомстона, не умер ли Гаррисон, – но он не умер, на мой стук отозвался издалека знакомый голос. «Не знаю,*

---

[670] *Ibid*., p. 214 (296).

[671] « Сумерки опередили меня; в кабинете не было света, кроме пышущего огня в большом камине, около которого сидела темная фигура. Я подошел со словами "Моя фамилья –" и вступил в чайные принадлежности, стоявшие на ковре около низкого камышового кресла Гаррисона. С недовольным кряком он наклонился с сиденья и зачерпнул с ковра в небрезгливую горсть, а затем шлепнул обратно в чайник черное месиво чайных листьев. Так студенческий цикл моей жизни начался с неловкости, и этим предопределилась длинная серия неуклюжестей, ошибок и всякого рода неудач и глупостей, включая романтические, которые преследовали меня в продолжение трех-четырех последовавших лет. »

Ibid., p. 220 (300-301).

« Le crépuscule me devança ; dans le bureau il n'y avait pas de lumière hormis un feu brûlant dans une grande cheminée à côté de laquelle une silhouette sombre était assise. Je m'approchai en disant "Je m'appelle", et je mis mon pied dans le service à thé posé sur le tapis près du fauteuil bas en osier de Harrison. Avec un nasillement mécontent il se pencha sur son siège et puisa du tapis, avec une main accommodante, une bouillie noire de feuilles de thé et ensuite la remit avec un claquement dans la théière. Ainsi le cycle universitaire de ma vie commença par une maladresse, et cela détermina une longue suite de gaucheries, d'erreurs, de malchances et de sottises de toutes sortes, y compris romanesques, qui me poursuivirent durant les trois ou quatre années suivantes. »

помните ли вы меня», начал я, идя через кабинет к тому месту, где он сидел у камина. «Кто же вы?», произнес он, медленно поворачиваясь в своем низком кресле, «Я как будто не совсем...». Тут, с отвратительным треском и хрустом, я вступил в поднос с чайной посудой, стоявшей на ковре у его кресла. «Да, конечно», сказал Гаррисон, «конечно, я вас помню».[672]
Le jour pluvieux se rétrécit jusqu'à devenir une bande jaune pâle du côté de l'occident gris, quand, ayant décidé de rendre visite à mon ancien tuteur Harrison avant mon départ, je me dirigeai à travers la cour familière où des fantômes en imperméable noir passaient dans le brouillard. Je gravis les marches familières en reconnaissant des détails dont je ne me souvenais pas depuis dix-sept ans, et je frappai inconsciemment à la porte familière. Juste à ce moment-là, je pensai que j'avais eu tort de ne pas demander à Bomston si Harrison était mort, mais il n'était pas mort et une voix familière me répondit de loin. « Je ne sais pas si vous vous souvenez de moi », commençai-je en me dirigeant à travers le bureau vers l'endroit où il était assis devant la cheminée. « Qui êtes-vous donc », prononça-t-il en se tournant lentement dans son fauteuil bas, « il ne me semble pas… » A ce moment-là, je plaçai mon pied avec un craquement et un bruit exécrables sur un plateau avec un service à thé qui se trouvait sur le tapis à côté de son fauteuil. « Oui, bien sûr », dit Harrison, « bien sûr que je me souviens de vous ».

Tous ces thèmes, peu significatifs en apparence, relevés dans *Drugie berega* témoignent chez Nabokov d'une poétique du détail, d'une attention extrême portée au particulier et au futile du point de vue du sens commun, mais non pas du point de vue artistique.

Dans le tableau ci-dessous nous avons synthétisé schématiquement et par chapitre les thèmes majeurs de *Drugie berega* (tous ces thèmes sont pratiquement les mêmes dans *Speak, Memory*), en précisant le thème de départ et le thème d'arrivée pour chaque chapitre. Nous avons constaté que le thème du début est en quelque sorte opposé au thème de la fin du même chapitre. Chaque chapitre a pour but de développer une ligne précise et est construit sur une ou plusieurs oppositions thématiques :

Numéro du chapitre	Thèmes du chapitre	Début du chapitre	Fin du chapitre
I.	vie / mort, éternité, le père de	genèse d'une vie et de sa propre vie, naissance de la	mort

[672] *Ibid*., p. 233-234 (312).

	l'autobiographe	conscience de l'autobiographe	
II.	veille / rêve, état de conscience éveillé/endormi, la mère de l'autobiographe	hallucinations, vision de personnes inconnues et imaginaires	rêve, vision des personnes mortes, proches de l'auteur
III.	arbre généalogique, souvenirs familiaux, oncle Ruka	jeunesse, indifférence envers le passé de sa famille	intérêt et reproduction exacte du passé, souvenirs des souvenirs
IV.	croyance / désillusion, éducation anglaise, gouvernantes anglaises	l'éducation et l'entourage anglais	information sur les précepteurs anglais qui déstabilise les souvenirs d'enfance
V.	vérité / fiction, gouvernante française, éducation française	tentative de libérer un personnage autobiographique de l'emprise de la fiction	libération du personnage autobiographique par la métaphore
VI.	espace, Russie / Amérique, deux continents opposés, passion envers les papillons, l'entomologie et la science	description de la nature russe de son domaine, comparaison avec les paysages américains	nature de l'Amérique du Nord
VII.	exil / retour dans son pays natal, Biarritz, vacances, Colette, premier amour	voyages de Russie en Europe	dernière rencontre avec Colette, retour en Russie
VIII.	éducation russe	précepteurs russes	l'image des précepteurs,

			anticipation de son don littéraire et de sa renommée artistique
IX.	le père de l'autobiographe, études secondaires	son père, école	école, son père, destin comme composition d'un problème d'échecs
X.	adolescence, Jurij Rauš, Polen'ka, pressentiment de la première liaison amoureuse	jeux de garçon	pressentiment du premier amour
XI.	première liaison amoureuse, Tamara, début de l'itinéraire poétique (premier recueil de vers publié), lien entre vie et poésie, entre amour et poésie, genèse d'un poète	rencontre de Tamara	séparation définitive avec Tamara
XII.	études supérieures	Angleterre, Cambridge, premier contact avec son tuteur (incident avec le service à thé)	visite de Cambridge et de son tuteur (répétition de l'incident avec le service à thé)
XIII.	exil et émigration, littérature de l'émigration russe, échecs (composition de problèmes d'échecs)	vie comme spirale, triade de Hegel, modèle de vie, début de l'antithèse de vie	fin de l'antithèse, maîtrise de la composition des problèmes d'échecs comme maîtrise du destin

XIV.	vie privée, fondation de sa propre famille, son enfant et sa femme	naissance de son fils, procréation	naissance de la conscience de son fils, entrée dans un tableau, dans la fiction, dessin géométrique comme échiquier, image-devinette, entrée dans une œuvre de fiction pour dépasser le temps

A la fin de chaque chapitre, l'auteur revient sur la problématique annoncée à son début. Tout le long de l'autobiographie, nous assistons à ce retour constant, à ce cadre thématique qui régit les chapitres et les sous-chapitres et qui crée des liens puissants entre différents chapitres.

III. 3. A. e. Les lignes thématiques dans *Drugie berega*

Dans l'autobiographie de Nabokov, les lignes thématiques, incurvées en un capricieux treillage, dans les entrelacs duquel s'ouvre tel ou tel motif récurrent, sont posées de la façon la plus ornementale. La métaphore du « tapis magique » que le narrateur, après l'avoir utilisé, tient à plier, de façon à surimposer les différents détails d'un certain dessin, crée ainsi la continuité des lignes thématiques. La fonction poétique de ces véritables motifs ornementaux est, d'après Jean-Claude Lanne, « d'arrêter, ou de freiner, le flux de la narration unilinéaire, créant de la sorte des accords sémantiques où les impressions se superposent pour former de riches paradigmes métaphoriques »[673]. D'où découle la nécessité supérieure de suspendre la progression du temps, sur l'axe paradigmatique de l'énonciation (celui du souvenir), en de splendides tableaux figés ou instantanés photographiques grâce à des « arrêts de temps » dans l'espace artistique :

> *Признаюсь, я не верю в мимолетность времени – легкого, плавного, персидского времени ! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой. Споткнется или нет дорогой посетитель, это его дело. И высшее для меня наслаждение – вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства – это наудачу выбранный пейзаж, всё равно в какой полосе, тундровой или полынной, или даже среди остатков какого-нибудь старого сосняка у железной дороги между мертвыми в этом*

[673] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 411.

контексте Олбани и Скенектеди (там у меня летает один из любимейших моих крестников, мой голубой samuelis) – словом, любой уголок земли, где я могу быть в обществе бабочек и кормовых их растений. Вот это – блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то мгновенной физической пустоты, куда устремляется, чтобы заполнить ее, всё, что я люблю в мире. Это вроде мгновенного трепета умиления и благодарности, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern – не знаю, к кому и к чему, – гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца.[674]

J'avoue ne pas croire à la durée éphémère du temps, temps persan, harmonieux et léger ! J'ai appris à plier ce tapis magique de manière qu'un motif coïncidât avec un autre. Tant pis si le cher visiteur trébuche. Et la délectation suprême pour moi, hors du temps diabolique, mais très certainement à l'intérieur de l'espace divin, est un paysage choisi au hasard, peu importe dans quelle zone, de toundra ou de steppe, ou même au milieu des restes d'une vieille pinède à côté d'un chemin de fer, entre Albany et Schenectady, morts dans ce contexte (là-bas vole un des mes filleuls préférés, mon bleu samuelis), bref, n'importe quel coin de terre où je peux être en compagnie de papillons et de leurs plantes fourragères. C'est cela, la béatitude et derrière cette béatitude il y a quelque chose qui est difficile à définir. C'est une sorte de vide physique momentané dans lequel se précipite pour le remplir tout ce que j'aime dans ce monde. C'est une sorte de frémissement immédiat de gratitude et de reconnaissance adressée, comme on dit dans les lettres de recommandation américaines, to whom it may concern, je ne sais pas envers qui et quoi, envers le contrepoint ingénieux du destin humain ou bien envers les esprits bienveillants qui se prêtent à tous les caprices d'un heureux mortel.

Dans cette citation, Nabokov oppose le concept du temps à celui de l'espace, en utilisant des adjectifs opposés : « temps diabolique » / « espace divin ». Ce passage est révélateur de la poétique philosophique de Nabokov : l'acte créateur s'accomplit non seulement dans un silence absolu qui désigne la véritable nature du temps artistique (ce trait est souligné à plusieurs reprises dans le texte autobiographique), mais aussi dans un vide physique (« мгновенной физической пустоты ») qui caractérise le véritable espace de l'œuvre littéraire, l'espace sémantique. La tentative de Nabokov consiste à situer son projet autobiographique hors du temps, mais à l'intérieur d'un espace intérieur, celui du souvenir. Si l'espace physique est la pure extériorité des corps les uns par rapport aux autres, l'espace artistique (l'espace sémantique) est un lieu imaginaire où se rencontrent les consciences de l'écrivain et du lecteur. L'« espace sémantique » est une modélisation de l'œuvre artistique.

[674] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 128-129 (233-234).

Dans *L'invitation au supplice*, nous retrouvons l'image d'un tapis ornementé, image qui est comparée à celle du temps qu'on peut plier de différentes manières en rapprochant et en faisant coïncider deux motifs divers, appartenant à deux temps différents, le passé et le futur :

> *Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, – и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца…*[675]
>
> *Un regard humain brille là-bas d'une rationalité inimitable ; là, en liberté se promènent des drôles d'homme torturés ici ; là-bas le temps se plie à volonté comme un tapis ornementé dont on peut superposer les plis de telle manière que deux motifs, n'importe lesquels, coïncident, et de nouveau le tapis est étalé, et on continue de vivre, ou on surimpose un tableau futur sur un tableau passé sans fin, sans fin…*

Le but de la méthode d'investigation propre à l'autobiographie de Nabokov est de « déceler dans le champ de la vie réelle l'épure intelligible d'un destin »[676], et quoique la construction « autotélique » (centrée autour la structure artistique de l'œuvre en tant que telle) soit déterminée par les critères esthétiques, elle est, en plus, définie par la conception que Nabokov avait de la vie et du destin. L'écrivain invente le destin comme une figure intelligible de la vie sur le plan esthétique et éthique et ainsi il tâche de nier la progression du temps et la mort dans *Drugie berega / Speak, Memory*. L'échafaudage des lignes thématiques, qui se recoupent, engendre un « paradigme » d'écriture et de vie : comme l'auteur l'exprime à la fin du *Don*, la ligne d'écriture persévère dans une ligne de vie, y aboutit et lui donne sens. La réitération constante des motifs témoigne du besoin profond de combattre les dangers menaçant la littérature : le temps, l'oubli et l'absence du lecteur.

III. 3. B. Différents modes de *Drugie berega*

III. 3. B. a. La théâtralité de l'autobiographie

Dans l'article « L'art dramatique », Nabokov énonce le principe du dualisme indispensable dans une pièce de théâtre mise en scène, principe concernant les rapports entre l'acteur et le spectateur : l'acteur ne perçoit pas le spectateur, mais peut agir sur ce dernier ; le spectateur

---

[675] V. V. Nabokov, *Priglašenie na kazn'*, *Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 4, p. 101.
[676] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 411.

perçoit l'acteur, mais ne peut pas agir sur lui. Nabokov applique ce principe aux rapports du moi au monde :

> *Si, comme je le pense, le seul dualisme recevable est le fossé infranchissable entre le moi et le non-moi, nous pouvons dire que le théâtre est un bon exemple de cette fatalité philosophique. Ma formule initiale à propos des spectateurs et des acteurs peut être résumée ainsi : les premiers perçoivent les derniers, mais n'ont aucun pouvoir sur eux ; les derniers ne perçoivent pas les premiers, mais ils peuvent les émouvoir. Voilà qui, toutes proportions gardées, est très proche des relations réciproques existant entre moi et le monde que je vois, et ce n'est pas une simple formule d'existence, mais aussi une convention nécessaire sans laquelle ni le monde ni moi ne pouvons exister.*[677]

On peut étendre ce principe à toute œuvre d'art : l'auteur d'une œuvre d'art ne peut pas définir son lecteur, mais peut l'influencer par son œuvre ; le lecteur définit son choix d'œuvres, il est libre de choisir son objet, mais il ne peut pas influencer l'œuvre d'art en question. Mais aussi il est pertinent d'appliquer cette formule au rapport entre l'écrivain et son propre passé, qu'il peut « contempler », « voir », mais sur lequel il n'a aucune prise.

Plusieurs détails dans *Drugie berega* indiquent que ce texte est pensé selon les modalités d'une pièce de théâtre[678]. L'acte littéraire chez Nabokov relève, dans plusieurs cas précis de son autobiographie, d'un acte dramaturgique. Ce phénomène est signalé par certaines marques expresses, éparpillées dans le récit. Rappelons que traditionnellement le théâtre est la métaphore de la représentation artistique. Dans le premier chapitre, l'enlèvement du décor dans l'univers de l'enfance de l'auteur est programmé par le destin :

> *И вот еще соображение: сдается мне, что в смысле этого раннего набирания мира русские дети моего поколения и круга одарены были восприимчивостью поистине гениальной, точно судьба в предвидении катастрофы, которой предстояло убрать сразу и навсегда прелестную декорацию, честно пыталась возместить будущую потерю, наделяя их души и тем, что по годам им еще не причиталось.*[679]
>
> *Et voici encore une considération : il me semble que dans le sens de cette absorption précoce du monde les enfants russes de ma génération et de mon milieu étaient véritablement doués d'une perception de génie, comme si, dans la prévision d'une catastrophe qui devrait enlever le décor*

---

[677] Vladimir Nabokov, « L'art dramatique », *L'homme de l'URSS et autres pièces*, Paris, Fayard, 1987, p. 295-296. Traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz.

[678] De 1923 à 1962, Nabokov a écrit neuf pièces de théâtre : « Les errants » [« Скитальцы », 1923] (pièce inachevée), « Ahasverus » [« Агасфер », 1923] (pièce inachevée), « La mort » [« Смерть », 1923], « Le grand-père » [« Дедушка », 1923], « La tragédie de Monsieur Morn » [« Трагедия господина Морна », 1924], « Le pôle » [« Полюс », 1924], « L'homme de l'URSS » [« Человек из СССР », 1926-1927], « L'événement » [« Событие », 1938], « L'invention de Valse » [« Изобретение Вальса », 1938], « L'ondine » [« Русалка », 1942] (la suite de celle de Puškin), *Lolita : un scénario* [1962]. On observe des éléments de construction théâtrale dans le récit « Un faussaire » [« Королек », 1933] et les romans *L'invitation au supplice*, *Brisure à senestre* et *Lolita*.

[679] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 15 (150).

charmant d'un coup et pour toujours, le destin essayait honnêtement de compenser la perte future, en conférant à leur âme ce qui ne leur était pas encore dû à leur âge.

Remarquons au passage que l'autobiographie de Nabokov est avant tout l'autobiographie d'un lecteur, d'un enfant surdoué, tout comme l'étaient (ou comme le faisaient penser les auteurs de cette époque) les enfants russes de sa génération à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, eux qui possédaient la capacité singulière d'absorber le savoir, de percevoir le monde dans ses moindres nuances et de l'interpréter plus tard d'une manière singulière, nouvelle dans leurs œuvres d'art. C'est une interprétation rétrospective, mais vérifiée sur de nombreux cas particuliers (Mandel'štam, Pasternak, Cvetaeva, etc.).

Le destin apparaît comme un accessoiriste dans la cinquième section du chapitre cinq qui commence par la remarque qu'un accessoiriste silencieux a changé le décor et la saison de l'année sur la scène de l'autobiographie :

Декорация между тем переменилась. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором. Сад в бело-розово-фиолетовом цвету, солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи – всё цело, всё прелестно, молоко выпито, половина четвертого. Mademoiselle читает нам вслух на веранде, где циновки и плетеные кресла пахнут из-за жары вафлями и ванилью.[680]

Entre-temps, le décor avait changé. Un arbre couvert de givre et une congère couleur indigo sont emportés par un accessoiriste silencieux. Le jardin est de couleur blanche, rose et violette, le soleil enfile sur le bras un bas ajouré de l'allée, tout est intact, tout est ravissant, le lait est bu, il est trois heures et demi. Mademoiselle nous fait la lecture à haute voix à la véranda où les nattes et les fauteuils de paille tressée exhalent une odeur de gaufres et de vanille, provoquée par la chaleur.

Le passage en question (description théâtrale précise du temps et du lieu de l'action) décrit un « changement de décor » et ravive la métaphore théâtrale latente. Les images défilent silencieusement dans la mémoire de l'auteur (cf. l'adjectif « безмолвный »). Le silence imperceptible à l'oreille caractérise le monde de l'au-delà, le monde de l'éternité artistique. C'est un silence éprouvant, vertigineux, le silence des morts. Le silence est propre à l'esthétique de l'Age d'argent (par exemple, Mandel'štam) où il est issu du phénomène plus général de la synthèse des arts (1910-1914). La poétique du silence élaborée à l'Age d'argent atteint donc son apogée dans l'art de Nabokov. Le silence est un élément fondamental dans l'autobiographie de notre auteur : le passé et le temps, l'acte d'écriture et de lecture sont silencieux dans l'autobiographie, l'acte de la remémoration se déroule dans un silence absolu. La mémoire « restitue » des paysages muets, des couleurs délavées. En montrant

[680] *Ibid.*, p. 95 (208).

l'inaccessibilité absolue du passé en tant que tel, le silence des « scènes » de souvenir signifie que le passé est proprement imperceptible : on ne le voit, ni ne le sent, le touche ou l'entend. Cependant, ce passé définitivement disparu, évanoui, imperceptible laisse des traces dans le présent, dans la conscience du locuteur et s'atteste par la parole (le discours) du souvenir, en particulier le discours autobiographique. C'est cela qui fonde la qualité particulière (élégiaque, lyrique) de ce discours du souvenir et de la remémoration qu'est l'autobiographie. La remémoration s'effectue d'abord par la pensée, par les images qui défilent dans la vision interne : pensée (reconstitution et recréation des images du passé) → parole (sonorisation des images mentales pour les transmettre à autrui).

Au début du chapitre onze, l'autobiographe remarque que le changement de régime politique, dirigé en quelque sorte par le destin, devait supprimer le décor de son enfance et de son adolescence. Ce passage expose une véritable conception du monde : l'univers est un « théâtre » dont le « metteur en scène » est le destin :

> *Кругом, как ни в чем не бывало, сияло и зыбилось вырское лето. Второй год тянулась далекая война. Двумя годами позже, пресловутой перемене в государственном строе предстояло убрать знакомую, кроткую усадебную обстановку, – и уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока.*[681]
>
> *Comme si de rien n'était, l'été de Vyra scintillait et oscillait alentour. La guerre lointaine durait depuis plus d'un an. Deux ans plus tard le fameux changement de régime politique supprimerait l'ambiance douce et familière de manoir, et le tonnerre des coulisses grondait déjà dans les vers d'Aleksandr Blok.*

Cette forme d'art qu'est le théâtre est considérée par beaucoup d'auteurs de l'époque (mais écrivant après les événements par eux décrits) comme un modèle interprétatif de la « réalité » historique.

En décrivant des domestiques, l'auteur note que ces personnages secondaires étaient grimés en domestiques de confiance : « По словам пронырливых старых родственниц, заправилами был повар, Николай Андреич, да старый садовник, Егор, – оба необыкновенно положительные на вид люди, в очках, с седеющими висками – словом, прекрасно загримированные под преданных слуг »[682] (« Selon de vieilles parentes fureteuses, les chefs de file étaient le cuisinier Nikolaj Andreevič et le vieux jardinier Egor, tous les deux ayant l'air de personnes positives, aux tempes grisonnantes et portant des lunettes, bref, grimés parfaitement en domestiques dévoués »).

---

[681] *Ibid.*, p. 197 (284).
[682] *Ibid.*, p. 38 (166).

Le principe de l'« illusion théâtrale » est au cœur de la poétique de Nabokov et justifie en partie ses excès (pitreries, scurrilité de la posture de l'écrivain) : nous pouvons citer, entre autres, les passages sur Freud. La conception de la vie comme pièce de théâtre est fondamentale chez Nabokov (par exemple, *L'invitation au supplice*). Les métaphores théâtrales ou cinématographiques sont des manières astucieuses d'introduire des descriptions. Mais il n'y a pas que cet aspect technique dans l'emprunt aux domaines du théâtre ou du cinéma. Ces formes d'art incarnent aussi la « spectacularité » essentielle de la représentation artistique, signifiant le déplacement opéré par l'œuvre d'art par rapport à la « réalité » (vie, histoire). La théâtralisation du texte autobiographique transforme en spectacle, en scènes, en tableaux le récit du passé.

Le théâtre propose une solide et cohérente vision du monde. Cette conception théâtrale de l'œuvre est propre aux principaux acteurs de l'Age d'argent : l'homme est entouré d'ombres spectatrices, les vivants jouent et sont regardés par les spectateurs noyés dans le noir de l'existence virtuelle (cette thématique tragique est développée par Pasternak, dans le poème « Hamlet » [« Гамлет », 1957], et par Axmatova, dans la première partie du « Poème sans héros »). Cette raison est aussi évoquée par Nabokov lui-même dans « L'art dramatique » : face au passé, l'homme est dans la situation du spectateur par rapport à la scène : il « voit », mais ne peut agir sur le « spectacle ».

III. 3. B. b. L'autobiographie comme conte

Dans son livre *Le conte russe* [*Русская сказка*, 1984], Vladimir Propp considère le caractère irréalisable (« несбыточность »)[683] du conte comme sa caractéristique la plus importante. Dans le conte, malgré l'artificialité et l'irréalité de la narration et malgré le merveilleux du récit, l'ensemble donne l'impression d'une histoire vraie qui aurait pu ou pourrait se dérouler dans l'histoire. L'introduction d'éléments de conte entre inévitablement en contradiction avec la définition du genre autobiographique et Nabokov joue sur cette opposition dans son ouvrage.

Le motif du contre ressurgit à plusieurs reprises dans *Drugie berega*. Dans ce texte on rencontre très souvent des vocables liés au champ sémantique du conte : « царство », « замок », « сказка », « сказочный », « волшебный », « феерия », « колдовать / околдовать ». Dans « Bons lecteurs et bons écrivains », Nabokov déclare : « La vérité est que

[683] Vladimir Propp, *Russkaja skazka*, Moskva, Labirint, 2000, p. 28.

les grands romans sont de grands contes de fées »[684]. Dans le même texte, où il compare un grand roman à un conte, Nabokov développe cette analogie en montrant que la construction d'une œuvre d'art passe par deux stades : l'auteur la compare d'abord à un château de cartes puis à un château de verre et d'acier : « … avec un plaisir tout à la fois sensuel et intellectuel, nous regarderons l'artiste bâtir son château de cartes, et regarderons le château de cartes devenir château de verre et d'acier étincelants »[685].

Le mode du théâtre et celui du conte se croisent dans *Drugie berega*. L'auteur compare les souvenirs de sa mère aux accessoires d'une troupe ambulante. L'atmosphère de conte est soulignée par les vocables « замок » et « очарованный » : « Как бродячая труппа всюду возит с собой, поскольку не забыты реплики, и дюны под бурей, и замок в тумане, и очарованный остров, – так носила она в себе всё, что душа отложила про этот серый день »[686] (« Comme une troupe ambulante emmène partout avec elle, dans la mesure où les répliques ne sont pas oubliées, à la fois des dunes sous la tempête et un château dans la brume et une île enchantée, elle portait en elle tout ce que l'âme avait mis de côté pour ce jour gris »). Les souvenirs (les décors, les accessoires sont intériorisés) sont emportés avec la personne qui les a gardés dans sa mémoire. L'autobiographe doit retrouver la partition enchantée, mettre les répliques en réseaux significatifs, en partant du chaos de souvenirs hétéroclites et hétérogènes « embarqués » par l'esprit dans l'aventure de la vie pour discerner la structure qui lie les objets entre eux. Le « texte » de la pièce, gardé précieusement par la mémoire de l'autobiographe, va mettre en ordre les objets du décor, va donner une structure aux souvenirs engrangés pêle-mêle dans la mémoire.

Les suffixes diminutifs en « ец », « иц(а) », « ц(е) » sont une marque de la morphologie des vocables dans les contes russes. Les vocables « водица » et « колдовать » sont les premiers qui signalent la présence du monde du conte dans *Drugie berega*, dans le passage où le jeune garçon se livre à des incantations de sorcier : « В скале есть впадинки, в них стоит теплая морская водица, и бормоча, я как бы колдую над этими васильковыми купелями »[687] (« Dans le rocher, il y a des fossettes, pleines d'eau de mer tiède, et en marmottant, on dirait que je fais de la sorcellerie sur ces fonts baptismaux couleur bleuet »).

---

[684] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I*, *op. cit*., p. 40.
[685] *Ibid*., p. 46.
[686] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 41 (169).
[687] *Ibid.*, p. 17 (151).

Le vocable « братец » est suivi par un développement propre au monde des contes : le cheval, attribut du chevalier, est joué par le dogue qui se joint à l'aventure des deux enfants. Le paysage ressemble à un paysage de conte : une forêt, une route, le clair de lune :

> *Меж тем солнце село, и очень скоро стало совсем темно. Братец стал жаловаться, что продрог и устал, и я помог ему сесть верхом на дога, единственного члена экспедиции, который был по-прежнему весел. Брат в совершенном молчании всё сваливался со своего неудобного коня, и, как в страшной сказке, лунный свет пересекался черными тенями придорожных гигантов-деревьев. Вдруг нас нагнал слуга с фонарем, посадил на дровни и повез домой.*[688]
>
> *Entre-temps le soleil se coucha et très bientôt il fit tout à fait nuit. Le petit frère commença à se plaindre qu'il était transi de froid et fatigué, et je l'aidai à monter sur le dogue, le seul membre de l'expédition qui était toujours joyeux. Le frère n'arrêtait pas de tomber de son cheval incommode dans un silence complet et, comme dans un conte effrayant, le clair de lune était croisé par les ombres noires des arbres gigantesques au bord de la route. Soudain un domestique avec une lanterne nous rattrapa, il nous fit asseoir sur le traîneau et nous ramena à la maison.*

De nouveau la scène du passé se déroule en silence : « в совершенном молчании ». Nous avons déjà vu à plusieurs reprises que les tableaux métaphoriques très développés se déroulent dans un silence absolu qui est souligné dans le texte par ce vocable même et par ses dérivés.

Le vocable « оконце » est aussi une marque de l'univers de contes : « … но из всех оконец, в него-то мои герои-изгнанники мучительно жаждали посмотреть »[689] (« … mais de toutes ces petites fenêtres, c'était ce carré-là à travers lequel mes héros-exilés brûlaient avec tourment de plonger le regard »).

Plusieurs réalités du monde extérieur sont accompagnées d'adjectifs qui se rapportent au conte : par exemple, l'emploi récurrent de l'adjectif « волшебный » : « Она [Mademoiselle – S. G.] не позволила нам ходить по пухлым, белым округлостям, заменившим летние клумбы, или подлезать под волшебное бремя елок и трясти их »[690] (« Elle [Mademoiselle – S. G.] ne nous autorisa pas à marcher sur les rondeurs potelées et blanches qui avaient remplacé des parterres d'été ou à nous introduire sous le fardeau magique de sapins et les secouer »).

---

[688] *Ibid.*, p. 92 (206-207).
[689] *Ibid.*, p. 97 (209).
[690] *Ibid.*, p. 92 (206).

Le monde qui entoure l'enfant semble sortir d'un conte. Dans une scène, le héros observe le monde extérieur inaccessible par la fenêtre d'un wagon-lit. Selon l'auteur, la sensation du monde magique (« сказочный мир ») est due au fait que l'enfant peut le contempler, mais ne peut pas y prendre part, car il est spectateur d'une pièce de théâtre, selon la définition de Nabokov : « За стеклом был сказочный мир, – сказочный потому, что я его подглядывал нечаянно и беззаконно, без малейшей возможности принять в нем участие »[691] (« Derrière la vitre existait un monde magique, magique parce que je l'épiais involontairement et illégalement, sans la moindre possibilité d'y prendre part »). La magie, le conte et la féerie sont plusieurs fois associés dans l'autobiographie à la contemplation des choses passées au travers d'un verre, d'une fenêtre, de lunettes pour montrer que le monde du passé est inaccessible au corps de l'écrivain. Ce dernier est spectateur de son propre passé.

Dans *Drugie berega*, le paradigme du conte est nécessité (tout comme celui du théâtre) par la constatation de l'inaccessibilité radicale du passé, soustrait irrévocablement à toute forme de perception. La magie (féerie) du théâtre analogue à celle du conte merveilleux consiste à faire croire (là réside l'illusion théâtrale) à la représentation/restitution réelle du passé par les moyens de l'art (de la représentation artistique, verbale dans le cas du récit autobiographique). Le passé est joué par le discours remémoratif, là s'introduit le « сдвиг», « mensonge » constitutif de l'art.

III. 3. C. Le thème du double dans *Drugie berega*

III. 3. C. a. La fonction de la réflexion

Les moyens d'expression du dédoublement de l'univers sont multiples dans l'autobiographie de Nabokov. L'écrivain essaye de créer son œuvre autobiographique en russe et l'œuvre autobiographique en anglais comme deux miroirs qui se reflètent l'un dans l'autre. Le sème de la réflexion s'associe principalement à des motifs comme le miroir, la lune, l'eau.

Le miroir chez Nabokov reflète non pas le ciel, comme chez les symbolistes, mais le héros et le monde qui l'entoure. Dans le poème « Un miroir » [« Зеркало », 1919], le sème de la réflexion atteint le plus haut degré quand des images visuelles se transforment en images sonores : pour le poète le miroir pur peut même refléter des sons. Le miroir est ici une métaphore du cœur du poète qui reflète le monde :

[691] *Ibid*., p. 135 (238).

Ясное, гладкое зеркало, утром, по улице длинной,
будто святыню везли. Туча белелась на миг
в синем глубоком стекле, и по сини порою мелькала
ласточка черной стрелой... Было так чисто оно,
так чисто, что самые звуки, казалось, могли отразиться.
Мимо меня провезли этот осколок живой
вешнего неба, и там, на изгибе улицы дальнем,
солнце нырнуло в него: видел я огненный всплеск.

О, мое сердце прозрачное, так ведь и ты отражало
в дивные, давние дни солнце и тучи и птиц!
Зеркало ныне висит в сенях гостиницы пестрой;
люди проходят, спешат, смотрятся мельком в него.[692]

Un matin dans une rue longue, un miroir poli et clair
était transporté comme une chose sacrée. Un nuage blanchoya pour un instant
dans le verre profond bleu et parfois sur le bleu une hirondelle
paraissait furtivement comme une flèche noire… Il était si pur,
si pur qu'il semblait que les sons mêmes pouvaient s'y refléter.
Cet éclat vivant d'un ciel printanier fut transporté devant moi
et là, au coude lointain de la rue,
le soleil s'y plongea et je vis un rejaillissement flamboyant.

Oh, mon cœur transparent, tu reflétais toi aussi de la sorte
le soleil, des nuages et des oiseaux dans les jours anciens, merveilleux !
Le miroir est accroché désormais dans l'entrée d'un hôtel bigarré ;
les gens passent, se pressent, y regardent rapidement.

Il est à noter que *Le don* commence par le même épisode : le monde réel est vu dans un miroir lors du déménagement. La récurrence du même motif suggère que les images structurantes de la poétique autobiographique de Nabokov sont d'abord formées dans sa poésie et sa prose de fiction et ensuite transposées dans sa prose autobiographique.

Dans le chapitre sept de *Drugie berega*, l'acte de l'écriture est reflété dans un miroir. Le miroir, dont l'image vient doubler la nature rétrospective du souvenir, « réfléchit », dans ce passage, le thème de l'exil et du voyage :

[692] V. V. Nabokov, « Zerkalo », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 553.

Любопытно, что сейчас, в 1953-м году, в Орегоне, где пишу это, вижу в зеркале отдельного номера эти же самые кнопки того же именно, теперь пятидесятилетнего, материнского несессера из свиной кожи с монограммой, который мать брала еще в свадебное путешествие, и который через полвека вожу с собой: то, что из прежних вещей уцелели только дорожные, и логично и символично.[693]

Il est curieux qu'à présent, en 1953, en Oregon, où j'écris cela, je vois, dans le miroir d'une chambre de motel, ces mêmes boutons-pression exactement du même nécessaire maternel, ayant maintenant cinquante ans, en couenne avec monogramme, que ma mère avait déjà pris pour le voyage de noce et que j'emmène avec moi au bout d'un demi-siècle : le fait que des objets d'autrefois seuls les objets de voyage soient demeurés intacts est logique et symbolique.

Le thème du miroir est corrélé à celui de la « potustoronnost' ». La « potustoronnost' » est ce qui se trouve de l'autre côté du miroir : l'autre monde, le monde du passé, le monde de l'imaginaire. Le héros du récit « Un guide de Berlin » [« Путеводитель по Берлину », 1925] énonce l'idée d'après laquelle le sens de la création littéraire est de représenter le monde présent et réel dans les miroirs du futur : « Мне думается, что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен... »[694] (« Je pense que le sens de la création littéraire est de représenter des choses ordinaires telles qu'elles seront reflétées dans les doux miroirs des temps futurs… »). Le narrateur veut capturer dans l'instant présent le reflet futur des choses actuelles et le préserver dans une forme artistique. La citation peut être aussi interprétée dans la perspective du rapport « présent de la création / futur de la réception ».

Dans le chapitre onze de *Speak, Memory* (« Premier poème »), le Nabokov actuel (écrivain) se souvient du moment où, poète-débutant, il s'est regardé dans le miroir. Ce qu'il a vu alors dans le miroir était le « moi » individuel, à la fois poétique et biographique : « Mais je vis plus que cela. Me regardant moi-même dans les yeux, j'eus l'impression révoltante de ne plus trouver que les restes de mon moi habituel, les bribes et morceaux d'une identité volatilisée comme par enchantement, que ma raison eut bien de la peine à rassembler à nouveau dans la glace »[695]. Le miroir introduit le thème de la métamorphose spirituelle du « moi » après la composition du premier poème.

La lune comme miroir réfléchit la lumière du soleil et éclaire la terre. C'est le soleil des morts, l'astre de la fin du siècle. La lune joue un rôle très important à la fin de la première

---

[693] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 132 (236).
[694] V. V. Nabokov, « Putevoditel' po Berlinu », *Russkij period*. *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 178.
[695] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 288.

section du chapitre cinq de *Drugie berega*, où elle réfléchit le monde du passé, le monde de l'enfance. Elle sert aussi de passage dans le monde du conte (fin des première et de la troisième sections du même chapitre) :

> *Не забудем и полной луны. Вот она – легко и скоро скользит, зеркалистая, из-под каракулевых тучек, тронутых радужной рябью. Дивное светило наводит глазурь на голубые колеи дороги, где каждый сверкающий ком снегу подчеркнут вспухнувшей тенью.*[696]
> *N'oublions pas non plus la pleine lune. La voici : elle glisse légèrement et rapidement, miroitante, de dessous de petits nuages d'astrakan, couverts de rides irisées. L'astre merveilleux étale la glaçure sur les ornières bleues de la route, où chaque boule de neige étincelante est soulignée par une ombre enflée.*

Ce passage est profondément visuel, ce qui est renforcé par l'effet de bas-relief verbal (« из-под каракулевых тучек ») et par les expressions relatives aux arts graphiques (« зеркалистая », « радужной рябью », « наводит глазурь на голубые колеи дороги », « каждый сверкающий ком снегу подчеркнут вспухнувшей тенью »).

Dans la « logique » du miroir, le reflet n'est pas une altération du monde, mais la présentation d'une image fidèle. Le phénomène spécifique du miroir, c'est qu'il déplace le monde et transfère sa « figure » dans un autre milieu que le sien. L'écriture artistique opère un « transfert » analogue, mais d'ordre sémantique. Le récit opère le déplacement de la « vie » dans un autre milieu, celui des signifiants linguistiques. Ce modèle catoptrique n'est pas toujours pertinent, appliqué à l'œuvre d'art. Il évoque, à son tour, des questions auxquelles on ne peut pas répondre d'une manière définitive : le récit (roman, autobiographie, etc.) reflète-t-il le monde ? Le langage est-il un « reflet » de la pensée ? Le motif du miroir chez Nabokov est d'ordre thématique et structurel.

III. 3. C. b. Les doubles dans la vie et l'art de Nabokov

Le thème du double occupe une place considérable dans l'œuvre de Nabokov, y compris dans son autobiographie. Le motif du double est présent dans *Machenka* (Ganin et Alfërov), dans *L'exploit* (Martyn et Darwin). Il devient structurant dans *Le guetteur*, *La méprise*, *Le don* et *La vie de Sebastian Knight*. Dans « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », Nabokov déclare : « L'amour du masque, ne l'oublions pas, est essentiellement un trait du vrai

[696] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 88 (203-204).

poète »[697]. Cette remarque caractérise la poétique de notre auteur qui se cache sous différents masques dans son œuvre (Sirin, Šiškov, etc.).

Rappelons que le thème du double est joué par Nabokov dans les milieux littéraires de l'émigration russe par l'intermédiaire d'un poète imaginaire, Vasilij Šiškov. Le prénom Vasilij et le nom de Šiškov apparaissent dans les récits de Nabokov « Une offense » [« Обида », 1931] et « L'arroche » [« Лебеда », 1932] respectivement. Šiškov était le nom de jeune fille de son arrière-grand-mère, la baronne Nina von Korff. Ce pseudonyme constitue aussi un lien avec un poète créé par Xodasevič, Vasilij Travnikov, inventé comme contemporain aîné de Puškin, et il achève une série de mystifications littéraires. La victime principale de ces farces fut le critique Georgij Adamovič, ennemi littéraire commun de Xodasevič et de Nabokov. D'après Sergej Davydov[698], la mystification contre Adamovič se serait jouée en trois actes : le récit de Nabokov « Lèvres contre lèvres » [« Уста к устам », 1956] (ce récit dans lequel Nabokov dénigre les pratiques malhonnêtes des rédacteurs des *Dernières nouvelles* n'a pas été publié à la fin 1931 dans cette revue) et son poème « Extrait du poème de Calmbrood "Voyage de nuit" » [« Из Калмбрудовой поэмы "Ночное путешествие" », 1931], parodie des poètes de l'« école parisienne » ; la biographie fictive de Xodasevič « La vie de Vasilij Travnikov » [« Жизнь Василия Травникова » 1936] ; le poème « Les poètes » [« Поэты », 1939] de Vasilij Šiškov, poète imaginé par Nabokov. Le conflit entre Xodasevič et d'Adamovič résultait du fait que leurs orientations esthétiques étaient différentes : l'un défendait l'importance du modèle poétique de Puškin, l'autre celle du modèle de Lermontov et de Pasternak. Le 8 février 1936 Xodasevič lut lors d'une soirée littéraire son essai « La vie de Vasilij Travnikov » qui fut perçu comme une œuvre biographique appuyée sur les documents. Travnikov fut présenté par Xodasevič comme un poète oublié du début du XIXème siècle. Nabokov intervint également à cette soirée avec la lecture de ses récits. L'essai fut publié dans *La renaissance* [*Возрождение*] les 13, 20 et 27 février 1936. Adamovič consacra un article à cet essai, article dans lequel il louait le talent de Travnikov. Peu de temps après, Xodasevič déclara avoir inventé ce poète. La participation à des mystifications littéraires n'est pas nouvelle pour Xodasevič. Dans *La nécropole*, il décrit une mystification accomplie avec Maksim Gor'kij et dirigée contre le critique berlinois Julij Ajxenval'd. Vasilij Šiškov, résultat d'une longue querelle littéraire avec Adamovič, est le nom de l'auteur imaginaire du poème

---

[697] Vladimir Nabokov, « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », *op. cit.*, p. 51.

[698] Sergej Davydov, « Šiški na adamovu golovu : o mistifikacijax Xodaseviča i Nabokova », in *Zvezda*, 2002, n° 7, p. 194-198.

Voir à ce sujet : E. G. Trubeckova, « Literaturnye mistifikacii Nabokova i Xodaseviča », in *V. V. Nabokov i Serebrjanyj vek, Nabokovskij vestnik*, Sankt-Peterburg, Dorn, 2001, n° 6, p. 56-63.

« Les poètes », paru en juillet 1939 dans la revue trimestrielle *Les annales contemporaines* [*Современные записки*] et dédié à la mémoire de Xodasevič, indice caché signalant la suite de la mystification. Le 12 septembre 1939, dans la même revue est publié le dernier récit de Nabokov écrit en russe « Vassili Chichkov » [« Василий Шишков »]. Dans ce récit, Nabokov décrit une interview imaginaire avec Šiškov et fait une analyse critique du poème « Les poètes » et de l'éloge d'Adamovič. La fin de la nouvelle « Vassili Chichkov » est un monologue intérieur du narrateur qui s'interroge sur la possibilité de se dissoudre sans son art :

> *Скудные биографические сведения, добытые у его случайного приятеля, я записал, – они когда-нибудь могут пригодиться. Но куда же он все-таки исчез? Что вообще значили эти его слова – « исчезнуть », « растворить ся »? Неужели же он в каком-то невыносимом для рассудка, дико буквальном смысле имел в виду исчезнуть в своем творчестве, растворить ся в своих стихах, оставить от себя, от своей туманной личности только стихи? Не переоценил ли он « прозрачность и прочность такой необычной гробницы »?*[699]
> *Je notai les maigres renseignements biographiques obtenus de son ami fortuit : ils pourraient servir un jour. Mais où disparut-il quand même ? Que ces siens mots « disparaître » et « se dissoudre » signifiaient-ils au fond ? Voulait-il dire par là, dans un sens cruellement littéral, insupportable pour la raison, disparaître dans son art, se dissoudre dans ses vers, ne laisser que des vers de lui-même, de sa vague personnalité ? Ne surestimait-il pas « la transparence et la solidité d'un sépulcre si extraordinaire » ?*

Notons que les farces (canulars, mystifications) de Nabokov dans sa vie sont en parfait accord avec sa conception de l'art comme leurre, jeu et illusion.

III. 3. C. c. Les doubles dans l'autobiographie

Le thème des doubles atteint son apogée dans la deuxième section du chapitre quatorze de *Speak, Memory* ainsi que de *Conclusive Evidence* et dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence* finalement supprimé. Dans la deuxième section du chapitre quatorze de *Speak, Memory*, l'auteur parle de lui-même à la troisième personne en évoquant un écrivain de l'émigration russe, Sirin[700] et il s'adresse à lui-même en tant qu'artiste. Dans le chapitre seize,

---

[699] V. V. Nabokov, « Vasilij Šiškov », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 5, p. 413.

[700] Cette apparition du double artistique dans une œuvre autobiographique fut probablement influencée par des faits réellement survenus dans la vie de l'écrivain. Prenons comme exemple la conversation de Nabokov avec une femme rencontrée à une réception chez Kramař à Prague en janvier 1924, conversation décrite dans la lettre du 8 janvier 1924 à Véra Slonim, sa future femme :

« Allez-vous au lycée ici ? Moi : !!! La femme : Oh, je suis désolée. Vous avez un visage si jeune. Alors vous devez avoir commencé l'université ? Dans quelle faculté ? Moi (avec un sourire mélancolique) : Je suis diplômé depuis deux ans, en sciences et en littérature. La femme (perdue) : Oh, alors vous travaillez. Moi : Pour la Muse.

le critique fictif donne une raison de l'emploi de ce procédé. La transformation de l'écrivain russe en écrivain américain autorise l'auteur à considérer son œuvre russe comme celle de son double : « discuter de l'œuvre de Sirin comme si elle était distincte de la sienne propre »[701]. Dans une lettre à Katharine A. White datée du 24 mars 1950, Nabokov prétend que le fait de se présenter soi-même comme un autre dans son autobiographie relève de la discrétion artistique :

> *Pour être tout à fait franc en ce qui concerne le point suivant : Sirine, l'écrivain que je décris avec détachement dans un passage, c'est moi ; c'est le nom-de-guerre sous lequel j'écrivais en russe et il me semble que c'était la manière la plus discrète de rendre une importante période de ma vie, d'autant que le nom « Sirine » n'évoque absolument rien pour les lecteurs américains.*[702]

Cette remarque de Nabokov introduit le problème du pseudonyme, du « je » comme « autre », de la pluralité des « je ».

Dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*, l'introduction du thème du double est aussi expliqué par le fait que l'autobiographe veut se projeter dans le tableau peint par lui-même pour rendre, par une mise en abîme, son œuvre plus objective, d'intégrer son moi intérieur à l'univers extérieur par le biais de la parole poétique. L'image de la mise en abîme dans un tableau vise à intégrer le « je » autobiographique dans une œuvre de fiction.[703]

Dans *Conclusive Evidence*, l'auteur analyse les œuvres de Sirin. Il met en avant le caractère durable de son art du point de vue littéraire. La remarque, dans laquelle l'autobiographe

---

La femme (saisissant la perche) : Comme ça vous êtes poète. Vous écrivez depuis longtemps ? Dites-moi, avez-vous lu Aldanov ? Intéressant, n'est-ce pas ? Par ces temps difficiles, les livres sont un grand réconfort. Prenez Volochine ou Sirine, par exemple, vous vous sentez immédiatement ragaillardi. Mais aujourd'hui les livres sont si chers. Moi : Oui, très chers. Et je me suis modestement éclipsé incognito. Amusante conversation, non ? Je l'ai retranscrite mot pour mot » (Archives Vladimir Nabokov, Montreux. Cité par Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, *op. cit.*, p. 260).

Notons que l'apparition de Sirin en tant qu'entité détachée se produit également dans le chapitre cinq de *Pnine*.

[701] « En décrivant ses activités littéraires pendant ses années d'exil volontaire en Europe, M. Nabokov adopte la méthode quelque peu déroutante qui consiste à parler de lui-même à la troisième personne sous le nom "Sirine" – nom de plume sous lequel il était et demeure encore aujourd'hui bien connu dans l'univers restreint mais hautement cultivé et lucide des expatriés russes. Il est vrai que maintenant qu'il a pratiquement cessé d'être un écrivain russe, il est libre de discuter de l'œuvre de Sirine comme si elle était distincte de la sienne propre. »

Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 55-56.

[702] Lettre à Katharine A. White du 24 mars 1950, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 142.

[703] Le critique fictif du chapitre seize écrit :

« Mais on est enclin à penser que son véritable objectif ici est de se projeter, ou du moins de projeter son moi le plus précieux, dans le tableau qu'il peint. On se rappelle à ce propos ces problèmes d'"objectivité" que soulève la philosophie des sciences. Un observateur dresse un portrait détaillé de l'univers tout entier mais, lorsqu'il a terminé, il se rend compte qu'il y manque encore quelque chose : son propre moi. Alors, il se met dans ce portrait lui aussi ; mais à nouveau un "moi" demeure à l'extérieur, et ainsi de suite, selon une séquence infinie de projections, comme dans ces publicités représentant une fille qui tient un portrait d'elle-même tenant un portrait d'elle-même tenant un portrait que seule la reproduction grossière nous empêche de distinguer. »

Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 56.

déclare qu'il lit seulement les œuvres de Sirin, signale que l'auteur se détache de sa propre œuvre antérieure et change de fonction en devenant simplement son propre lecteur :

> *Parmi les jeunes écrivains formés dans l'exil, il se trouve être le seul que je lis encore aujourd'hui. […] Ses meilleurs ouvrages sont ceux dans lesquels il condamne ses personnages à la réclusion rigoureuse de leurs âmes. Ses deux premiers romans sont, à mon goût, médiocres ; parmi les six ou sept autres, les plus obsédants sont* L'Invitation au Supplice*, qui a pour sujet l'incarcération d'un rebelle dans une forteresse de papier mâché par les bouffons et les hommes de main d'un Etat communaziste ; et* La Défense Loujine*, où il est question d'un champion du jeu d'échecs qui devient fou quand les combinaisons des échecs s'infiltrent dans la trame même de son existence.*[704]

On peut dire aussi que dans ce passage il s'agit d'une simple simulation, mais qui participe de la « volonté générale » du système ludique de Nabokov. Le double est véritablement l'alter ego de l'écrivain, son « moi » radicalement « altéré », devenu étranger. C'est l'altération du même : l'écrivain s'altère et se transsubstantie dans son œuvre. Ce passage concernant les écrits de Sirin a été supprimé par Nabokov dans la version définitive de son autobiographie anglaise. Nous pouvons supposer qu'après le succès de *Lolita*, l'écrivain entreprenant la traduction de tous ses romans russes en anglais, l'analyse des œuvres de son double aurait déjà perdu en 1967 toute son ambiguïté pour le lecteur anglophone.

Dans *Speak, Memory*, Nabokov consacre à son double, Sirin, un long passage. Il le caractérise comme l'auteur le plus solitaire et le plus arrogant. Le narrateur souligne le caractère étranger de l'art de Sirin et l'originalité de son style qui se traduisent par l'aspect « réfléchissant » de son œuvre dans des jeux de miroirs, par des métaphores créatrices d'une autre vie doublant et dédoublant la vie réelle dans la fiction, par la percée dans le monde de l'au-delà et par les dimensions multiples de sa pensée.[705]

---

[704] Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, 1961, p. 309-310.

[705] « Mais l'auteur auquel je me suis le plus intéressé, c'est naturellement Sirine. Il appartenait à ma génération. Parmi les jeunes écrivains formés dans l'exil, il était le plus solitaire et le plus arrogant. Dès la parution de son premier roman, en 1925, et pendant les quinze années suivantes, jusqu'au moment où il disparut de façon aussi insolite qu'il était apparu, son œuvre ne cessa de susciter un intérêt vif et assez malsain chez les critiques. Tout comme les journalistes marxistes des années quatre-vingt dans l'ancienne Russie eussent dénoncé son manque d'intérêt à l'égard de la structure économique de la société, les mystagogues des lettres de l'émigration déplorèrent son manque d'intuition religieuse et de préoccupation morale. Tout en lui devait inévitablement scandaliser les convenances russes et tout particulièrement ce sens russe de la bienséance que, par exemple, un Américain scandalise si dangereusement de nos jours, quand, en présence de militaires soviétiques de marque, il lui arrive de s'affaler, les deux mains dans les poches de son pantalon. Par contre, les admirateurs de Sirine faisaient beaucoup de cas, trop peut-être, de son style original, de l'éclat de sa précision, de ses métaphores motivées, et d'autres qualités de ce genre. Les lecteurs russes, qui avaient été habitués dès l'enfance à la robuste démarche sans détour du "réalisme" russe et qui dénonçaient le bluff d'imposteurs décadents, furent impressionnés 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…", à "un corollaire roulant l'ombre d'un train de la pensée". »
Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 363.

Dans *Drugie berega*, le thème étudié commence à se développer à la fin de la préface dans laquelle le dialogue nocturne se déroule entre le narrateur et l'auteur caché sous le masque du compagnon de route. Puisque dans le genre autobiographique l'auteur et le narrateur sont conçus comme une seule et même entité, cette rencontre se transforme donc en une rencontre avec le double de l'auteur. Au fil du récit autobiographique, Nabokov recourt à différents procédés stylistiques afin d'introduire, d'une façon soit manifeste soit dissimulée, le thème des doubles. Il utilise des mots et groupes de mots appropriés pour montrer que ses doubles appartiennent au monde de l'au-delà, au monde invisible et imaginaire : « заурядное привидение » (« un fantôme ordinaire »), « призрак мой » (« mon fantôme »), « призрачный представитель » (« un représentant fantôme »), « бесплотный представитель автора » (« le représentant incorporel de l'auteur »), « невидимая рука » (« un bras invisible »), « мой двойник » (« mon double »), « "играть" двойную роль » (« "jouer" deux rôles à la fois »).

Au début du premier chapitre l'auteur déclare avoir renoncé à son identité pour pénétrer dans le passé sous l'identité d'un spectre. Il s'agit d'un monde dans lequel le narrateur n'existe pas (un domaine antérieur à sa naissance / conscience) : « Я отказывался от своего лица, чтобы проникнуть заурядным привидением в мир, существовавший до меня »[706] (« Je renonçais à mon identité afin de pénétrer comme un fantôme ordinaire dans le monde existant avant moi »). Dans le même passage de *Speak, Memory*, Nabokov introduit le vocable « royaume » qui rapproche davantage la narration de l'univers du conte : « J'ai ôté mon identité afin de me faire passer pour un spectre classique et de me faufiler dans des royaumes qui existaient avant que je fusse conçu »[707].

Dans le chapitre quatre, en se souvenant de quelle manière le petit garçon passait sous la rampe de l'escalier de son hôtel particulier, l'auteur fait la supposition que son fantôme ne pourrait pas répéter cette habitude d'enfance, ce qui montre l'impossibilité, en quelque sorte, de remonter le cours du temps, de rentrer dans son passé : « ... ныне и призрак мой пожалуй бы не протиснулся »[708] (« … à présent, il se pourrait bien que mon fantôme restât coincé »). Cela montre aussi l'ironie, l'humour de l'autobiographe qui ne prend pas au sérieux cette figure littéraire, ce procédé du « fantôme ».

Dans l'autobiographie russe, le narrateur envoie son double dans le passé pour revivre la scène de l'arrivée de sa gouvernante française : « Я не поехал встречать ее на Сиверскую,

---

[706] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 10 (146).
[707] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 24.
[708] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 73 (192).

железнодорожную остановку в девяти верстах от нас; но теперь высылаю туда призрачного представителя и через него вижу ясно... […] Бесплотный представитель автора предлагает ей невидимую руку »[709] (« Je n'allai pas la chercher à la gare ferroviaire de Siverskaja qui se trouvait à neuf verstes de chez nous ; mais maintenant j'y envoie un représentant illusoire et voit clairement à travers lui… […] Le représentant immatériel de l'auteur lui propose son bras invisible »). Dans le même passage de *Speak, Memory*, c'est le narrateur lui-même qui, par l'imagination, par « procuration », se transporte d'abord dans le temps et dans l'espace de son passé et se transforme ensuite en son double. Deux états de conscience, passé et présent ou factuel et imaginé, se superposent dans l'acte artistique :

> *… je n'étais pas là pour l'accueillir ; mais j'y suis à présent, en m'évertuant à imaginer ce qu'elle put voir et ressentir à cette dernière étape de son intempestif et fabuleux voyage. […] Il m'est possible, par procuration, de la voir là, debout au milieu de ce quai de gare, où elle vient de descendre, et vainement mon envoyé fantôme lui offre son bras qu'elle ne peut voir.*[710]

Après avoir proposé son bras invisible à Mademoiselle, le représentant de l'auteur reste seul sur la neige russe, tantôt se transformant en l'auteur, tantôt redevenant son double imaginaire :

> *Совершенно прелестно, совершенно безлюдно. Но что же я-то тут делаю, посреди стереоскопической феерии? Как попал я сюда? Точно в дурном сне, удалились сани, оставив стоящего на страшном русском снегу моего двойника в американском пальто на викуньем меху. Саней нет как нет; бубенчики их – лишь раковинный звон крови у меня в ушах. Домой – за спасительный океан! Однако двойник медлит. Всё тихо, всё околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег – настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев.*[711]
>
> *Quel charme, quelle solitude ! Mais que fais-je donc là, au milieu de cette féerie stéréoscopique ? Comment suis-je parvenu là ? Comme dans un mauvais rêve, les traîneaux se sont éloignés, en laissant mon double dans un manteau américain doublé de vigogne sur la terrifiante neige russe. Les traîneaux ne réapparaissent pas ; le tintement de leurs grelots n'est qu'une pulsation du sang dans mes oreilles. A la maison, de l'autre côté d'un océan salvateur ! Cependant mon double lambine. Tout est calme, tout est ensorcelé par le disque clair au-dessus du désert russe de mon passé. La neige est réelle au toucher, et, quand je me penche pour en ramasser une poignée, un demi-siècle de vie se répand en poussière givrée à travers mes doigts.*

---

[709] *Ibid*., p. 86-87 (202).
[710] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 123.
[711] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 88 (204). Il sera question de cette citation au début de la quatrième partie de notre thèse.

Dans le même paragraphe, l'auteur change d'identité cinq fois, menant le récit tantôt à la première personne, tantôt à la troisième personne. Cette « circulation » au travers des personnes grammaticales est très importante, car c'est là justement, dans ce jeu sur les personnes, que nous pouvons constater à quel point « je » est toujours « autre » et à quel point le « je » littéraire est multiple. L'acte de réflexivité se traduit par la définition nucléaire de l'autobiographe (je / autre, « je » présent / « je » passé). Le dédoublement du corps de l'autobiographe (« я » / « двойник ») accomplit le travail du sujet conscient qui tente de scinder ses projections d'états vécus, les traces de son passage laissées sur l'axe du temps historique. Deux états de conscience du héros, présent et passé, interfèrent dans le processus de la remémoration. L'autobiographe se raconte toujours en tant qu'autre. Nous trouvons ici un effet de l'altérité jouant constamment avec le « je » et son double qui ne se détache jamais complètement de son possesseur, qui lui est toujours intérieur et familier.

Dans *Speak, Memory*, la « féerie stéréoscopique » (« стереоскопическая феерия ») est remplacée par le « stéréoscopique pays de mes rêves », expression qui présente le retour dans le passé comme rêve. La lune, caractérisée comme « rétroviseur de l'imaginaire », symbolise le passé mort recréé par l'artiste et renforce l'impression du royaume de miroirs dans lequel se trouve le héros avec les reflets de ses doubles imaginaires :

> *Quel charme, quelle solitude ! Mais que fais-je là, dans ce stéréoscopique pays de mes rêves ? Comment suis-je parvenu là ? A mon insu, les deux traîneaux se sont esquivés ; ils ont laissé en arrière, sur la route blanc bleuté, mon double imaginaire. Non, même cette vibration dans mes oreilles, ce n'est pas le tintement de leurs grelots qui s'éloigne, mais le chant de mon propre sang. Tout est silencieux, figé sur place sous l'effet d'un charme, ensorcelé par la lune, rétroviseur de l'imaginaire. Cette neige est réelle, pourtant, et comme, me baissant, j'en ramasse une poignée, soixante années s'effritent contre mes doigts en poussière pure et chatoyante.*[712]

Un autre aspect du travail métaphorique est ici la « spectralité » du passé revécu ou ressuscité par le souvenir, l'aspect de mise en scène (la « féerie » et la vision stéréoscopique dans ce passage ; la lanterne magique et la mise en scène dans d'autres passages de l'autobiographie). L'adjectif « stéréoscopique » soulève le problème de la « vision » paradoxale du souvenir. La vision du passé est possible grâce à un instrument qui imite à la perfection la vue de l'homme, l'instrument de l'art. L'autobiographe ne peut pas revoir son passé à l'œil nu, il peut seulement le faire par le biais d'un objet transparent : dans l'autobiographie, la fenêtre d'un wagon-lit, des verrières multicolores de la véranda, les verres des lunettes de l'autobiographe,

[712] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 125.

le cristal magique remplissent cette fonction. Le monde du passé est toujours séparé du « je » autobiographique par une frontière, par une surface transparente qui signifie l'hétérogénéité radicale des temps. Notons que Nabokov a pu emprunter l'adjectif « стереоскопический » à Xodasevič que ce dernier emploie dans ses écrits critiques. Par exemple, dans « Le trépied ébranlé » [« Колеблемый треножник », 1921], le critique littéraire dit : « В читателе одновременно и с равной силой затронуты три различных чувства. Трехпланность картины дает ей стереоскопическую глубину »[713] (« Trois sensations différentes sont touchées simultanément et avec une intensité égale dans le lecteur. Les trois dimensions du tableau lui confèrent une profondeur stéréoscopique »).

Dans son autobiographie, Nabokov relève la présence du phénomène du double dans la nature et, fidèle à sa passion des lépidoptères, il donne l'exemple d'une chenille acrobate qui joue le double rôle de larve et de fourmi à la fois, réduplication mensongère destinée à leurrer l'ennemi :

> *Как объяснить, что замечательная гусеница буковой ночницы, наделенной во взрослой стадии странными членистыми придатками и другими особенностями, маскирует свою гусеничную сущность тем, что принимается «играть» двойную роль какого-то длинноногого, корчащегося насекомого и муравья, будто бы поедающего его, – комбинация, рассчитанная на отвод птичьего глаза?*[714]
> *Comment peut-on expliquer que la remarquable chenille de l'Ecureuil, pourvue au stade adulte d'appendices membrés et d'autres particularités, dissimule son essence de chenille par le fait qu'elle se met à « jouer » le double rôle d'un insecte à longues pattes se tortillant et d'une fourmi donnant l'impression de la dévorer, combinaison destinée à détourner un regard d'oiseau ?*

Dans *Speak, Memory*, décrivant la fonction du leurre destiné à tromper l'ennemi, l'auteur établit une comparaison avec un acteur de spectacles orientaux qui se transforme en un couple de lutteurs entrelacés : « … comme l'acteur qui, dans les spectacles orientaux, *devient* un couple de lutteurs entrelacés… »[715]. Désireux sans doute de légitimer l'artifice de ce procédé littéraire, Nabokov prétend que le thème du double dans l'art est emprunté à la nature.

Dans le chapitre dix de *Speak, Memory*, Nabokov fait référence à un épisode du livre de Mayne Reid *Cavalier sans tête* (« deux amis font l'échange de leurs vêtements, de leurs chapeaux, de leurs montures, et c'est le sosie qui est assassiné – telle est dans ses grandes

---

[713] Vladislav Xodasevič, « Koleblemyj trenožnik », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, *op. cit.*, p. 164.
[714] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 116 (224).
[715] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 158.

lignes l'intrigue enchevêtrée »[716]). Ensuite, l'auteur décrit une scène d'échange d'habits entre lui-même et son cousin, scène qui est suivie par la mort de ce dernier : « Je me vois tout d'un coup dans l'uniforme d'élève officier : cette fois encore, en 1916, nous marchons nonchalamment vers le village et (comme Maurice Gerald et le malheureux Henry Pointdexter) nous avons échangé nos vêtements : Iouri porte mon pantalon de flanelle blanche et ma cravate rayée »[717]. Nabokov dédouble son destin en se ménageant la possibilité d'être à la place de son cousin. La première scène (les sosies et l'intrigue du *Cavalier sans tête*, titre qui prédit le futur dénouement fatal) est tirée de la fiction et répétée comme une pièce de théâtre. Dans la deuxième scène, le texte de Mayne Reid apparaît dans une comparaison des héros de l'autobiographie aux héros de l'écrivain américain et nous retrouvons la description d'un jeu de balançoire mettant en danger le visage des joueurs. Dans la troisième scène, le cousin de Nabokov perd sa partie contre la mort. La métaphore filée de la balançoire se termine par l'image de la tête défigurée de Jurij (« tout le devant du crâne retroussé en arrière […] par l'impact de plusieurs balles »[718]) et par une comparaison du jeu d'adolescent au jeu de guerre (« plusieurs balles qui l'avaient frappé comme le siège de fer d'une monstrueuse balançoire »[719]). Nous ne retrouvons pas ce déploiement thématique dans le texte de la version russe, dans laquelle certains de ces faits sont synthétisés dans un passage assez court :

> *Летом 1917-го года, уже юношами, мы забавлялись тем, что каждый по очереди ложился навзничь на землю под низкую доску качелей, на которых другой мощно реял, проскальзывая над самым носом лежащего, и покусывали в затылок муравьи, а через полтора года он пал во время конной атаки в крымской степи, и его мертвое тело привезли в Ялту хоронить: весь перед черепа был сдвинут назад силой пяти пуль, убивших его наповал, когда он один поскакал на красный пулемет. Может быть, я невольно подгоняю прошлое под известную стилизацию, но мне сдается теперь, что мой так рано погибший товарищ в сущности не успел выйти из воинственно-романтической майн-ридовой грезы, которая поглощала его настолько полнее, чем меня, во время наших, не таких уже частых и не очень долгих летних встреч.*[720]
>
> *L'été 1917, étant adolescents, nous nous amusions à ce que chacun, à sont tour, se couchait à la renverse par terre sous la planche basse d'une balançoire, sur laquelle l'autre planait vigoureusement, en glissant juste au-dessus du nez de celui qui était couché, et des fourmis piquaient la nuque, et un an et demi après, il succomba pendant une attaque de cavalerie dans la steppe de Krym, et son corps*

[716] *Ibid*., p. 247.
[717] *Ibid*., p. 253.
[718] *Ibid*., p. 253.
[719] *Ibid*., p. 253.
[720] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 179-180 (272).

mort fut amené pour l'enterrement à Yalta : tout le devant du crâne était déplacé en arrière par la force de cinq balles qui l'avaient tué raide quand il galopait seul en direction d'une mitrailleuse des Rouges. Peut-être ai-je tendance à ramener inconsciemment le passé à une banale stylisation, mais il me semble à présent que mon camarade décédé si tôt n'était pas parvenu, au fond, à dépasser le rêve romantique et martial de Mayne Reid qui l'avait passionné d'une manière tellement plus profonde que moi, lors de nos rencontres d'été, qui n'étaient ni très fréquentes ni très longues.

Dans *La méprise*, on retrouve le motif des doubles, de l'échange des vêtements qui entraîne la mort d'un des deux héros. Nabokov essaye de surmonter la perte de son cousin et ami d'enfance et d'adolescence en rejouant sur le mode de la fiction les épisodes extrêmement douloureux de sa vie afin de neutraliser la souffrance éprouvée.

III. 3. C. d. La question du double dans la poésie de Nabokov

La question du double est très importante dans la poésie de Nabokov, elle apparaît dans plusieurs poèmes, consacrés partiellement à son cousin Jurij : « Une chambre d'hôtel » [« Номер в гостинице », 1919], « Ju. R. » [« Ю. Р. », 1919], « A la mémoire d'un ami » [« Памяти друга », 1923], « Un rêve » [« Сновиденье », 1927] et « Toi et moi, nous avons tant cru » [« Мы с тобою так верили », 1938]. Dans le présent développement, nous en analyserons deux : « Une chambre d'hôtel » et « Toi et moi, nous avons tant cru ».

Dans chaque quatrain du premier poème analysé, il y a un objet réfléchissant : dans le premier c'est un miroir déformant, dans le deuxième une fenêtre et dans le troisième la lune, qui reflète la lumière du soleil. L'aspect « réfléchissant » de l'espace poétique du poème est renforcé par les vocables « отблеск » et « сверкает ». L'espace poétique est ici intemporel, figé et Nabokov crée un réseau de mots qui s'associe à l'idée du reflet :

Не то кровать, не то скамья.
Угрюмо-желтые обои.
Два стула. Зеркало кривое.
Мы входим – я и тень моя.

Окно со звоном открываем:
спадает отблеск до земли.
Ночь бездыханна. Псы вдали
тишь рассекают пестрым лаем.

Я замираю у окна,

и в черной чаше небосвода,
как золотая капля меда,
сверкает сладостно луна.[721]

On dirait un lit ou un banc.
Une tapisserie jaune morose.
Deux chaises. Un miroir déformant.
Nous entrons, moi et mon ombre.

Nous ouvrons la fenêtre qui résonne :
un reflet atteint la terre.
La nuit est sans souffle. Des chiens au loin
percent le silence d'un aboiement bigarré.

Je me fige au bord de la fenêtre,
et dans la coupe noire du firmament
la lune brille délicieusement
comme une goutte dorée de miel.

Le poète instaure trois oppositions : la lumière / l'objet réfléchissant, les bruits (« со звоном », « пестрым лаем ») / le silence (« бездыханна », « тишь », « замираю »), le « je » lyrique / son double. Il exploite ici le thème usé du double. Le double du « je » lyrique est représenté comme son ombre.[722] Le « je » lyrique et son double sont désignés par le pronom « мы ». Cependant Nabokov met en scène un nouveau profil du double basé sur l'opposition induite par l'éclairage de l'espace poétique : c'est la lumière qui crée l'ombre. Ce poème présente plusieurs thèmes à l'état embryonnaire. Forme fragmentaire, il offre un court espace sémantique ramassé et dense que le lecteur est libre de compléter à sa guise.

Le poème « Toi et moi, nous avons tant cru » est composé presque à la fin de la carrière littéraire de Nabokov en tant qu'écrivain russe. Il soulève la question de la construction du « je » littéraire qui est exprimé le plus pleinement dans l'autobiographie et la poésie de Nabokov. C'est un poème crucial pour la poétique autobiographie de notre auteur. Dans ce texte, où prime la vision picturale du passé (couleurs, contours), de denses réseaux métaphoriques symbolisent la complexité de la vie :

---

[721] V. V. Nabokov, « Nomer v gostinice », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 436.
[722] Le motif de l'ombre sera étudié dans la partie quatre de notre thèse.

Мы с тобою так верили в связь бытия,
но теперь оглянулся я – и удивительно,
до чего ты мне кажешься, юность моя,
по цветам не моей, по чертам недействительной !

Если вдуматься, это – как дымка волны
между мной и тобой, между мелью и тонущим;
или вижу столбы и тебя со спины,
как ты прямо в закат на своем полугоночном.

Ты давно уж не я, ты набросок, герой
всякой первой главы – а как долго нам верилось
в непрерывность пути от ложбины сырой
до нагорного вереска.[723]

Toi et moi, nous avons tant cru à la continuité de l'être,
mais maintenant je me suis retourné, et combien il est surprenant
jusqu'à quel point, ma jeunesse, tu ne me parais pas
la mienne dans tes couleurs, tu me parais irréelle dans tes contours !

Si l'on réfléchit, c'est comme la brume d'une houle
entre toi et moi, entre le bas-fond et la personne qui se noie ;
ou je vois des piliers et je te vois de dos t'éloigner
sur un vélo de course directement dans le coucher du soleil.

Tu n'es plus moi déjà depuis longtemps, tu es esquisse, tu es héros
de chaque premier chapitre, mais nous avons cru si longtemps
à la continuité du chemin, de la combe humide
jusqu'à la bruyère de la montagne.

Dans ce poème, le « je » lyrique déplore l'absence de continuité de son être dans le temps (« связь бытия » et « непрерывность пути »), ce qui rappelle la théorie des états immédiats de la conscience élaborée par Bergson. Dans ce texte, le « je » lyrique se divise en « je » (lyrique) autobiographique (souvenirs d'enfance, d'adolescence et de jeunesse) et en « je » (lyrique) du poète. Le pronom « мы » comprend le « je » lyrique et sa jeunesse. Par la suite,

[723] V. V. Nabokov, « My s toboju tak verili v svjaz' bytija… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 432.

les deux instances sont distinguées par l'emploi constant de l'opposition exprimée par les pronoms « я » et « ты » : « между мной и тобой ». Le « je » lyrique considère que sa jeunesse ne lui appartient plus, qu'elle est « autre ». Le soi pur n'existe pas, il n'existe qu'en s'opposant à l'autre, d'où la tentative de l'écrivain de présenter une partie de sa personnalité ou de son œuvre comme celle d'autrui, comme celle de son double qui n'est qu'une facette manifeste ou cachée de lui-même. Le « je » du passé ne correspond aucunement au « je » du présent : ce sont deux états de conscience distincts. Le « je » du passé se détache d'abord vaguement (« дымка волны »), ensuite nettement (« ты давно уж не я ») du « je » lyrique présent qui le considère comme étranger, séparé définitivement de lui, la jeunesse étant définitivement coupée du présent de l'énonciateur adulte. Si le « je » lyrique s'adresse à une partie de lui-même comme à un « autre », c'est que le « je » du passé est transposé ou « exilé » dans le monde de l'imaginaire (« ты набросок, герой / всякой первой главы »). Le « je » lyrique souffre d'être séparé avec une partie de lui-même : sont séparés le moi vécu et le moi poète, le moi écrit et le moi écrivant, le moi passé et le moi présent. De cette tension naît l'œuvre artistique. A la fin du poème, le « je » lyrique conclut que l'identité du moi dans le temps n'est pas possible, qu'elle n'est qu'une illusion, car le temps scinde définitivement des états de conscience, passé et présent, du « je ». La chaîne du temps, rompue par le temps lui-même, crée des blocs de la mémoire indépendants. Le paradoxe du souvenir est justement de maintenir la continuité et d'assurer la rupture des temps. Dans ce poème est soulignée la subjectivité du « je » écrivant qui constate et éprouve cette cassure dans le mouvement continu du passé au présent qui s'avère une illusion. Ce poème est une déploration, une lamentation sur la perte (ou l'inexistence) du principe de continuité entre le passé et le présent, le « je » passé et le « je » présent. D'où l'effet de rupture, de cassure, de perte dans la constatation de l'aliénation, de l'absence de continuité/identité/subsistance sémantique d'un seul et même sujet dans le temps. « Je » est irrémédiablement autre, pluriel. Le double « littérarise », esthétise cette sensation d'« étrangement » de soi à soi, d'aliénation (presque totale), de dissociation du « moi » en parties étrangères l'une à l'autre.

Le parcours biographique et poétique est présenté sur l'axe de la mémoire, comme une ascension du passé vers le présent et le futur, du vécu vers l'imaginaire, du biographique vers le poétique, l'espace de vie étant transformé en un espace sémantique avec des moyens poétiques. L'hétérogénéité de la mémoire aboutit à l'unité sémantique du texte poético-autobiographique. D'autres possibles, d'autres éventualités servent à maintenir autour de la chaîne parlée un halo de possibles entrevus. La potentialité sémantique est l'indice de la force créatrice du poète qui crée des structures possédant la capacité d'engendrement de sens

nouveaux. Tout texte littéraire de Nabokov a la capacité d'inclure différentes voix d'autrui. Notre auteur apparaît dans ce texte poétique comme poète-philosophe traditionaliste et moderniste. Le vers est ici une structure, un choix autobiographique qui permet au poète de préciser sa posture vis-à-vis de l'être et du monde.

Le thème du double clôt la troisième partie de notre thèse. Tirons quelques conclusions avant de continuer notre étude sur la structure du « je » autobiographique.

III. Conclusion

Le but de l'autobiographie chez Vladimir Nabokov ne consiste pas à décrire le passé, mais à le comprendre, à saisir sa structure sémantique interne et à l'interpréter par l'intermédiaire de réseaux thématiques manifestes. Ce n'est pas la reproduction du passé qui compte pour l'écrivain, mais son interprétation et la modulation constante de cette interprétation. La vie de l'auteur est interprétée sous des modes différents : elle est représentée comme un rêve, une pièce de théâtre, un conte ou tout simplement une forme d'art.

Pour créer son autobiographie, Nabokov a recours à différents procédés stylistiques dont les plus marquants et les plus significatifs sont l'emploi de métaphores et de comparaisons, la réalisation de métaphores usées, des réminiscences littéraires plus ou moins apparentes et accessibles au lecteur, la dissimulation d'allusions littéraires par le renvoi à d'autres contextes et l'utilisation de la mythologie. L'autobiographie de Nabokov absorbe et transforme un grand nombre de textes littéraires et redistribue autrement les valeurs artistiques traditionnelles (par exemple, Mnémosyne et le Destin comme personnages à part entière du dessein autobiographique, l'accent mis sur les structures temporelles et spatiales du récit).

Le rôle de la métaphore dans le projet autobiographique est axé autour des préoccupations principales de notre auteur : ramification des descriptions métaphoriques qui suspendent la durée discursive du récit, relations étroites entre métaphore et comparaison, métaphore comme passerelle entre vérité et fiction. Les métaphores s'échafaudent en un « pilier » autour duquel est construite l'autobiographie de Nabokov. Cette construction a comme ossature une syntaxe complexe qui lui permet d'atteindre la perfection dans le déploiement de la phrase. L'énonciation métaphorique, la réticulation thématique confèrent au texte poétique une profondeur conceptuelle et structurelle. Suspendre le flux du temps est au cœur du projet autobiographique, que l'on pourrait caractériser comme une utopie littéraire. La lutte pathétique contre le temps se traduit par la constitution d'une série de métaphores et de

groupements thématiques qui sont destinés à effectuer des pauses dans le déroulement unilinéaire de la narration. La métaphore fait appel à l'expérience du lecteur, en éveillant sa mémoire littéraire et en convoquant son imagination pour lui faire partager les souvenirs de l'auteur.

Le texte discursif se déploie dans le temps. Pour simuler la spatialisation dans l'œuvre littéraire, l'auteur utilise massivement le procédé de la description de configurations spatiales. D'où l'apparition du thème du tableau et de l'instantané photographique comme variantes de la représentation d'un espace immobile. L'auteur fixe certains moments de son passé dans une « prise » photographique à la fin des chapitres de *Drugie berega / Speak, Memory*. D'où l'importance de la lumière, de l'éclairage. Ce qui intéresse notre auteur c'est l'inscription de la lumière (« светопись ») sur un support. Chez Nabokov et Proust la photographie et le cinéma sont la métaphore du discours verbal, la volonté d'arrêter le discours comme photographie. Nous avons déjà vu que dans l'autobiographie de Nabokov la narration est suspendue par le biais des arrêts sur l'image. Nous avons montré sur plusieurs exemples l'importance de la « picturalité » et de la « visualité » dans l'autobiographie de cet écrivain.

Plus qu'un motif, le jeu littéraire chez Nabokov est un mode de composition de l'œuvre, qui se fait dédale de mots, labyrinthe verbal. *Drugie berega* requiert du lecteur qu'il entre dans le jeu sans s'y laisser prendre. Les jeux de mots plurilingues, la mise à nu des procédés, la dissimulation et le dévoilement sont des façons pour l'auteur de faire paraître l'autobiographie comme un « arte factum », pur produit de l'art. L'aspect ludique et ironique de l'art de Nabokov, son « auto-distanciation », cette scurrilité qui culmine dans les mystifications littéraires rendent tout discours univoque impossible sur son œuvre. L'autobiographie n'échappe pas à cette indétermination sémantique globale, à cette plurivocité essentielle qui constituent la marque propre de son art.

Après avoir étudié l'autobiographie de Nabokov du point de vue chronologique et structurel, stylistique et thématique, nous porterons désormais notre attention sur l'étude de la structure du « je » autobiographique. Le « je » autobiographique résulte une fusion entre le « je » épique (celui de la narration), le « je » poétique (lyrique) et le « je » philosophique (celui qui tente de saisir la rationalité, l'intelligence ou l'« art » du Destin). Dans la quatrième partie de notre thèse, nous envisagerons les rapports entre le « je » autobiographique et le « je » épique (principalement sur l'exemple des romans russes et anglais de Nabokov). La cinquième partie considérera les relations du « je » autobiographique avec le « je » poétique dans la poésie de notre auteur qui, d'après plusieurs critiques, est dominée par sa prose. Nous avons déjà

mentionné que l'autobiographie de Nabokov se situe entre prose et poésie, mais qu'elle se rapproche davantage, par sa fonction, de la poésie. Dans la sixième partie, nous étudierons une des facettes du « je » philosophique qui cherche à comprendre et à expliquer la détermination historique de son existence dans le monde. Dans le cas de notre écrivain, c'est une existence marquée au sceau de l'exil. Le problème existentiel apparaîtra donc dans la lumière de l'exil.

Partie IV :
Approche intertextuelle. L'autobiographie, la biographie et la fiction dans l'œuvre de Vladimir Nabokov

Il n'y a pas de vie réelle pour un auteur de génie.[724]

Vladimir Nabokov, *Littératures I*

IV. Introduction

Dans l'article « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », Jean-Claude Lanne écrit :

> *Dans le vaste ensemble de l'œuvre de l'écrivain, ce « métaroman » où l'autobiographie prend les voies obliques de la fiction et de la parodie d'autobiographie, l'autobiographie « avouée » Speak, Memory apparaît comme un dispositif sémiotique sui generis construit moins pour révéler ou cacher l'histoire d'une subjectivité que pour signifier l'accomplissement même de l'art, l'artificialité étant la seule garantie possible de l'existence du sujet s'énonçant.*[725]

Comme toute œuvre verbale d'art, l'autobiographie est fondée sur l'artificialité de l'écriture, sur l'artificialité qui ne se camoufle pas, mais au contraire qui, en s'exhibant ostensiblement, vise à renouveler la perception du « réel » en le défamiliarisant, en l'étrangeant. Nabokov déréalise le réel, en cultivant l'artifice et en opérant la mise en structure du sens qui revalorise les rapports entre le vrai et le faux dans une œuvre d'art. Les relations entre l'écriture dite véridique et celle dite personnelle sont cardinales pour la compréhension de la finalité du genre autobiographique chez Nabokov.

---

[724] Vladimir Nabokov, *Littératures I*, *op. cit.*, p. 37.
[725] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 410.

Nous éclairerons cette problématique en la considérant sous trois angles connexes. Tout d'abord nous nous concentrerons sur les rapports qu'entretiennent réalité et fiction. La transformation de la réalité dans une œuvre d'art sera étudiée en trois temps : perception de la réalité, conservation de la réalité et expression de la réalité. Cette étude visera à préciser les positions artistique et esthétique de Nabokov vis-à-vis du genre autobiographique et de la littérature en son entier, position qui se traduit par le choix du critère de la « vérité de l'art ». Le premier chapitre étudiera également les biographies écrites par Nabokov. Nous commencerons par la présentation du genre biographique vu par Vladimir Vejdle. Ensuite nous analyserons les écrits biographiques de Nabokov : « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », la biographie de Nikolaj Černyševskij dans *Le don* et *Nicolas Gogol*. Les deuxième et troisième chapitres mettront en corrélation les éléments autobiographiques et fictionnels dans l'œuvre de Nabokov et analyseront le phénomène des pseudo-autobiographies et des pseudo-biographies. Nous présenterons d'abord le corpus dit autobiographique. Puis, l'analyse cherchant à discerner les liens entre l'autobiographie et des œuvres de fiction de notre auteur se divisera en deux volets : le volet russe (*Machenka*, *L'exploit*, *Le don*, *Lolita*) et le volet anglais (*La vraie vie de Sebastian Knight*, *Feu pâle*, *Ada ou l'ardeur*, *Regarde, regarde les arlequins !*).

Chapitre IV. 1 : L'entrelacement de la réalité et de la fiction

Dans le présent chapitre nous étudierons la nature du genre autobiographique chez Nabokov de trois points de vue : la perception de la réalité, la conservation de la réalité (la mémoire et les souvenirs) et l'expression de la réalité sur l'exemple des textes critiques et autobiographiques. Nous essayerons de répondre à la question suivante : comment la réalité se transforme-t-elle à travers le prisme de l'art dans l'autobiographie de Nabokov ?.

IV. 1. A. La perception de la réalité

La question de la perception artistique de la réalité est importante pour Nabokov et traverse toute son œuvre. Examinons ses réflexions sur la perception de la réalité dans son essai « Les écrivains et l'époque », que Nabokov écrivit en français en 1931 pour la revue *Le mois* à la

demande de Gleb Struve. Pour l'écrivain, les générations futures ne pourront pas accéder à la « sensation directe de la réalité » passée :

> *Je tâche quelquefois de m'imaginer l'idée que l'homme du XXIe siècle se fera de notre époque. Il semblerait que nous avons cet avantage sur nos ancêtres que notre technique a trouvé certains moyens pour la conservation plus ou moins permanente du temps. On aime à se dire que l'écrivain le plus impersonnel, faisant le meilleur portrait possible de son siècle, ne nous en dira pas tant que le petit miroitement gris d'un film suranné. Erreur. La méthode cinématographique contemporaine qui, à nos yeux, semble nous donner l'image parfaitement exacte de la vie sera probablement si différente de la méthode qu'emploieront nos arrière-petits-neveux, que l'impression qu'ils se feront du mouvement de notre époque (tremblotement blafard d'un coin de rue grouillant de véhicules à jamais disparus) sera faussée par le style même de la photographie, par cet air vieillot et gauche que prennent à nos yeux des gravures représentant les événements d'un siècle passé. En d'autres mots, nos descendants n'auront pas la sensation directe de la réalité. L'homme ne sera jamais maître du temps, – mais comme il serait curieux de pouvoir au moins l'arrêter pour examiner à loisir cette nuance qui nous échappe, ce rayon qui se déplace, cette ombre dont le velours insaisissable n'est pas fait pour notre toucher.*[726]

Dans ce passage, Nabokov évoque certaines techniques de conservation du temps trouvées par la société. Par l'opposition « écriture littéraire / cinéma ou photographie » qui confronte la représentation artistique et créatrice de la réalité et la représentation mécanique de la réalité, Nabokov montre que même les techniques apparemment les plus « réalistes » (fidèles au « réel », à la « réalité ») sont impuissantes à donner la sensation directe de la réalité (du temps). Seul l'art inventeur, créateur, est capable de le faire.

Dans ce texte, l'écrivain essaie de se représenter la réalité perçue actuellement en tant que souvenir, en tant que passé ressuscité.[727] Le passé ne peut être ressuscité que dans des images visuelles et sonores dans la plupart des cas. La perception de la réalité passe par les sensations dont la durée est limitée. Le narrateur essaye de se représenter l'actualité des sensations comme un système ordonné dans le discours.[728] Cette fragilité de la réalité actuelle, la

---

[726] Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *op. cit.*, p. 137.

[727] « Cette automobile, ce pavé, les habits des gens qui passent, la façon dont les fruits et les légumes sont arrangés dans la vitrine du coin, ces deux gros percherons marrons attelés à un fourgon de déménagement, le bourdonnement d'un avion par-dessus les toits, – toutes ces choses mises ensemble me donnent la sensation d'une certaine réalité actuelle, d'une combinaison qui sera possible encore demain, mais qui ne le sera plus dans une vingtaine d'années. J'essaie de me figurer tout ceci comme un passé ressuscité… »

Ibid., p. 138.

[728] « Et puis on se dit qu'après tout, parmi ces choses qui nous semblent se grouper en un ordre unique, formant la réalité actuelle, il s'en trouve qui existeront longtemps – le gazouillement saccadé des moineaux, la verdure des lilas qui retombe par-dessus les grilles, le portail blanc et la croupe grise d'un nuage qui glisse, superbe, à travers le bleu mouillé d'un ciel de juin. »

Ibid., p. 138.

fugacité du temps et de la perception, le caractère relatif et passager de la vérité sont soulignés à maintes reprises dans cet essai. Pour le montrer, Nabokov recourt à l'image très usée du temps qui coule entre les doigts : « L'avidité que nous avons de surprendre et de posséder le temps se traduit par l'accent que nous plaçons sur le mot « notre », quand nous parlons de *notre* époque. Possession éphémère, car le temps coule entre nos doigts, et la génération d'aujourd'hui n'est plus vraie demain »[729]. L'homme ne possède pas le temps, c'est ce dernier qui possède l'homme, telle est en substance la philosophie de l'écrivain.

A la question « Considérez-vous Proust comme un éminent porte-parole de notre époque ? » (« Считаете ли Вы Пруста крупнейшим выразителем нашей эпохи ? »), question posée dans l'enquête de la revue *Les nombres*, Nabokov répond : « Мне кажется, что судить об этом невозможно: эпоха никогда не бывает "нашей". Мне неизвестно, в какую эпоху будущий историк нас ухлопает и какие найдет для нее приметы. К приметам, находимым современниками, я отношусь подозрительно »[730] (« Il me semble qu'il est impossible d'en juger : l'époque n'est jamais la "nôtre". Je ne sais pas dans quelle époque le futur historien nous mettra et quels indices il trouvera pour elle. J'ai une attitude de méfiance vis-à-vis des indices trouvés par les contemporains »). Pour l'écrivain, l'homme ne peut pas posséder l'époque dans laquelle il vit. Seule l'œuvre d'art peut fixer le temps et la réalité, en restant toujours « actuelle », en conservant intacte sa force intrinsèque d'œuvre d'art, son « activité », son énergie artistiques (c'est d'ailleurs le credo de Théophile Gautier).

Nabokov privilégie la sensation et la perception visuelles et tactiles du passé. Il veut percevoir la fragilité des choses, telles que les « neiges d'antan »[731], ce qu'il essaie de mettre en œuvre, avec un certain succès, dans le chapitre cinq de son autobiographie. Dans « Les écrivains et l'époque », les neiges opposées aux marbres durs et durables représentent le passé dans son impalpabilité, sa fragilité :

> *Ce sont les neiges d'antan et non pas les marbres que je voudrais voir et toucher. Car nous ne possédons vraiment que la pâle image, le corps inerte du temps passé à jamais. Nous l'étudions tellement, nous le revêtons de tant de systèmes et lui donnons des dénominations si commodes, que nous en venons presque à croire que les hommes du XIIIe siècle savaient aussi bien que nous qu'ils*

---

[729] *Ibid.*, p. 138.

[730] V. V. Nabokov, « Anketa o Pruste », *op. cit.*, p. 688.

[731] Cette expression renvoie au poème de François Villon « Ballade des dames du temps jadis » qui fait partie du recueil *Testament* achevé à Paris en 1462 et publié pour la première fois en 1489. Les quatre strophes de ce poème s'achèvent par l'interrogation « Mais où sont les neiges d'antan ? ».
François Villon, « Ballade du temps jadis », *Œuvres complètes*, Paris, Arléa, 2005, p. 44.

vivaient au moyen-âge. Quelle surprise ce serait de connaître l'étiquette que l'historien futur attachera au XXe siècle…[732]

Selon Nabokov, l'homme ne peut se représenter que le temps mort, le « cadavre » du temps. Avec la métaphore du corps (« corps inerte du temps passé ») l'écrivain signifie l'irréversibilité et l'inaccessibilité du temps passé, qui est représenté comme un organisme mort que l'homme futur analyse et met en système. Dans son autobiographie, Nabokov organise aussi les images de son passé en système par le biais de métaphores et de thèmes.

L'homme futur pourra bien étudier le passé, mais il ne pourra pas le percevoir. L'homme du présent perçoit la réalité, sans pouvoir accéder à sa structure interne. L'homme du présent perçoit le réel avec son corps, mais ne peut pas l'analyser, de même qu'il ne peut pas voir son squelette, tandis que l'homme futur pourra étudier le squelette de l'homme passé, mais ne pourra pas accéder à sa vie passée.[733] Il en découle l'impossibilité de connaître la réalité de manière exhaustive, de dire exactement ce qu'elle est et comment elle est. L'art supplée cette déficience de la science (connaissance). Connaître est le mot essentiel. Ni l'homme d'aujourd'hui (le contemporain) ni l'homme du futur ne connaissent vraiment leur/le temps. Seul l'art peut prétendre à un mode de connaissance *sui generis*.

Nous pouvons supposer que Nabokov a rédigé hâtivement cet essai : il expose une « gerbe » de questions, en passant, sans les résoudre, dans le plus grand désordre. Cependant ce texte ouvre beaucoup de perspectives, mais surtout, il éclaire la conception du temps chez Nabokov, le rôle qu'il attribue à la représentation artistique (littéraire) dans la saisie, la capture du temps. Seul le style est capable de rendre l'esprit d'une époque, ses qualités, sa pulsion intime, son rythme propre. L'écrivain ne va pas ressusciter la réalité, mais la transsubstantier.

Comme nous venons de le dire, le caractère fugitif du passé et l'image des « neiges d'antan » sont repris par Nabokov dans les deux versions de son autobiographie. Par son imagination, l'auteur remonte le temps et retrouve les paysages hivernaux de son enfance. Une scène identique figure dans le récit « La visite au musée » [« Посещение музея », 1938][734], dont le narrateur-héros est qualifié de semi-fantôme (« полупризрак »). La neige est caractérisée comme indifférente par hypallage. Cette caractéristique se rapporte à sa patrie où le héros

---

[732] Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *op. cit.*, p. 138.

[733] « C'est l'homme de demain qui examinera ce qui sera resté de l'ossement de l'homme d'aujourd'hui, mais c'est bien ce dernier qui perçoit le mouvement, les couleurs et les lignes de son corps vivant, dont il ne voit pas le squelette. Historien de son propre temps, historien d'époques révolues, tous deux n'en savent pas long. Tout ce que nous pouvons dire de notre siècle est toujours plutôt art que science. »
Ibid., p. 138.

[734] V. V. Nabokov, « Poseščenie muzeja », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 406.

apparaît furtivement. Dans « La visite au musée », le passage entre deux espaces, celui de la non-Russie et celui de la Russie, s'effectue par le biais d'une histoire cauchemardesque. Le réel du récit acquiert des éléments d'irréalité. C'est le fantastique qui permet au narrateur, par des errances, des trajets chaotiques dans un musée, lieu conservatoire de l'histoire et de la culture, de passer d'un espace géographique à un autre, de traverser des frontières politiques, selon le schéma suivant : vie → culture → vie imaginée. Dans le récit fantastique, le héros ne revient pas dans le passé, il émigre dans un autre espace, mais demeure dans le même temps. Dans l'autobiographie le narrateur (= écrivain Nabokov) migre dans un autre lieu et un autre temps (son passé). La description du narrateur dans une Russie hostile précède donc celle de *Drugie berega* : dans la nouvelle le narrateur se retrouve à Saint-Pétersbourg, dans le texte autobiographique, l'écrivain est non loin de sa résidence estivale de Vyra :

> *Совершенно прелестно, совершенно безлюдно. Но что же я-то тут делаю, посреди стереоскопической феерии? Как попал я сюда? Точно в дурном сне, удалились сани, оставив стоящего на страшном русском снегу моего двойника в американском пальто на викуньем меху. Саней нет как нет; бубенчики их – лишь раковинный звон крови у меня в ушах. Домой – за спасительный океан! Однако двойник медлит. Всё тихо, всё околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег – настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев.*[735]
>
> *Quel charme, quelle solitude ! Mais que fais-je donc là, au milieu de cette féerie stéréoscopique ? Comment suis-je parvenu là ? Comme dans un mauvais rêve, les traîneaux se sont éloignés, en laissant mon double dans un manteau américain doublé de vigogne sur la terrifiante neige russe. Les traîneaux ne réapparaissent pas ; le tintement de leurs grelots n'est qu'une pulsation du sang dans mes oreilles. A la maison, de l'autre côté d'un océan salvateur ! Cependant mon double lambine. Tout est calme, tout est ensorcelé par le disque clair au-dessus du désert russe de mon passé. La neige est réelle au toucher, et, quand je me penche pour en ramasser une poignée, un demi-siècle de vie se répand en poussière givrée à travers mes doigts.*

Nous nous proposons d'analyser la fonction du corps de l'autobiographe à la fin de la première section du chapitre cinq de *Drugie berega*. Le retour dans le passé est représenté comme le voyage dans un monde féerique, enchanté (« все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого »), « пустыней » désignant le vide physique de l'espace. Le caractère imaginaire est ici renforcé par une image auditive : « бубенчики их – лишь раковинный звон крови у меня в ушах ». Le souvenir est intériorisé, il advient

[735] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 88 (204).

« dans » l'individu. Le tintement de sang dans les oreilles du héros, désignant un moment de la vie présente, contamine le rythme de la mémoire. Remarquons, d'ailleurs, que tout ce passage est parfaitement rythmé. Le monde imaginaire, inventé par l'auteur, est la « région » naturelle du souvenir de l'artiste. Le « réel », le monde des choses que l'on peut toucher, est investi d'une importante fonction dans *Drugie berega* : ce sont des objets matériels qui suscitent le processus de la remémoration chez l'écrivain. Dans cette citation, l'autobiographe tente en vain de toucher la neige russe d'antan, image de la vie passée transfigurée par la perception du présent. C'est aussi une métaphore usée des souvenirs que l'autobiographe n'arrive pas à extraire intacts de son passé : « Снег – настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев ». Cette image exprime la volonté de s'assurer de la vérité par le toucher, qui est trompé par l'illusion artistique forte créée par l'artiste. La mémoire pure sans corps ne peut pas ressusciter les souvenirs. Le corps est le seul moyen d'actualiser, de rendre la mémoire active. Le corps sent, la mémoire ne sent rien, extérieure à toutes formes sensibles. Cette tentative de l'autobiographe nous montre l'impossibilité d'avoir une représentation exacte et fidèle du passé. La neige est aussi une métaphore très littéraire des choses passées (à côté d'autres possibles, la poussière, la cendre). Mais cette métaphore est renouvelée par l'emploi très original qu'en fait Nabokov, par la médiation du corps présent (actuel) qui se souvient de son enfance (c'est un procédé très proustien, rappelons-nous les transitions mémorielles d'*A la recherche du temps perdu*). Avec la puissance merveilleuse de l'art (l'illusion, la féerie), notre auteur joue magistralement sur le va-et-vient constant entre le présent et le passé par la médiation du corps qui, présent, se projette et se prolonge imaginairement dans le passé par ses organes naturels (pieds et mains) et sensoriels (ouïe, vue, toucher). Le corps est un moyen pour accéder aux souvenirs du passé. La tentative d'associer l'ensemble du corps actuel dans l'entreprise remémorative se termine par un échec qui découvre le caractère illusoire de cette tentative : la main de l'auteur saisit une autre neige dont la pulvérulence signifie la vacuité, l'irréalité de ce qui fut. La métaphore corporelle place au centre de l'activité poétique le sujet énonciateur avec son corps, premier et seul outil d'investigation du passé. Le rôle du corps est de mettre en contact physique avec le monde actuel ; par le toucher, par le contact physique, qui sert à s'assurer de la substantialité de la chose, le corps intègre la personne dans l'actualité historique, dans le monde actuel, contemporain. Là est son rôle, là est sa force, mais là aussi est sa limite : on ne touche pas (on ne saisit pas par les sens) le passé, sauf dans l'art, où triomphe l'imaginaire (l'impossible).

Le silence absolu de l'intérieur avertit que la mémoire de l'écrivain ne capte rien, ne saisit que le vide quand il « rétrospecte » son passé dans l'espace intérieur de sa conscience. Ce n'est pas la mémoire, mais le corps qui touche les objets de la réalité, mais d'une réalité contemporaine. La mémoire peut revenir dans le passé comme l'imagination, mais le corps ne le peut, car le passé est inaccessible au corps actuel. Le corps est un outil, mais aussi un écran qui nous sépare du monde du passé, une limite dans la distance où par lui on ne peut atteindre que le monde des objets contemporains. Même si l'auteur peut « revenir » dans son passé par le biais de la mémoire et de l'imagination, il ne peut aucunement toucher les objets appartenant au passé avec le seul « organe » de sa mémoire. Le contact avec le corps atteste la réalité des choses, mais le monde du souvenir est soustrait à ce contact charnel, corporel. La métaphore de la neige introduit-elle donc l'indice d'un échec, de l'échec de pénétrer, de rentrer dans son passé ? Certes, mais non du point de vue artistique. La puissance de l'art verbal affecte l'émotion sans affecter le toucher. De quelle manière Nabokov procède-t-il ? Il revêt sa mémoire d'un corps, la transforme en un personnage actif, incarné, « incorporé ». Nous pouvons nommer ce phénomène la corporéité de la mémoire. Ce procédé (ou tour de magie, d'illusionniste) autorise des passages comme celui cité précédemment.

La suppression de l'opposition de la réalité au rêve est ici fondamentale. Il semble au lecteur que les frontières entre l'état réel et rêvé, conscient et inconscient sont abolies, qu'il n'y a plus de critères de discernement entre ces deux notions. Voici comment le narrateur dans *La transparence des choses* commente ce phénomène :

> *Les hommes ont appris à vivre sous le poids d'un noir fardeau, d'une énorme et douloureuse bosse : l'hypothèse que la « réalité » n'est peut-être qu'un « rêve ». Ce serait infiniment plus terrible si le seul fait d'être conscient qu'on est conscient de la nature onirique de la réalité était un rêve aussi, une hallucination que l'on s'est construite ! Il ne faudrait pas perdre de vue, cependant, qu'il n'y a pas de mirage sans disparition, tout comme il n'y a pas de lac sans une boucle de terre ferme.*[736]

Le rêve et le réel sont des concepts qui ne valent que par leur oppositivité. Nabokov annule progressivement cette oppositivité, en opérant un glissement de la réalité au rêve, du rêve à la non-existence. A la fin du paragraphe, il réfute ce raisonnement, en restituant la logique de l'ordre des choses dans l'univers matériel. La preuve par le contraire et le critère de l'opposition sont les outils méthodologiques du narrateur du roman pour affirmer l'existence intangible de la réalité.

[736] Vladimir Nabokov, *La transparence des choses*, *op. cit.*, p. 140.

Nous avons étudié la position de Nabokov vis-à-vis de la perception de la réalité. Regardons maintenant ce qui en est du côté de la conservation dans la mémoire de cette réalité perçue.

IV. 1. B. La conservation de la réalité

IV. 1. B. a. La mémoire et les souvenirs

Nabokov possédait un don de mémorisation parfaite. Dès ses premiers pas littéraires, ce trait a été remarqué par la critique de l'émigration russe. Prenons l'exemple de l'article de Mixail Kantor « Le fardeau de la mémoire (à propos de Sirin) » [« Бремя памяти (о Сирине) », 1934]. Kantor souligne la suprématie de la mémoire et le retour constant dans le passé chez Nabokov. L'écrivain ne peut pas juste nommer les objets et les phénomènes, il les reproduit avec une précision extrême. Le critique considère que le style imagé de Nabokov reflète sa perception du monde, précise jusqu'à ses moindres détails, et qu'il découle des procédés mnémoniques de l'écrivain :

> *Это господство памяти – непроизвольно избранный Сириным удел, это – рок, это сила, навязанная ему извне, «мучительный и сладкий искус». Не подчиниться ей он не может. Он то и дело возвращается к истокам своей духовной жизни, к первоначальным впечатлениям бытия, к обиходу детской жизни, к богатству, яркости, пестроте, фантастичности ее представлений.*
> *Весь огромный литературный арсенал Сирина, его разительные сравнения, изощренные метафоры, образы, метонимии – того же мнемонического происхождения. Предметы и явления с такой навязчивой силой врезываются в сознание Сирина, что, рассказывая о них, он не может просто назвать их, он силится воспроизвести их с той же отчетливостью и выпуклостью, с которой они запечатлены в его необыкновенной памяти. Сирина не раз упрекали в вычурности, указывая на злоупотребление метафорами. Обвинение неосновательное: Сирин отнюдь не щеголяет «образностью» письма, он не может писать иначе, потому что так именно он видит мир.*[737]
> *Cette domination de la mémoire, lot choisi involontairement par Sirin, c'est la fatalité, c'est une force imposée de l'extérieur, « une tentation douloureuse et douce ». Il ne peut ne pas y obéir. Il retourne constamment aux sources de sa vie spirituelle, aux impressions initiales de l'existence, au quotidien de sa vie d'enfance, à la richesse, à la vivacité, à la bigarrure, au fantastique de ses représentations. Tout l'immense arsenal littéraire de Sirin, ses comparaisons frappantes, ses métaphores sophistiquées, ses images et ses métonymies ont la même origine mnémonique. Les objets et les*

[737] Mixail Kantor, « Bremja pamjati (o Sirine) », in *V. V. Nabokov: pro et contra*, *op. cit*., p. 236.

phénomènes se gravent dans la conscience de Sirin avec une force si insistante qu'en parlant d'eux, il ne peut pas simplement les nommer, il s'efforce de les reproduire avec la même précision et le même relief que ceux avec lesquels ils sont empreints dans sa mémoire extraordinaire. On a reproché plus d'une fois à Sirin son caractère alambiqué, en indiquant l'abus de métaphores. Cette accusation est sans fondement : Sirin ne fait aucunement montre de son « style imagé », il ne peut pas écrire autrement, parce que c'est de cette manière-là qu'il voit le monde.

Mixail Kantor caractérise l'art de Nabokov comme un art sensuel et visuel, comme la célébration d'une mémoire qui n'est ni organisée ni vaincue.[738] Cette célébration de la mémoire est présente dans *Drugie berega*. Dans la citation ci-dessous, la capitale de la Russie se transforme en la capitale de la mémoire de l'écrivain :

… три полосы полупрозрачных полотнищ – бледно-красная, бледно-голубая и просто линялая – усилиями солнца и беглых теней лишаются случайной связи с каким-то неприсутственным днем, но зато теперь, в столице памяти, несомненно празднуют они пестроту того весеннего дня, стук копыт по торцам, начало кори, распушенное невским ветром крыло птицы, с одним красным глазком, на шляпе у Mademoiselle.[739]

… trois bandes de bannières translucides, rouge pâle, bleue pâle et simplement déteinte, perdent, par l'effort du soleil et des ombres rapides, un lien fortuit avec un jour de fête nationale, mais en revanche maintenant, dans la capitale de ma mémoire, glorifient la bigarrure de ce jour de printemps, le bruit des sabots sur le pavé, le début de la rougeole, une aile d'oiseau, aux plumes hérissées par le vent de la Neva, à un seul œil rouge, sur le chapeau de Mademoiselle.

Nous assistons ici à l'arrachement d'une réalité hors de son contexte historique. La mémoire conserve le souvenir et le vivifie. Le glissement associatif, le transfert de connexions (des couleurs ternes aux couleurs bigarrées), suggère la métaphorisation des souvenirs dans la mémoire. L'emploi du présent et l'enfilade de compléments d'objet direct font ressortir le processus de la cristallisation du souvenir et le caractère inaltérable, solide du passé dans la mémoire de l'artiste.

Dans l'avertissement à *Conclusive Evidence*, Nabokov prévient que les imprécisions sont dues à la mémoire et qu'elles ne sont ni intentionnelles ni dues au travail de l'imagination artistique : « Ce récit du passé européen de l'auteur est aussi fidèle qu'il lui a été possible de

---

[738] « Читатель утомляется от усердия, с которым Сирин старается сообщить ему это чувственное восприятие внешнего мира. Сирин почти довел до абсурда стремление к наглядности. [...] Но это чувственное искусство – только виртуозный trompe l'œil, только праздник памяти, еще не организованной, не побежденной. »
Ibid., p. 236-237.
« Le lecteur se lasse du zèle avec lequel Sirin tâche de lui communiquer cette perception sensuelle du monde extérieur. Sirin a presque poussé jusqu'à l'absurde sa tendance au concret. [...] Mais cet art sensuel n'est qu'un *trompe-l'œil* virtuose, n'est que la célébration d'une mémoire qui n'a pas encore été organisée et vaincue. »

[739] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 101-102 (213).

le faire. Les erreurs, s'il y en a, sont le fait de la défaillance de la mémoire, non de la tricherie de l'art »[740]. Dans les deux préfaces suivantes, les relations entre réalité et fiction se compliqueront davantage. Dans *Speak, Memory*, la mémoire est présentée comme un disque lumineux sur lequel apparaissent les souvenirs de l'auteur sous forme de projections : « … et les images de ces précepteurs apparaissent sur le disque lumineux de ma mémoire comme autant de projections de lanterne magique »[741]. Les premières sensations, les premiers sentiments de l'écrivain se reproduisent sans difficulté comme souvenirs. Ils sont comparés à des écrits qui se déposent dans la mémoire sous une forme achevée et parfaite. Nabokov dit dans son autobiographie russe :

> *Загадочно-болезненное блаженство не изошло за полвека, если и ныне возвращаюсь к этим первичным чувствам. Они принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства, – и в силу этой гармонии, они с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками.*[742]
> *La béatitude énigmatique et maladive ne s'est pas tarie en un demi-siècle, si à présent aussi je reviens à ces sensations premières. Elles appartiennent à l'harmonie de mon enfance très parfaite et très heureuse et grâce à cette harmonie, elles se gravent toutes seules immédiatement en brouillons corrigés dans la mémoire, avec une facilité magique et sans concours poétique.*

Dans *Intransigeances*, Nabokov définit la mémoire et l'imagination comme des formes de « négation du temps ». Pour lui, ces deux notions sont étroitement liées :

> *Je prétends que l'imagination est une forme de mémoire. […] Une image dépend du pouvoir d'association, et l'association est fournie et alimentée par la mémoire. Quand nous évoquons un souvenir personnel très vivace, nous rendons hommage non pas à notre faculté de rétention mais au mystérieux esprit de prévoyance de Mnémosyne qui a conservé tel ou tel élément dont l'imagination créatrice pouvait avoir besoin pour le mêler avec des souvenirs et des intentions d'une époque plus récente. A cet égard, la mémoire et l'imagination sont toutes les deux une négation du temps.*[743]

Cette citation dit bien l'importance du lien entre mémoire et imagination dans le processus de la création artistique, et, plus précisément en ce qui concerne le genre autobiographique, dans l'expression de la « réalité ».

La fixation de la réalité se produit par la médiation de la mémoire. Les souvenirs, toujours reliés à une sensation présente du corps actuel, conservent et magnifient, transfèrent et transforment la perception du passé, qui n'est jamais conservé tel quel. Le passé est

---

[740] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, 1961, p. 11.
[741] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 196.
[742] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 15 (150).
[743] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 89.

constamment transformé par la mémoire, qui est une fonction de la vie. Au moment de la reconstitution artistique du passé, l'esprit humain recourt à des processus mnémoniques, tout en utilisant l'imagination. Loin d'être un « sarcophage », la mémoire réactive les souvenirs en les recréant et les inventant, selon un modèle interprétatif, associatif et sémantique. En cela, elle se montre comme une faculté authentiquement créatrice. La mémoire est une structure qui actualise un lien entre état présent et état passé. Par l'intermédiaire de l'imagination, la mémoire crée le passé, l'invente et l'édifie.

IV. 1. B. b. Nabokov et Proust

Dans le même article, Kantor compare l'utilisation de la mémoire dans l'œuvre de Nabokov à celle de Proust. Il oppose le concept de la mémoire omniprésente et tout-englobante de Proust à celui de Nabokov, qui représente la mémoire sous l'angle du particulier, de l'individuel et du spécifique. Le critique ajoute que Nabokov ne pouvait pas égaler l'écrivain français, car son concept de la mémoire est limité et concentré sur le caractère sensuel du monde, tandis que Proust structure la mémoire dans tous ses aspects possibles : sensuel, psychologique, esthétique et social. Mais le critique observe cependant que le concept de la mémoire dans l'art de Nabokov est en permanente évolution et se modifie constamment. Il conclut son article sur l'idée que dans le cas de Nabokov les souvenirs dont le champ est strictement délimité par l'aspect sensuel entrent en collision avec son élan créateur et mettent en danger sa liberté artistique.[744] Kantor relève un trait de la poétique de Nabokov à un certain moment

[744] « Преобладание памяти естественным образом устанавливает некоторый параллелизм между Сириным и писателем, на которого он с внешней стороны так мало походит, – Марселем Прустом. Но достаточно об этом параллелизме подумать, чтобы сразу же понять, какая пропасть разделяет Сирина и автора "В поисках потерянного времени". Дело в самом характере памяти, в ее диапазоне, в ее направленности. Память Пруста – огромного, почти безграничного охвата: она и чувственного, и психологического, и эстетического, и социального порядка. Она так широко разветвлена, что творчество Пруста, по существу, может быть, связанное, представляется нам могучим потоком, свободно избирающим свое русло. Не то у Сирина. Воспоминания его вращаются в тесном кругу сенсуального; они для него – бремя, мешающее его творческому порыву, сковывающее свободу его движений.

Поскольку Сирин остается во власти чисто чувственного восприятия мира, искусство его обречено оставаться ограниченным и внешним. Только стряхнув иго, тяготеющее над ним, он может выйти на трудную дорогу большого искусства. Надежда на это у нас есть. Сирин не стоит на месте. »

Mixail Kantor, « Bremja pamjati (o Sirine) », *op. cit.*, p. 236-237.

« La prépondérance de la mémoire instaure d'une manière naturelle un certain parallélisme entre Sirin et un écrivain auquel il ressemble peu de l'extérieur, Marcel Proust. Mais il suffit de penser à ce parallélisme pour comprendre tout de suite quel abîme sépare Sirin de l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*. La clé est dans le caractère même de la mémoire, dans son diapason, dans sa tendance. La mémoire de Proust est d'une envergure immense et illimitée : elle est à la fois d'ordre sensuel, psychique, esthétique et social. Elle est si largement ramifiée que l'art de Proust, au fond peut-être ordonné, nous paraît un flot puissant qui choisit librement son lit. Ce n'est pas la même chose chez Sirin. Ses souvenirs se meuvent dans le cercle étroit du sensuel ; ils sont pour lui un fardeau qui entrave son élan artistique et qui paralyse la liberté de ses mouvements.

Comme Sirin reste sous l'emprise de la perception purement sensuelle du monde, son art est condamné à rester limité et extérieur. Ce n'est qu'en secouant le joug qui pèse sur lui qu'il peut emprunter le chemin difficile du grand art. Nous avons cet espoir. Sirin ne reste pas sur place. »

de son évolution. L'étude de l'œuvre de Nabokov-écrivain nous montre que la mémoire est aussi créatrice et transfiguratrice que celle de Proust.

Dans son cours « Marcel Proust : *Du coté de chez Swann* », Nabokov déclare qu'un souvenir seul ne peut recréer le passé. Il faut, pour cela, une sensation actuelle, une impression présente, d'un côté, et une sensation passée, un souvenir, de l'autre, ce qui correspond parfaitement à la théorie bergsonienne du souvenir :

> *Bref, pour qu'il y ait recréation du passé, il faut que se produise autre chose qu'une simple opération de mémoire : il faut qu'il y ait combinaison d'une sensation présente (particulièrement goût, odeur, toucher, son) et d'une résurgence d'un souvenir, d'une sensation passée. […] Autrement dit, un bouquet de sensations dans le présent* et *la vision d'un événement ou d'une sensation dans le passé, voilà où la sensation et la mémoire se rejoignent, où le temps perdu se retrouve.*[745]

Notons que Nabokov, en énumérant des sensations présentes, ne mentionne pas l'image visuelle.

Dans ce cours, Nabokov insiste aussi sur le fait que le livre de Proust n'est pas autobiographique. Comme le destin du protagoniste est semblable à celui de l'auteur, Nabokov-enseignant ne présente pas la biographie de Proust à ses étudiants pour ne pas susciter des interprétations autobiographiques de l'œuvre de leur part.[746]

Pour reconstruire le passé, l'écrivain mobilise toutes les ressources de l'art : « La clef de la reconstruction du passé se révèle être la clef de l'art »[747], dit-il dans son cours sur Proust. Nabokov poursuit en développant l'idée selon laquelle la réalité décrite par l'écrivain est toujours un produit de l'imagination :

> *Ce n'est pas un miroir des mœurs, pas une autobiographie, pas un récit historique. Ce n'est que pure imagination de la part de Proust, tout comme* Anna Karénine *est un produit de l'imagination, tout comme « La métamorphose » est un produit de l'imagination – tout comme l'université où nous sommes sera un produit de l'imagination si jamais il se trouve qu'un jour j'écrive, rétrospectivement, quelque chose à son sujet. Le narrateur, dans l'œuvre, est l'un des personnages de l'œuvre, qui se nomme Marcel. Autrement dit, il y a Marcel l'indiscret, et il y a Proust l'auteur. A l'intérieur du roman, le*

---

[745] Vladimir Nabokov, « Marcel Proust. *Du côté de chez Swann* », *op. cit.*, p. 356.

[746] « … l'œuvre n'est pas autobiographique, le narrateur n'est pas Proust en tant qu'individu, et les personnages n'ont jamais existé ailleurs que dans l'esprit de l'auteur. Inutile, par conséquent, de nous attarder sur la vie de l'auteur. Cela est sans importance dans le cas présent et ne ferait qu'embrouiller la question, d'autant que le narrateur et l'auteur ont plus d'un point en commun et évoluent dans des milieux très semblables. »
Ibid., p. 308.

[747] *Ibid.*, p. 310.

narrateur Marcel songe, dans le dernier volume, au roman idéal qu'il va écrire. L'œuvre de Proust n'est qu'une copie de ce roman idéal – mais quelle copie ![748]

A la fin de cette citation, en caractérisant l'œuvre de Proust comme une copie du livre idéal, Nabokov expose sa théorie de l'art comme « platonisme littéraire » : l'œuvre d'art est une réalisation du livre idéal qui se trouve dans le monde des « idées », structures intellectuelles des phénomènes. Toute œuvre d'art fabriquée par l'artiste ne peut être qu'une copie visible d'une œuvre idéale. Le rapport « original / copie » présuppose deux plans différents : le monde idéal, de la création et le monde réel, des choses.

Le protagoniste d'*A la recherche du temps perdu*, réfléchissant sur la nature de la réalité, la définit comme une combinaison de sensations et de souvenirs. L'artiste crée, par des procédés stylistiques, des analogies entre les objets dans le monde de l'art et ceux du monde réel.[749] Ces analogies créent des modèles interprétatifs qui se réitèrent avec une certaine fréquence dans le temps, en le rythmant et en faisant ressortir ses lois. Les répétitions dans la vie sont les réalisations concrètes de « lois » historiques, celles dans l'art sont les réalisations concrètes de « lois » artistiques, ce qui explique l'intérêt que porte Nabokov (et d'autres hommes de lettres et philosophes) à la corrélation des répétitions dans la vie et dans l'art.

Chez Proust (comme chez Nabokov) la faculté de la mémoire, dans des circonstances particulières, réveille le vrai « moi » à l'éternité, le soustrait au temps et à la mort. Chez Proust, le narrateur ne « retrouve » ni le passé ni le temps : il accède à un autre ordre, affranchi du temps, dans l'acte même de la remémoration (cf. *Le temps retrouvé*). Toute l'œuvre de Proust va vers cette découverte : déceler, dans les phénomènes, la présence d'une essence intemporelle. Nous pouvons citer un autre trait fondamental commun à Proust et à Nabokov : la vraie vie, la vraie réalité (essentielle), c'est l'art, et, dans l'art, le style. Pour ces deux écrivains, un livre (un produit de l'art) est le produit d'un autre « moi » que le « je » empirique, il est le fruit d'un « moi » essentiel, non réductible au « je » empirique. L'autobiographie, en conséquence, n'échappe pas à cette règle : elle traduit l'homme essentiel, le moi fondamental (= l'artiste).

---

[748] *Ibid.*, p. 311.

[749] « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. »

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 196.

Proust et Nabokov diffèrent par leur concept de la création : la sensibilité (les impressions) prime chez Proust dans la création artistique, tandis que chez Nabokov c'est l'imagination qui accomplit une fonction identique. Dans *Le temps perdu*, le protagoniste réfléchit sur ces deux composantes de l'art littéraire et laisse la priorité aux impressions.[750] Si nous comparons la nature de la remémoration chez les deux écrivains, nous verrons que chez Nabokov, c'est la concentration des souvenirs qui prédomine, chez Proust, au contraire, c'est la dissolution des souvenirs qui domine la poétique de la mémoire.

IV. 1. C. L'expression de la réalité

Ce sous-chapitre s'articulera autour de quatre points. Dans un premier temps, nous parlerons de la nature du genre autobiographique chez Nabokov à travers ses lettres et ses écrits critiques. Dans un deuxième temps, nous analyserons le chapitre seize de *Conclusive Evidence*. Dans un troisième temps, nous aborderons la question de la résurrection du passé dans le genre autobiographique. Et finalement, nous nous arrêterons sur le seul critère qui compte pour Nabokov et suspend l'opposition traditionnelle entre la réalité et l'imaginaire, à savoir celui de la vérité de l'art. Au terme de ce parcours, nous tirerons quelques conclusions sur les positions autobiographique, artistique et esthétique, de notre auteur.

IV. 1. C. a. Réflexions sur la nature du genre autobiographique

Dans une lettre à Kenneth D. McCormick datée du 22 septembre 1946, Nabokov expose les principes sur lesquels il fondera sa future autobiographie :

> *Ce sera un nouveau genre d'autobiographie, ou plutôt un nouvel hybride entre autobiographie et roman. Elle se rapprochera de ce dernier car elle aura une intrigue précise. Diverses strates de mon passé formeront, en somme, les rives entre lesquelles s'écoulera un torrent d'aventure physique et mentale. Ceci impliquera la peinture de pays, personnes et modes de vie nombreux et variés. Il m'est difficile de préciser davantage ce sujet. Comme mon approche sera très nouvelle, je ne peux pas y attacher une de ces étiquettes dont vous parlez. En explicitant trop ce point, je retomberais inévitablement sur des expressions telles que « roman psychologique » ou « roman à énigme dans*

[750] « Il n'est pas certain que, pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeables et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première, comme des gens dont l'estomac est incapable de digérer chargent de cette fonction leur intestin. Un homme né sensible et qui n'aurait pas d'imagination pourrait malgré cela écrire des romans admirables. La souffrance que les autres lui causeraient, ses efforts pour la prévenir, les conflits qu'elle et la seconde personne cruelle créeraient, tout cela, interprété par l'intelligence, pourrait faire la matière d'un livre non seulement aussi beau que s'il était imaginé, inventé, mais encore aussi extérieur à la rêverie de l'auteur s'il avait été livré à lui-même et heureux, aussi surprenant pour lui-même, aussi accidentel qu'un caprice fortuit de l'imagination. »
Ibid., p. 207-208.

lequel l'énigme est le passé d'un homme », et ceci ne rendrait pas l'impression de nouveauté et de découverte qui distingue ce livre, tel qu'il se présente à mon esprit. Ce sera une succession de brefs extraits, du genre essai, qui, avec un élan soudain, formeront quelque chose de très bizarre : les ingrédients apparemment innocents d'un breuvage tout à fait inattendu.[751]

Dans cette lettre, Nabokov pose les jalons d'une écriture autobiographique d'un genre nouveau tel que l'écrivain le comprend. Il conjugue en elle deux notions, celle de « vérité » (autobiographie) et celle de fiction (œuvre de synthèse combinant des nouvelles). Ce jeu entre réalité et fiction, vérité et mensonge (« tout art est mensonge »[752], déclare Nabokov dans ses cours de littérature) est une tâche difficile à accomplir. L'écrivain insiste sur ce point à plusieurs reprises dans ses lettres. Remarquons qu'en 1946 l'écrivain utilise déjà une métaphore fluviale pour caractériser son projet autobiographique : « les rives entre lesquelles s'écoulera un torrent d'aventure physique et mentale ».

Dans une lettre à E. Wilson datée du 7 novembre 1947, Nabokov considère son projet autobiographique comme roman en soulignant le caractère fictionnel de son entreprise : « mon nouveau roman progresse à ma guise. Je crois que le *N[ew] Y[orker]* va m'en publier des extraits – il y en a un qui passe ce mois-ci »[753]. Dans une lettre à John Fischer datée du 14 décembre 1948, Nabokov souligne que son autobiographie est structurée autour de trois points : les éléments qui ont formé l'autobiographe en tant qu'écrivain, le retour constant dans le passé, l'équilibre entre vérité personnelle et sélection artistique. La tension entre la vérité personnelle et la sélection artistique est davantage soulignée par les adjectifs « exact » et « strict » : « Il s'agit d'une enquête sur les éléments qui ont participé à la formation de ma personnalité d'écrivain… C'est un livre très difficile à écrire, non seulement parce qu'il nécessite d'infinis retours dans le passé, mais aussi à cause de ce mélange d'exacte vérité personnelle et de stricte sélection artistique »[754]. *Drugie berega / Speak, Memory* se construit sur l'action réciproque du plan du réel et du plan de l'imaginaire ainsi que sur la fluidité de leurs frontières.

L'écrivain redéfinit les rapports entre réalité et fiction d'une manière originale et novatrice. Il considère n'importe quel événement de la réalité comme « une forme impure de l'imagination »[755]. Pour Nabokov les faits réels sont perçus à travers le prisme de l'imaginaire. Il écrit dans *Intransigeances* : « tout ce que l'esprit perçoit, il le fait avec l'aide

[751] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 111-112.
[752] Vladimir Nabokov, *Littératures I, op. cit.*, p. 229.
[753] Vl. Nabokov – E. Wilson, *Correspondance, 1940-1971, op. cit.*, p. 217.
[754] Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 131-132.
[755] Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 169.

de l'imagination créatrice, cette goutte d'eau sur la lame de verre qui donne netteté et relief à l'organisme observé »[756]. Dans une de ses interviews, Nabokov définit les relations entre réalité et fiction dans une œuvre d'art par une opposition originale : « dans une œuvre d'art il y a une sorte de fusion entre deux choses : la précision de la poésie et la fièvre de la science pure »[757]. En parlant de Freud dans son œuvre, Nabokov fait cependant une distinction entre son autobiographie et ses romans : « Il ne mérite pas plus d'attention que celle que je lui ai consacrée dans mes romans ou dans *Autres Rivages* »[758]. Nous remarquons dans cette déclaration que Nabokov ne considère pas son autobiographie de la même manière que ses œuvres de fiction.

Dans l'article « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », Jean-Claude Lanne relativise l'opposition entre vérité et fiction dans l'entreprise autobiographique de Nabokov : « Plus profondément encore, il s'agit moins d'une rivalité ou d'une concurrence entre fiction et vérité que d'une reprise, par l'écriture "véridique", de la part de vérité personnelle que peut enfermer la fiction »[759].

IV. 1. C. b. L'importance du chapitre seize de *Conclusive Evidence*

Nabokov avait anticipé beaucoup de remarques critiques dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*. Bien que ce chapitre ait été écrit en 1949-1950, il a vu le jour seulement en 1998, presque cinquante ans après son écriture.[760]

Le point culminant du jeu entre fiction et vérité aurait dû être présenté dans le chapitre seize sous le titre de « Troisième personne », chapitre finalement supprimé du livre, mais partiellement repris dans l'avant-propos de *Speak, Memory*. Dans ce texte de l'autobiographie, le « je » du narrateur se transforme en « il » représenté par un critique fictif. Nabokov lui-même souligne l'importance de ce chapitre dans la lettre à Katherine A. White : « Le dernier est, à mon avis, le plus important de la série (certes, le livre a été écrit tout entier dans la perspective de cette conclusion et de ce sommet) puisque y sont rassemblés et

[756] *Ibid.*, p. 169.
[757] *Ibid.*, p. 20.
[758] *Ibid.*, p. 77.
[759] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 409.
[760] Ce chapitre a été publié pour la première fois aux Etats-Unis dans *The New Yorker* [1998 / 1999, 28 December – 4 January], en France dans *Nouvelle revue française* [septembre 1999, n° 551] et en Russie dans la *Zvezda* [1999, n° 4, traduit et commenté par M. Malikova et D. Treziak].

analysés avec soin (par un critique fictif) les divers thèmes qui couvrent le livre – tout l'entrelacs de fils que j'ai eu du mal à suivre d'un texte à l'autre »[761].

Dans une lettre à John Fischer datée du 20 juillet 1950, nous voyons que Nabokov s'interrogeait sur l'opportunité d'inclure ce chapitre dans sa première version de l'autobiographie :

> *Je joins à cette lettre un dernier chapitre (XVI), je n'arrive pas à décider si je dois l'ajouter ou non à mon livre. Je vous l'envoie surtout parce qu'il contient, entre autres choses, tout ce qu'il faut dire dans le texte de présentation. Le « critique » et « Miss Braun » sont, bien entendu, des personnages fictifs, et il n'existe bien sûr aucun livre intitulé « Quant durent les lilas ». […] J'aime assez bien ce chapitre XVI, mais je ne sais pas pourquoi j'hésite à l'inclure. Je suggérerais de faire une note de présentation aussi nette et prosaïque que possible : après tout le lecteur découvrira tout sur l'auteur dans le livre lui-même.*[762]

Les initiales de Barbara Braun (ou bien Braün, le tréma étant présent par endroits) lues en caractères cyrilliques se transforment en celles du prénom et du patronyme de Nabokov, Vladimir Vladimirovič (la lettre « B » de l'alphabet cyrillique correspond phonétiquement à la lettre « V »). L'auteur de l'ouvrage imaginé devient en quelque sorte un double déformé de l'auteur. Le titre *Quant durent les lilas* (ou *Quant la dernière fois les lilas*) [*When Lilacs Last*] rappelle un poème de Walt Whitman « Quand les lilas durent dans Dooryard Bloom'd » [« When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd », 1865]. Dans le scénario de *Lolita*, Charlotte Haze lit le best-seller *Quand durent les lilas* de Barbara Braun. Dans le roman *Lolita*, cette allusion est absente. Nabokov invente pour l'analyse comparative un écrivain-femme et un roman autobiographique fondé sur la vérité de la vie afin de mieux définir et de discerner, par opposition, la spécificité de sa propre autobiographie basée sur le principe de la vérité de l'art.

Ce n'est pas par hasard que Nabokov a éliminé le dernier chapitre : l'introduction du personnage « critique » qui aurait comparé les procédés artistiques de l'autobiographie réelle *Conclusive Evidence* avec un ouvrage inexistant de l'écrivain fictif Miss Barbara Braun aurait brouillé les principes fondamentaux du genre autobiographique, aurait transformé l'autobiographie de Nabokov en œuvre de pure fiction, en roman au second degré.

Le critique fictif du chapitre seize considère que « l'importance durable que revêt *Autres rivages* est liée au fait que se rencontrent ici une forme d'art impersonnel et un récit de vie

---

[761] Lettre à Katharine A. White du 27 novembre1949, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 138.

[762] Lettre à John Fischer du 20 juillet 1950, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit*., p. 149.

très personnel »[763]. Ce chapitre avait aussi pour objectif de donner une « direction de lecture » basée sur l'approche thématique qui faisait ressortir l'originalité et la modernité de la méthode de l'écrivain. Le critique fictif précise : « La méthode de Nabokov consiste à explorer les régions les plus reculées de sa vie passée pour y trouver ce que l'on peut appeler les pistes thématiques. Chaque thème, une fois identifié, est suivi au fil des ans. Au fur et à mesure qu'il se développe, il guide l'auteur à travers de nouvelles régions de la vie »[764]. La modernité de l'autobiographie de Nabokov consiste aussi, selon le critique fictif, à « s'en tenir à la vérité contre vents et marées et ne pas essayer de combler les vides par des vraisemblances logiques présentées comme des souvenirs précieusement conservés »[765]. D'après ce critique, la représentation fidèle de la vie met en danger l'œuvre d'art autobiographique. La vie doit être protégée à travers la vision artistique du passé : « De toute évidence, la méthode de Nabokov perdrait tout son sens si les matériaux qu'il utilise étaient un récit d'expériences personnelles aussi fidèle que pourrait en confectionner la mémoire »[766]. Nous sommes ici en présence de la vision du projet autobiographique diamétralement opposée à celle de Berdjaev et de Šestov. Pour ces philosophes, dans l'œuvre autobiographique, les questions de la vie doivent prévaloir contre les questions de l'art. Nabokov prône le contraire. Il se place ainsi à la tête du courant purement artistique et esthétique dans le genre autobiographique.

La « direction de lecture » du chapitre seize supprimé de l'autobiographie était reprise dans l'avant-propos de *Speak, Memory* et dans la préface de *Drugie berega*. Par exemple, nous lisons dans l'autobiographie russe : « Ее цель [автобиографии – S. G.] – описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнозначные очертания, а именно : развитие и повторение тайных тем в явной судьбе »[767] (« Son but est de décrire le passé avec la plus grande précision possible et d'y mettre au jour des contours signifiants, ou plus exactement le développement et la répétition de thèmes cachés dans une destinée manifeste »[768]). Nabokov joue dans le texte russe sur l'antonymie des adjectifs « тайный » / « явный » (« caché » / « manifeste »).

Le passage du chapitre seize qui suit est absent de *Drugie berega*. Par contre, nous retrouvons un passage équivalent dans *Speak, Memory* :

---

[763] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres Rivages* », *op. cit.*, p. 46.
[764] *Ibid.*, p. 46.
[765] *Ibid.*, p. 47.
[766] *Ibid.*, p. 46-47.
[767] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 7 (143).
[768] Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 393. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

Dans les allées de cyprès des jardins de Crimée (où Pouchkine s'était promené cent ans auparavant), le jeune Nabokov fit rire et taquina une de ses jeunes amies qui avait un faible pour la littérature romantique en commentant ses propres gestes et paroles dans le style évocateur, quelque peu affecté, que sa compagne avait de fortes chances d'adopter plusieurs années plus tard en écrivant ses mémoires (le genre de mémoires que l'on associe à Pouchkine) : « Nabokov aimait les cerises, surtout quand elles étaient bien mûres », ou « Il avait une façon bizarre de plisser les yeux en regardant le soleil couchant », ou encore « Je me souviens d'un soir où nous étions allongés sur une berge herbue », et ainsi de suite, – un petit jeu qui était stupide assurément mais qui semble l'être moins maintenant que l'on voit comment il s'inscrit dans le motif de la perte pressentie, dans la série de ces tentatives pathétiques visant à retenir ces charmants objets condamnés à disparaître et qui, déjà, disparaissaient et mouraient, objets associés à une vie qui tentait, avec l'énergie du désespoir, de s'imaginer telle qu'elle se verrait plus tard rétrospectivement.[769]

Dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*, le jeu fait partie du motif de la perte intrinsèque, l'autobiographe « jouant » un style futur et rétrospectif. Par ce jeu, le « moi » empirique devait ressentir l'instabilité, la fugacité de ce monde. Le passage de *Speak, Memory*[770] est beaucoup plus profond dans ses conclusions que celui de *Conclusive Evidence*. Les règles du jeu sont ici mieux définies que dans la chapitre seize : le joueur se transpose dans le temps futur, le présent devient passé. Le moment biographique présent est vu à travers le futur. Le « présent trompeur » déjoué par le Destin se transforme en « passé pétrifié », figé, que rien ne peut modifier. Le « voile de brume » est l'oubli qui affecte toute chose. Dans ce jeu, les joueurs essayent de prévoir le temps, ils essayent d'accéder à leur futur. Ils ont l'illusion de déjouer le temps en le mimant à l'avance. Le jeu est déterminé par la situation extrême de l'autobiographe qui se place déjà au-delà de la limite et qui déjoue des effets décréateurs du temps. Il rivalise avec le temps lui-même qui déforme, qui réduit les instants vécus dans la plénitude au statut de débris et avec la mémoire qui conserve et transforme en même temps. Le jeune autobiographe mime à l'avance et neutralise dans le présent les effets destructeurs du temps et les dégradations opérées dans le futur. Ainsi Nabokov garde les mêmes détails dans les versions anglaises de son autobiographie (dans le chapitre seize de

[769] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 53-54.

[770] « Il [le jeu – S. G.] consistait à parodier une approche biographique projetée, pour ainsi dire, dans le futur et, de cette façon, à transformer un présent trompeur en une sorte de passé pétrifié perçu par un mémorialiste gâteux revoyant, à travers un voile de brume impossible à lever, sa relation avec un grand écrivain quand tous les deux étaient jeunes. Par exemple, Lidia ou bien moi (c'était au gré de l'inspiration) pouvions dire, sur la terrasse, après le souper : "L'écrivain aimait à sortir sur la terrasse après le souper", ou bien : "Je me souviendrai toujours de la constatation que V.V. avait faite par une nuit chaude : "C'est une nuit chaude", avait-il constaté" ; ou, encore plus idiot : "Il avait l'habitude d'allumer sa cigarette avant de la fumer" – tout cela servi avec une friande ferveur méditative et évocatrice qui nous paraissait alors désopilante et sans malice ; mais aujourd'hui – aujourd'hui, je me surprends à me demander si nous n'avions pas dérangé sans le savoir quelque démon pervers et malveillant. »

Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 313-314.

Conclusive Evidence et dans le chapitre douze de *Speak, Memory*)[771] sans les transférer dans son autobiographie russe, créant de la sorte une certaine opposition entre l'écriture autobiographique en russe et en anglais. Cette omission n'est pas due au hasard ou à un effet de style. Elle peut être expliquée par une autre interprétation de ces deux passages en question. Le second joueur est présenté comme auteur de mémoires qui décrira la vie de Nabokov-homme. Ce passage peut se lire donc comme une sorte de réponse à la représentation de Nabokov dans les mémoires de l'émigration russe, dans lesquels son talent artistique est déduit de son comportement dans la vie quotidienne. Comme dans le cas de l'évocation de Joseph Conrad, mais ici dans le sens inverse, Nabokov inclut la polémique russe dans son texte autobiographique anglais.

La fin du chapitre seize s'interrompt brusquement : « Ses mémoires trouveront une place durable sur les rayons des amoureux des livres, à côté d'*Enfance* de Léon Tolstoï, de *Coin amen* de T. S. Elmann et de *Quand la dernière fois les lilas* de Barbara Braun que je me propose maintenant d'examiner »[772]. La fin inachevée du chapitre présente des analogies avec deux textes en russe : la fin de la préface de l'autobiographie russe que nous avons déjà citée et la fin de l'essai posthume « À propos de Xodasevič »[773]. Nabokov laisse cet essai intentionnellement inachevé. Il invite ainsi le lecteur à lire ou à relire les poèmes du poète décédé. Une figure de « réticence » similaire en anglais se trouve à la fin d'*Intransigeances* qui se termine par « Et, maintenant passons à… »[774]. La fin en suspens signale qu'une œuvre n'est jamais achevée, qu'elle est toujours en devenir et qu'elle peut intégrer constamment de nouveaux sens qui ne sont pas désignés expressément dans l'œuvre.

IV. 1. C. c. La résurrection du passé

Dans son étude sur Gogol', Nabokov remarque que les personnages de cet auteur sont engendrés par des métaphores, des comparaisons et des envolées lyriques :

---

[771] Cependant, il existe une différence importante. Le nom de Puškin est employé dans *Conclusive Evidence* à deux reprises entre parenthèses : dans le premier cas pour souligner la simultanéité spatiale avec cet écrivain (« où Pouchkine s'était promené cent ans auparavant »), dans le second cas pour caractériser certains types d'écriture « véridique » (« le genre de mémoires que l'on associe à Pouchkine »).

[772] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 67.

[773] « Что ж, еще немного сместилась жизнь, еще одна привычка нарушена, – *своя* привычка *чужого* бытия. Утешения нет, если поощрять чувство утраты личным воспоминанием о кратком, хрупком, тающем, как градина на подоконнике, человеческом образе. Обратимся к стихам. »

V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *op. cit.*, p. 590.

« Eh bien, la vie s'est déplacée encore légèrement, encore une habitude a été transgressée, l'habitude *propre* de l'existence d'*autrui*. Il n'existe pas de consolation si l'on encourage le sentiment de la perte par le souvenir personnel d'une image humaine brève et fragile, fondant comme un grêlon sur le rebord d'une fenêtre. Adressons-nous aux vers. »

[774] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 223.

Gogol avait cependant un autre tour dans son sac : les personnages périphériques de son roman sont engendrés par les propositions subordonnées de ses diverses métaphores, comparaisons et envolées lyriques. Nous nous trouvons face à un phénomène remarquable : de simples formes de langage engendrent spontanément des êtres vivants.[775]

Nabokov confère une valeur ontologique à son appréciation de la métaphore chez Gogol'. Cependant nous relevons une certaine contradiction dans cette déclaration. Les personnages de Gogol' sont des « êtres de papier » (purement fictifs), des êtres verbaux engendrés par des procédés de langage : on ne passe donc pas réellement de la littérature à la « vie », mais de procédés langagiers à des personnages de roman (ces personnages étant de même nature que les procédés, étant eux aussi des procédés). Les personnages « vivants » de la fiction (chez Gogol' et chez Nabokov) sont aussi artificiels et « verbaux » que les autres procédés du récit. Du point de vue de la « consistance ontologique », les personnages littéraires sont des procédés comme les autres. Essayons de voir s'il existe une différence entre personnages autobiographiques et fictifs, entre faits réels et faits inventés dans la représentation artistique de Nabokov. Dans son article « Au sujet de Sirin », Vladislav Xodasevič déclare que dans la poétique de Nabokov, le monde de la réalité et celui de l'imagination seraient étanches :

Сирину свойственна сознаваемая или, быть может, только переживаемая, но твердая уверенность, что мир творчества, истинный мир художника, работою образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни совершался, подобен смерти. Он и изображается Сириным в виде смерти. Если Цинциннат умирает, переходя из творческого мира в реальный, то обратно – герой рассказа « Terra incognita » умирает в тот миг, когда, наконец, всецело погружается в мир воображения. И хотя переход совершается здесь и там в диаметрально противоположных направлениях, он одинаково изображается Сириным в виде распада декораций. Оба мира по отношению друг к другу для Сирина иллюзорны.[776]

A Sirin appartient en propre la ferme certitude consciente ou, peut-être, simplement éprouvée que le monde de la création, le vrai monde de l'artiste, est créé par le travail d'images et de procédés à partir de ressemblances apparentes du monde réel, mais en réalité à partir d'un matériau tout à fait autre, tellement autre que le passage d'un monde à l'autre, dans quelque direction qu'il s'effectue, est semblable à la mort. C'est sous l'aspect de la mort qu'il est représenté par Sirin. Si Cincinnatus meurt en passant du monde de la création au monde réel, inversement, le protagoniste du récit « Terra incognita » meurt au moment où il plonge enfin entièrement dans le monde de l'imagination. Et

[775] Vladimir Nabokov, *Littératures II*, *op. cit.*, p. 49.
[776] Vladislav Xodasevič, « O Sirine », *op. cit.*, p. 392.

quoique le passage s'accomplisse ici et là dans deux directions diamétralement opposées, il est représenté de la même manière par Sirin sous l'aspect de la désagrégation du décor. Ces deux mondes dans leur rapport mutuel sont illusoires pour Sirin.

Dans cette citation, en expliquant l'opération de la translation de la « vie réelle » à l'ordre de la fiction, de l'art, de la représentation artistique (« mimesis »), Xodasevič met l'accent sur la mort des personnages lors de leur passage du monde imaginaire vers le monde réel et *vice versa*. L'idée évoquée dans cet extrait nous a permis de discerner trois étapes propres à l'écriture autobiographique chez Nabokov. Lors de la première étape, l'écrivain introduit des êtres réellement existants dans la fiction, ce qui provoque leur mise à mort fictive. La deuxième étape consiste en la récupération de personnages fictifs « morts » dans le monde de la fiction et en leur « résurrection » dans le genre autobiographique. La troisième étape aboutit à l'intégration de personnages autobiographiques dans l'ordre artistique par le biais de la métaphore. Ce processus est également valable pour tout détail du passé de l'autobiographe : objets, faits, événements, phénomènes. Par exemple, la métaphorisation du passé de l'auteur s'effectue à la fin de chaque chapitre qui est lui-même structuré comme un tableau, comme une œuvre picturale, comme une sorte d'apothéose : la métaphorisation de son père (premier chapitre), de sa mère (chapitre deux), de son oncle Ruka (chapitre trois), de ses précepteurs anglais (chapitre quatre), de la gouvernante française (chapitre cinq), du parc de son domaine familial Vyra (chapitre six), de son premier amour Colette (chapitre sept), de la maison à Vyra (chapitre huit), de la mort de son père (chapitre neuf), de son amour d'adolescence (chapitre dix), de sa vie en Russie (chapitre onze), en Angleterre (chapitre douze), en Allemagne et en France comme un problème d'échecs (chapitre treize) et de toute sa période russe et européenne (chapitre quatorze). C'est un schéma constructif de l'autobiographie productive. Un fait historique, un événement de la vie dite réelle se transforme en élément stylistique, est intégré dans une structure purement imaginaire, artistique qui lui confère un autre sens et une autre valeur et qui le transsubstantie symboliquement. L'écrivain fixe un moment de l'éternité par la transfiguration, les métamorphoses étant opérées par les métaphores, les tableaux métaphoriques étant créés par des tours de langage.

Comment ressusciter donc l'objet qui n'est pas verbal dans le verbe ? Par la médiation du processus de mise à mort et de résurrection fictives, l'autobiographe opère le passage du monde réel au monde de l'au-delà (« potustoronnost' »), au monde de la fiction, à l'éternité artistique, il transfigure le passé vécu en passé créé. Les personnes empiriques doivent passer inévitablement par le monde de la fiction pour ressusciter dans l'autobiographie de Nabokov. D'où s'explique l'utilisation du matériau autobiographique dans l'œuvre fictionnelle de

Nabokov qui a commencé à préparer son projet autobiographique depuis 1925 avec la nouvelle « Pluie de Pâques ». En parlant du projet autobiographique sur lequel Nabokov a travaillé pendant quarante-deux ans, il ne faut pas oublier cette préparation consciente, dans les œuvres de fiction, du matériau autobiographique et des concepts philosophiques qui lui seront nécessaires pour son autobiographie.

Dans la recension « V. Sirin. "L'invitation au supplice". Du même auteur. "Le guetteur". Paris, 1938 » [«В. Сирин. "Приглашение на казнь". – Его же. "Соглядатай". Париж, 1938», 1939] parue dans *Les annales contemporaines*, Petr Bicilli explicite d'une manière plus détaillée le processus de la transformation de la réalité dans l'œuvre de Nabokov sur l'exemple de *L'invitation au supplice* et du *Guetteur*. Cette transformation s'effectue, selon lui, par le biais du calembour qui a pour effet de convertir réciproquement les deux ordres, réalité et imaginaire, l'un dans l'autre (de ce fait résulte la réalité supérieure cachée par la réalité ordinaire) :

> *Но если прочесть любую вещь Сирина, – в особенности «Приглашение на казнь», до конца, все сразу, так сказать, выворачивается наизнанку. «Реальность» начинает восприниматься как «бред», а «бред» как действительность. Прием «каламбура» выполняет таким образом функцию восстановления какой-то действительности, прикрываемой привычной «реальностью».*[777]
>
> *Mais si l'on lit n'importe quelle chose de Sirin, en particulier* L'invitation au supplice*, jusqu'à la fin, tout se renverse soudain, pour ainsi dire. La « réalité » commence à être perçue comme « délire », et le « délire » comme réalité. Le procédé du « calembour » accomplit ainsi la fonction de restitution de la réalité cachée par une « réalité » familière.*

Donnons un exemple concret, tiré de l'autobiographie. Au début du chapitre cinq de *Drugie berega*, l'homme s'insurge contre le romancier et tente d'arracher les restes de son passé à la voracité des personnages de la fiction. L'aliénation absolue provoquée par la fiction anéantit Mnémosyne :

> *В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина. Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти. Благополучно перенесенные в рассказ целые дома рассыпаются в душе совершенно беззвучно, как при взрыве в немом кинематографе. Так вкрапленный в начало « Защиты Лужина » образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка*

[777] Petr Bicilli, « V. Sirin. "Priglašenie na kazn'". – Ego že. "Sogljadataj". Pariž, 1938 », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, *op. cit.*, p. 253.

спасти что еще осталось от этого образа.[778]

Dans une pièce froide, Mnémosyne meurt dans les bras du romancier. J'ai remarqué à plusieurs reprises que, une fois offert à un personnage fictif, un détail vif de mon enfance commençait déjà à se ternir et à s'effacer de ma mémoire. Des maisons entières transposées avec succès dans le récit s'écroulent dans l'âme dans un silence complet, comme lors d'une explosion dans les films muets. Ainsi l'image de mon institutrice française insérée au début de La défense Loujine périt pour moi dans un milieu étranger imposé par l'auteur. Voici une tentative de sauver ce qu'il était encore resté de cette image.

Dès la première phrase, Nabokov amorce la réflexion sur les rapports entre la mémoire et l'imagination. Dans l'opposition entre le romancier et la mémoire, cette dernière est personnifiée et reçoit un nom propre, Mnémosyne. Ce personnage est mis à mort par l'imagination de l'homme de lettres. La lutte engagée par l'autobiographe est dirigée contre l'extinction des souvenirs personnels lors de leur transposition dans l'ordre de la fiction. La « verbalisation » en soi des souvenirs n'est pas funeste à la vivacité de ces derniers, c'est leur intégration dans un ordre factice (celui de l'invention, de la fiction, de l'art) qui les « dévitalise » et provoque cette aliénation dont se plaint Nabokov (en tant qu'être humain, personne réelle et non pas en tant qu'auteur, maître de fiction). L'homme s'insurge contre le romancier et tente d'arracher les restes de son passé à la voracité des personnages de la fiction, qui anéantissent sa mémoire : « Так вкрапленный в начало "Защиты Лужина" образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа ». L'entreprise autobiographique chez Nabokov consiste alors à protéger la « vraie vie » de l'auteur et ce qu'il reste de la « vraie vie » des sujets réellement existés contre l'aliénation absolue provoquée par la fiction. Nabokov exprime le même motif dans *Intransigeances* : « … certains souvenirs […] sont très fragiles et susceptibles de perdre leur parfum de réalité si l'auteur les plonge dans son livre, s'il les abandonne à ses personnages »[779].

La première phrase du chapitre cinq de *Drugie berega* présente une similitude avec l'univers du poème paru sous le titre de « A la Muse » [« К музе »][780] dans *Poèmes 1929-1951*. Ce poème a été écrit en 1929 à Berlin :

Я помню твой приход: растущий звон,
волнение, неведомое миру.

---

[778] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 85 (201).
[779] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 22.
[780] Nabokov a par la suite supprimé ce titre.

Луна сквозь ветки тронула балкон,
и пала тень, похожая на лиру.

Мне, юному, для неги плеч твоих
казался ямб одеждой слишком грубой.
Но был певуч неправильный мой стих
и улыбался рифмой красногубой.

Я счастлив был. Над гаснувшим столом
огонь дрожал, вылущивал огарок;
и снилось мне: страница под стеклом
бессмертная, вся в молниях помарок.

Теперь не то. Для утренней звезды
не откажусь от утренней дремоты.
Мне не под силу многие труды,
особенно тщеславия заботы.

Я опытен, я скуп и нетерпим.
Натертый стих блистает чище меди.
Мы изредка с тобою говорим
через забор, как старые соседи.

Да, зрелость живописна, спору нет:
лист виноградный, груша, пол-арбуза
и – мастерства предел – прозрачный свет.
Мне холодно. Ведь это осень, муза.[781]

Je me rappelle ta venue,
l'émoi inconnu du monde.
La lune toucha le balcon à travers des branches et
une ombre ressemblant à une lyre tomba.

A moi, jeune, pour la volupté de tes épaules,
l'ïambe semblait un habit trop grossier.

[781] V. V. Nabokov, « Ja pomnju tvoj prixod: rastuščij zvon… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 552.

Mais mon vers irrégulier fut mélodieux,
et souriait d'une rime de lèvres rouges.

J'étais heureux. Au-dessus de la table qui s'éteignait,
un feu tremblait, écossait un bout de chandelle ;
et je faisais un rêve : une page immortelle sous verre,
toute dans des éclairs de ratures.

Maintenant ce n'est pas cela. Pour une étoile matinale
je ne renoncerai pas à une somnolence matinale.
Plusieurs peines sont au-dessus de mes forces,
surtout les soucis de la vanité.

Je suis expérimenté, je suis avare et impatient.
Le vers frotté brille mieux que le cuivre.
Moi et toi, nous parlons rarement
à travers la palissade, comme de vieux voisins.

Oui, la maturité est pittoresque, sans aucun doute :
une feuille de vigne, une poire, une demi-pastèque
et, le sommet de l'art, une lumière transparente.
J'ai froid. Car c'est l'automne, ô Muse.

Plusieurs détails attirent notre attention dans ce texte poétique. La Muse représente pour le poète ce que Mnémosyne est pour l'autobiographe. Elle est aussi revêtue d'un corps humain (« для неги плеч твоих »). Dans le poème, les rôles sont inversés : c'est le « je » lyrique qui périt dans le froid de la fiction, puisque son inspiration ternit (« Мне холодно. Ведь это осень, муза »). Rappelons qu'au début du chapitre cinq de *Drugie berega*, c'est Mnémosyne qui périt dans les bras du romancier. Dans le premier quatrain est introduit l'instrument du poète, la lyre, sous forme d'une ombre. Le monde réel est séparé du monde imaginaire par une surface transparente (« и снилось мне: страница под стеклом / бессмертная, вся в молниях помарок »). La maturité artistique écarte progressivement la Muse. Le poète cultive son art comme un jardin (« лист виноградный, груша, пол-арбуза »). La maîtrise de la lumière et l'inscription de la lumière dans ses vers témoignent pour le poète du sommet de l'art. Ce poème nous montre une nouvelle fois que l'autobiographie de Nabokov est profondément nourrie par sa poésie.

Dans le poème « C'était un jour ordinaire… » [« Был день как день… », 1951], une ombre surgit dans la mémoire du « je » lyrique :

Был день как день. Дремала память. Длилась
холодная и скучная весна.
Внезапно тень на дне зашевелилась –
и поднялась с рыданием со дна.

О чем рыдать? Утешить не умею –
но как затопала, как затряслась,
как горячо цепляется за шею,
в ужасном мраке на руки просясь…[782]

C'était un jour ordinaire. La mémoire somnolait. Un printemps
froid et fastidieux durait.
Soudain une ombre bougea au fond
et remonta avec sanglots du fond.

Quelle raison pour sangloter ? Je ne sais pas consoler,
mais comme elle tape du pied, comme elle tressaillit,
comme, dans l'obscurité terrifiante, elle se cramponne avec ardeur au cou
en demandant de se mettre dans mes bras…

Le dernier quatrain de ce poème trouve une suite dans le début du chapitre cinq de *Drugie berega* : « В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина ». Dans les trois textes précédemment cités, Nabokov insiste sur le fait que l'action se déroule dans le froid (« мне холодно », « холодная и скучная весна », « в холодной комнате ») et dans l'obscurité (« луна сквозь ветки тронула балкон », « в ужасном мраке », « в немом кинематографе ») qui règnent dans le monde de la fiction. Dans l'autobiographie russe, Nabokov développe le thème entamé dans sa poésie russe. Ne serait-ce pas pour cette raison que l'écrivain n'a pas introduit cette phrase dans l'autobiographie en anglais ?

Dans *Drugie berega*, Nabokov affirme directement qu'il a introduit le personnage de sa gouvernante française dans *La défense Loujine* sans mentionner aucune parenté avec « Mademoiselle O », ce qu'il a fait dans la préface de *Speak, Memory*. Dans le chapitre cinq de la version anglaise, Nabokov se contente d'une simple allusion à *La défense Loujine* : « le

[782] V. V. Nabokov, « Byl den' kak den'… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 432.

portrait de mon institutrice française, que j'ai une fois prêté à un petit garçon dans l'un de mes livres »[783]). Le lecteur anglophone peut trouver la réponse dans l'avant-propos de la traduction anglaise de *La défense Loujine* [*The Defense*] dans lequel Nabokov précise : « j'ai donné à Loujine ma gouvernante française »[784]. En mentionnant *La défense Loujine*[785] au début du chapitre cinq de *Drugie berega*, Nabokov nous renvoie à sa nouvelle quasi-autobiographique en français. En effet, un passage de ce roman et celui de la nouvelle « Mademoiselle O » décrivant la gouvernante française correspondent presque entièrement :

> *Dans la maison de Saint-Pétersbourg, elle préférait à l'escalier de marbre le petit ascenseur démodé à propulsion hydraulique que le concierge mettait en branle au moyen d'une manivelle fixée au mur du vestibule. « En route, marche ! » disait-il infailliblement en fermant les deux moitiés de la porte sur*

---

[783] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 119.

[784] Vladimir Nabokov, *La défense Loujine*, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 354. Traduit du russe par Genia et René Cannac, révisé, présenté et annoté par Bernard Kreise. Traduction de l'avant-propos à l'édition américaine de 1964 par Christine Raguet-Bouvart. Cet avant-propos ne figure pas dans la traduction française faite à partir de l'original en russe, mais il est ajouté dans l'édition de la Pléiade.

[785] Voici le texte en question tiré de *La défense Loujine* :

« Лужин сам не мог понять, откуда волнение, – почему образ толстой француженки с тремя костяными пуговицами сбоку, на юбке, которые сближались, когда ее огромный круп опускался в кресло, – почему образ, так его раздражавший в то время, теперь вызывает чувство нежного ущемления в груди. Он вспоминал, как в петербургском доме ее астматическая тучность предпочитала лестнице старомодный, водой движимый лифт, который швейцар пускал в ход при помощи рычага на стене вестибюля. "В путь-дорогу", – неизменно говорил швейцар, закрывая за ней дверные половинки, и тяжкий, отдувающийся, вздрагивающий лифт медленно полз вверх по толстому бархатному шнуру, и мимо лифта, по облупленной стене, видной сквозь стекло, медленно спускались темные географические пятна, те пятна сырости и старости, среди которых, как и среди небесных облаков, господствует мода на очертания Черного моря и Австралии. Иногда маленький Лужин поднимался вместе с ней, но чаще оставался внизу и слушал, как в вышине, за стеной, трудно взбирается лифт, – и он всегда надеялся, маленький Лужин, что лифт на полпути застрянет. Частенько так и случалось. Шум прекращался, из неизвестного междустенного пространства доносился вопль о помощи; швейцар внизу двигал, гакая, рычагом и открывал дверь в черноту и, глядя вверх, деловито спрашивал: "Поехали?" Наконец что-то содрогалось, приходило в движение, и через некоторый срок спускался лифт – уже пустой. Пустой. Бог весть, что случилось с ней,– быть может, доехала она уже до небес и там осталась, со своей астмой, лакричными конфетами и пенснэ на черном шнурке. Пустым вернулось воспоминание, и в первый раз, быть может, за всю свою жизнь Лужин задался вопросом – куда же, собственно говоря, все это девается, что сталось с его детством, куда уплыла веранда, куда уползли, шелестя в кустах, знакомые тропинки? »

V. V. Nabokov, *Zaščita Lužina, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 405-406.

« Lužin ne pouvait pas comprendre lui-même d'où venait cet émoi : pourquoi l'image de la grosse Française avec trois boutons en os de côté, sur la jupe, qui se rapprochaient quand son énorme croupe descendait dans le fauteuil, image qui l'avait irrité à cette époque-là, suscitait maintenant la sensation d'un pincement tendre dans le cœur. Il se souvenait comment dans l'hôtel particulier de Pétersbourg son embonpoint asthmatique préférait à l'escalier un ascenseur démodé à propulsion hydraulique que le suisse mettait en branle au moyen d'une manivelle au mur du vestibule. "En route, marche !", disait infailliblement le suisse en fermant les deux moitiés de la porte derrière elle, et l'ascenseur lourd, soufflant et tressaillant glissait lentement en haut le long du gros câble recouvert de velours, et devant l'ascenseur, sur le mur écaillé qu'on voyait à travers la vitre, descendaient lentement des taches géographiques sombres, ces taches d'humidité et de vétusté parmi lesquelles, tout comme parmi les nuages célestes, règne la mode aux contours de la Mer noire et de l'Australie. Parfois le petit Lužin montait avec elle, mais plus souvent il restait en bas et écoutait l'ascenseur grimper péniblement en haut, derrière le mur, et le petit Lužin, lui, espérait toujours que l'ascenseur restât coincé à mi-chemin. Cela arrivait souvent. Le bruit cessait, un cri demandant de l'aide venait d'un espace inconnu entre les murs ; le suisse en bas poussait, en gloussant, la manivelle, et il ouvrait la porte dans le noir et, en regardant en haut, il demandait d'un air affairé : "Ça marche ?". Enfin quelque chose tressaillait, se mettait en mouvement et quelque temps après l'ascenseur descendait déjà vide. Vide. Dieu sait ce qui lui était arrivé, peut-être qu'elle avait déjà atteint les cieux et y était restée avec son asthme, ses bonbons de réglisse et son pince-nez avec un cordon noir. Le souvenir retourna vide, et pour la première fois peut-être de toute sa vie, Lužin se posa la question : où donc, proprement parlant, tout disparaît-il, qu'était-il arrivé à son enfance, où la véranda était-elle passée, dans quelle direction les sentiers familiers s'étaient-ils enfuis en rampant et en bruissant dans les fourrés ? »

Mademoiselle, qui s'écroulait lentement sur la banquette. Et le lourd ascenseur, soufflant et craquant, montait avec une lenteur incroyable le long du gros câble recouvert de velours, tandis qu'avec lenteur sur le mur écaillé que l'on apercevait par la vitre, descendaient de sombres taches qui faisaient songer à un atlas géographique : taches d'humidité et de vétusté, où l'on reconnaissait ces contours de mer Noire ou d'Australie que les nuages et les taches prennent à tout propos. Pour moi, qui étais resté en bas, j'écoutais grimper péniblement la machine et j'avais toujours l'espoir mauvais qu'elle s'arrêterait à mi-chemin. Cela arrivait parfois. Le bruit cessait. On n'entendait que la chute d'un peu de plâtre qui s'effritait quelque part. Puis, d'un espace mystérieux entre les murailles arrivait le « gdié, gdié », si connu, le cri de Mademoiselle en détresse. Alors le Suisse en bas poussait avec effort la manivelle, puis ouvrait la porte dans le noir et regardait en haut pour voir si cela marchait. Enfin, l'ascenseur s'ébranlait, et quelque temps après on retrouvait Mademoiselle en larmes dans sa chambre, – prétendant que le concierge le faisait exprès, qu'elle ne pesait pas tant que ça, voyons. « Ah, les affres que j'ai pu souffrir là-haut, suspendue toute seule dans le vide ! ».[786]

Certaines propositions sont même traduites mot à mot. Le passage correspondant de *La défense Loujine* instaure des comparaisons « ascension à l'étage » / « ascension vers les cieux, la mort », « ascenseur vide » / « souvenir vide » (la dernière comparaison est absente dans l'endroit correspondant de « Mademoiselle O »). La narration à la troisième personne dans le roman est remplacée par la narration à la première personne dans la nouvelle. Nabokov intériorise ainsi le souvenir. L'image de la gouvernante irrite Lužin dans son enfance, par contre, à l'âge adulte, le souvenir de la Française se transforme et lui devient cher. On voit que les souvenirs personnels de l'écrivain sont d'abord utilisés dans la fiction, puis dans la fiction à éléments autobiographiques qu'est la nouvelle « Mademoiselle O », et, finalement, dans l'autobiographie.

Nous avons déjà vu dans la précédente partie que dans le chapitre cinq de *Drugie berega* le récit se termine par la figure de la gouvernante française qui est comparée à un cygne. A la fin du chapitre, nous retrouvons l'interrogation de l'auteur, insérée entre parenthèses, qui met en doute la tentative de ressusciter sa gouvernante française proclamée au début du chapitre : « удалось ли мне вызволить ее из моих сочинений, не знаю »[787]. Le dernier paragraphe de « Mademoiselle O » dévoile le fait que la gouvernante française est un personnage entièrement inventé. Il n'y a donc pas, selon le narrateur, de passage du monde réel au monde de la fiction :

[786] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit.*, p. 26-27.
[787] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 110 (219).

> *J'ai cru me soulager en parlant d'elle, et maintenant que c'est fini, j'ai l'étrange sensation de l'avoir inventée de toutes pièces, aussi entièrement que les autres personnages qui passent dans mes livres. A-t-elle vraiment vécu ? Non, maintenant que j'y pense bien – elle n'a jamais vécu. Mais désormais elle est réelle, puisque je l'ai créée, et cette existence que je lui donne serait une marque de gratitude très candide, si elle avait vraiment existé.*[788]

Comment l'écrivain procède-t-il ? D'abord il émet un doute qu'il ait inventé ce personnage autobiographique, tout comme ses autres personnages. Il n'existe pas de différence dans la présentation littéraire entre les personnages autobiographiques et les personnages imaginés, créés par l'écrivain. Le narrateur s'interroge et le doute se transforme en certitude : la gouvernante française n'a jamais existé en tant que personne empirique, mais cela ne l'empêche pas d'être perçue comme « réelle » selon le critère de la vérité de l'art dans le monde de la fiction et elle est pourvue, dans le récit, d'une existence artistiquement durable.

Dans *Speak, Memory*, l'auteur reste réticent vis-à-vis de la survie dans l'art de l'héroïne autobiographique créée à partir de sa gouvernante française :

> *Ce qui m'ennuie, c'est qu'un sentiment de détresse, et rien d'autre, ce n'est pas suffisant pour faire une âme qui dure à jamais. Mon énorme et chagrine Mademoiselle est très bien pour cette terre, mais impossible dans l'éternité. L'ai-je réellement récupérée en l'arrachant à la fiction ? Avant que ne s'altère et ne s'évanouisse cette mélodie d'un être qui m'habite, je me surprends à me demander si, durant les années où je l'ai connue, quelque chose en elle ne m'a pas sans cesse complètement échappé, qui était bien plus elle que ses mentons ou ses gestes ou même son français – quelque chose peut-être ayant des rapports avec cette dernière vision d'elle que j'eus, avec ce radieux mensonge auquel elle avait recours, afin de me faire la quitter content de ma propre gentillesse, ou avec ce cygne dont la souffrance était tellement plus proche de la vérité artistique que le geste d'une danseuse laissant tomber ses bras pâles ; bref, quelque chose que je n'étais capable d'apprécier qu'après que les objets et les êtres que j'avais le plus aimés dans la sécurité de mon enfance eurent été réduits en cendres ou tués d'une balle en plein cœur.*[789]

Ce personnage tragique ne peut pas rester dans l'éternité, car il lui manque l'aspect comique (nous verrons dans *Nicolas Gogol* que Nabokov rapproche sémantiquement les adjectifs « comique » et « cosmique »). L'écrivain se demande s'il l'a récupéré, libéré de la fiction afin de le placer dans son autobiographie. Il cherche un indice qui lui permette de raccrocher ce personnage à l'éternité artistique. Il énumère les mensonges de sa gouvernante française, l'image du cygne, plus proche de la vérité de l'art que la comparaison avec une danseuse.

---

[788] Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *op. cit*., p. 36.
[789] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 148.

L'image du cygne souffrant, image complexe qui signifie la vérité, posthume, de la gouvernante, image déduite par le narrateur à partir de la « réalité » (narrée, fictive elle aussi) est instituée comme indice de vérité artistique par le sujet percevant (le « je » du récit) qui est un artiste. Dans ce passage, les fonctions de la vie et de l'art s'échangent, l'image tirée de la vie contient plus de vérité artistique que l'image transformée par l'imagination créatrice de l'artiste. L'autobiographe ne perçoit cet indice qu'après la mort des gens qui lui sont chers, comme si la mort dévoilait les mystères de l'éternel.

Comme Jean-Claude Lanne le dit dans son article « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », le trait le plus pathétique de l'autobiographie de Nabokov est « la lutte qu'elle engage contre l'effet aliénant de la fiction pour le sujet réel, l'auteur saisi dans sa personnalité empirique »[790]. La double tâche assignée à l'autobiographe est donc de sauver de l'oubli les personnes vivantes et mortes par une parole commémorative et, de surcroît, de sauver l'auteur en tant qu'homme vivant de l'action destructive et « dévorante » de la fiction. De là découle l'effort constant pour instituer un équilibre entre une « vie » donnée aux personnages fictifs et une vie récupérée, « ressuscitée » dans et par ces personnages. Le but de l'autobiographie est de « désaliéner » les souvenirs authentiques et les personnages réels en luttant contre la fiction et ses effets dévastateurs avec les moyens de cette dernière.

Les exemples de « résurrection » du passé qui associe souvenirs et images et qui les transfigure sont très nombreux dans l'autobiographie de Nabokov. Dans *Drugie berega*, l'écrivain offre des détails de son enfance (crayons, chien) à ses personnages de fiction. Ce processus désagrège les souvenirs de l'artiste : « Увы, эти карандаши я тоже раздарил вымышленным детям. Как всё размазалось, как всё поблекло! Не помню, одалживал ли я кому Бокса Первого, любимца ключницы, пережившего свою Лулу-Иокасту »[791] (« Hélas ! J'ai aussi offert ces crayons à des enfants imaginaires. Comme tout est flou, comme tout est terne ! Je ne me rappelle pas si j'ai déjà prêté à quelqu'un Box I, le préféré de la concierge, qui avait survécu à sa Lulu-Jocaste »). Dans *Speak, Memory*, Nabokov développe ce passage en insistant sur la transformation du monde réel en monde imaginaire, en monde de l'écriture (« dans la maison de rapport d'un chapitre », « dans la chambre en location d'un

[790] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 412.
[791] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 90 (205).

paragraphe »). Le doute constant exprimé par l'autobiographe rend floues les frontières entre mondes réel et imaginaire.[792]

La description du passé dans la fiction désactive l'ordre de la vie dans les faits biographiques. L'écrivain opère ensuite la « résurrection » de son passé dans ses écrits autobiographiques. Par exemple, les lettres[793] de Tamara, dépourvues de talent littéraire, ressuscitent les scènes du passé dans l'esprit de l'autobiographe : « Насколько прекраснее были ее удивительные письма витиеватых и банальных стишков, которые я когда-то ей посвящал; с какой силой и яркостью воскрешала она северную деревню! »[794] (« Ses lettres étonnantes étaient tellement plus belles que mes vers prétentieux et banals que je lui avais consacrés autrefois ; avec quelle force et quelle vivacité elle ressuscitait la campagne nordique ! »). Dans *Speak, Memory*, une lettre « réelle » est introduite dans la fiction. Une comparaison (« comme une balle intacte dans de la chair molle ») suggère le caractère intact du « document humain », sa protection dans la fiction ainsi que la conservation d'une vie réelle dans des vies d'emprunt, imaginaires, inventées : « Heureux le romancier qui parvient à conserver une lettre d'amour réelle, reçue dans sa jeunesse, à l'intérieur d'un ouvrage d'imagination, enfouie là-dedans comme une balle intacte dans de la chair molle, et bien à l'abri, là, parmi des vies d'emprunt »[795].

Dans *Drugie berega*, les images ressuscitent par leur propre force et dirigent la mémoire de l'autobiographe dans ses explorations du passé : « Заодно воскресает образ моей детской кровати, с подъемными сетками из пушистого шнура по бокам, чтобы автор не выпал; и, в свою очередь, этот образ направляет память к другому утреннему приключению »[796] (« Par la même occasion, ressuscite l'image de mon lit d'enfant avec des filets qui montaient et qui se terminaient de deux côtés par un cordon duveteux pour que l'auteur ne tombât pas ; et, à son tour, cette image renvoie la mémoire à une autre aventure matinale »). L'autobiographe ressuscite des personnes importantes de son passé dans ses pensées : « подробнее воскресить в мыслях »[797] (« ressusciter en détail dans les pensées »).

---

[792] « Hélas, je les ai, eux aussi, partagés entre les personnages de mes livres pour occuper des enfants imaginaires ; ils ne sont plus tout à fait miens à présent. Quelque part, dans la maison de rapport d'un chapitre, dans la chambre en location d'un paragraphe, j'ai aussi placé le miroir incliné, et la lampe, et les pendeloques de cristal du lustre. Peu de choses me restent ; j'en ai dilapidé beaucoup. Ai-je fait cadeau de Box (fils et époux de Loulou, la chienne d'appartement de l'intendante), de ce vieux teckel brun, dormant d'un profond sommeil sur le canapé ? Non, je crois qu'il est encore à moi. »

Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 127.

[793] Précisons que ces lettres ont été d'abord introduites dans son premier roman *Machenka*.

[794] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 216 (298).

[795] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 315.

[796] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 14 (149).

[797] *Ibid.*, p. 52 (176).

Le narrateur, en évoquant et en ressuscitant son « jeune » passé si proche de son présent, insiste sur l'énergie propre de sa mémoire, énergie développée dès son enfance :

> *Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы – еще тогда, когда в сущности никакого былого и не было. Эта страстная энергия памяти не лишена, мне кажется, патологической подоплеки – уж чересчур ярко воспроизводятся в наполненном солнцем мозгу разноцветные стекла веранды, и гонг, зовущий к завтраку, и то, что всегда тронешь проходя – пружинистое круглое место в голубом сукне карточного столика, которое при нажатии большого пальца с приятной спазмой мгновенно выгоняет тайный ящичек, где лежат красные и зеленые фишки и какой-то ключик, отделенный навеки от всеми забытого, может быть и тогда уже несуществовавшего замка.*[798]
>
> *J'ai appris à ensorceler et à animer le passé Dieu sait dans quelles premières années, au moment où aucun passé n'avait pas encore au fond existé. Cette énergie passionnée est pourvue, il me semble, de dessous pathologiques, car le cerveau rempli de soleil reproduit d'une manière excessivement vive des verres multicolores de la véranda et le gong appelant au petit déjeuner et le fait que l'on touche toujours en passant un endroit rond à ressort dans le drap bleu ciel d'une petite table de cartes qui, lors d'un appui avec le pouce, fait sortir immédiatement, avec un spasme agréable, un petit tiroir secret où se trouvent des jetons rouges et verts ainsi qu'une petite clé séparée à jamais de la serrure oubliée de tous, inexistante peut-être même à l'époque.*

Le processus de remémoration s'accompagne de lumière qui est toujours présente dans le souvenir, car elle s'associe (par métaphore) au procédé de la photo-graphie (inscription de la lumière / светопись). La lumière remplit la mémoire de l'autobiographe : « в наполненном солнцем мозгу » dans ce passage et « затопляет память », « сверкающую действительность » dans le passage suivant de *Drugie berega*. Nabokov fait défiler des souvenirs visuel (verreries multicolores), sonore (son du gong) et tactile (endroit précis de la table de jeux que l'enfant touche avec son pouce). La fin du passage introduit une clé inutile. Cet objet « réel » conduit l'autobiographe dans un monde imaginaire. Ne serait-il pas l'image de la clé de la Russie que Fëdor emporte avec lui dans *Le don* ? A la fin du roman, la lettre de Fëdor à sa mère évoque le retour en Russie et compare la position de l'exilé à celle du russe soviétique. Ce personnage emporte les « clés » de la Russie (sa langue et sa littérature).[799]

---

[798] *Ibid*., p. 64 (186).

[799] « А когда мы вернемся в Россию? Какой идиотской сантиментальностью, каким хищным стоном должна звучать эта наша невинная надежда для оседлых россиян. А ведь она не историческая, – только человеческая, – но как им объяснить? Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить вне России, потому что я наверняка знаю, что вернусь, – во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, – буду жить там в своих книгах или хотя бы в подстрочном примечании исследователя. Вот это уже, пожалуй, надежда историческая, историко-литературная... "Вожделею бессмертия, – хотя бы его земной тени!" »
Vladimir Nabokov, *Dar, op. cit.,* p. 526.

Rappelons-nous également la fin de la post-face à l'édition russe de *Lolita* où Nabokov utilise l'image d'une clé avec laquelle le romancier américain tente en vain d'ouvrir la porte de son passé russe, de sa langue et de son héritage littéraire russes, porte donnant sur son pays natal recréé par son imagination. L'image de la clé et de la porte fermée du passé ou de l'imaginaire doit être mise en rapport avec la clé dorée d'un jardin magnifique où désire pénétrer l'héroïne des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, ouvrage que Nabokov prend le soin de traduire en 1922 et de publier en 1923 avant d'entamer sa carrière d'écrivain.

A la fin du chapitre trois, l'auteur recrée dans son imagination une journée de juillet de son enfance. Ce tableau ressuscité du passé et suspendu dans le temps paraît plus vrai et réel que la main du créateur et son stylo qui se trouvent dans l'actualité du présent. La sensation passée agit d'une manière plus puissante sur la mémoire de l'écrivain que la sensation directe du présent. L'échange des valeurs entre présent (actuel, réel) et passé est un échange habituel chez Nabokov. Le vrai réel pour l'autobiographe, c'est le passé, le souvenir, l'imagination, le rêve, l'art. L'emploi du présent grammatical dans les descriptions fixe le passé de l'auteur dans un éternel présent en même temps qu'il rend ce passé présent, actuel, contemporain. Ce présent linguistique signifie la constante, permanente et inaltérable activité du passé, qui en fait (pour l'auteur) ne passe pas. L'art littéraire perpétue ce passé actif, par le biais de la parole artistique et elle seule, en cette sienne activité :

> *… когда я опять читаю всю эту чепуху, я не только переживаю щемящее упоение, которое переживал дядя, но еще ложится на душу мое воспоминание о том, как он это переживал. Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канапе, где сидит дядя Вася, чуть ли не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркерово перо в моей руке, и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже, кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Всё так, как должно быть,*

« Et quand retournerons-nous en Russie ? Quelle sentimentalité idiote, quel gémissement rapace retentissent indubitablement pour les Russes sédentaires dans notre espoir innocent. Mais en fait, il n'est pas historique, seulement humain, mais comment leur expliquer cela ? Bien sûr, il m'est plus facile qu'aux autres de vivre en dehors de la Russie, parce que je sais fermement que j'y retournerai (premièrement, parce que j'ai emporté avec moi ses clés, et deuxièmement, parce que peu m'importe quand, dans cent, deux cent ans), j'y habiterai dans mes livres ou du moins dans la note de bas de page d'un chercheur. En effet, voici déjà un espoir historique, historico-littéraire… "Je convoite l'immortalité, au moins son ombre terrestre !" »

ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет.[800]

… quand je relis toutes ces absurdités, je ressens dans mon âme non seulement un enchantement du cœur serré que mon oncle ressentait, mais aussi mon souvenir de sa manière de le ressentir. Je vois notre salle de classe à la campagne, des roses turquoises du papier peint, un angle du poêle de faïence, une fenêtre ouverte : elle est reflétée avec une partie du tuyau de descente extérieur dans le miroir ovale au-dessus du canapé sur lequel est assis l'oncle Vasja presque sanglotant devant un livre rose usé. La sensation de la plus grande insouciance, de la prospérité et de la chaleur estivale épaisse submerge la mémoire et forme une telle réalité miroitante que, par rapport à elle, un stylo à plume Parker dans ma main et la main elle-même avec lustre sur la peau couverte déjà de taches brunes me paraissent une supercherie de mauvais goût. Le miroir est saturé d'un jour de juillet. Une ombre de feuilles joue sur le poêle blanc aux moulins bleus. Un bourdon entré se heurte comme boule sur un élastique contre tous les angles du plafond orné de moulures et rebondit avec succès par la fenêtre. Tout est comme cela doit être, rien ne changera jamais, personne ne mourra jamais.

On assiste ici au processus de l'évocation des souvenirs accompagné du processus de la remémoration. Dans l'extrait analysé, la chaleur et la lumière remplissent la mémoire de l'autobiographe et créent la réalité de son passé qui lui semble plus réelle et tangible au toucher que le moment présent, que la sensation de son corps présent. La main réelle et actuelle de l'autobiographe devient imaginaire, inventée dans son esprit. Le fait de mentionner la main de l'autobiographe dédouble le lieu de l'action décrit : le lecteur voit à la fois, dans son imagination, la pièce de l'écrivain qui est en train de créer son œuvre autobiographique et la pièce de son enfance où se passe l'action dans l'autobiographie. L'image à deux entrées produit l'effet de la « double vision » de Nabokov : 1) le présent de l'écriture ; 2) le passé narré (décrit). Elle construit un pont entre le présent et le passé. La citation se termine par la description minutieuse du passé ressuscité par l'écrivain (images visuelles et sonores) qui se fige en un tableau métaphorique.

Dans l'autobiographie de Nabokov, les souvenirs s'arrachent du monde réel. Par un déplacement métaphorique, l'image de Mademoiselle est transférée de l'ordre de la vie dans l'ordre de la fiction et de la création artistique. La corporéité du vécu se transforme inévitablement, au moment de l'écriture et de la lecture, en la pure spiritualité d'images abstraites créées par l'esprit de l'écrivain et du lecteur :

Вот она всунула кулаки в плюшевую муфту, вот чмокнул Захар, вот переступили, напрягая мышцы, вороные Зойка и Зинка, и вот Mademoiselle подалась всем корпусом назад – это дернулись сани, вырываясь из мира вещей и плоти, чтобы плавно потечь прочь, едва касаясь

[800] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 66 (187-188).

отрешенной от трения снежной стези.[801]

Voici qu'elle a mis ses poings dans un manchon de peluche, voici que Zaxar a clappé des lèvres, voici que les juments morelles Zojka et Zinka ont marché, en étirant leurs muscles et voici que Mademoiselle a reculé de tout son corps : c'était le traîneau qui avait bougé brusquement en s'arrachant du monde des choses et de la chair pour glisser harmonieusement quelque part ailleurs en touchant à peine un chemin enneigé rendu abstrait par le frottement.

Les souvenirs racontés sont, dès le début, arrachés au monde « réel », contingent dans sa fugacité, inconsistant et, dans le fond, « irréel ».

Le toucher peut être considéré comme moyen de « ressusciter » le passé. La description des habits de la mère de l'écrivain engendre un souvenir tactile : l'autobiographe sent le toucher de la joue froide de sa mère sur ses lèvres, comme si son corps entrait en contact avec le passé et pouvait percevoir les sensations tactiles d'autrefois :

Видел и знакомую ужимку матери: у нее была привычка вдруг надуть губы, чтобы отлепилась слишком тесная вуалетка, и вот сейчас, написав это, нежное сетчатое ощущение ее холодной щеки под моими губами возвращается ко мне, летит, ликуя, стремглав из снежно-синего, синеоконного (еще не спустили штор) прошлого.[802]

Je voyais une mimique familière de ma mère : elle avait l'habitude de gonfler soudain ses lèvres pour que la voilette trop serrée se décollât de son visage et voilà à présent, ayant écrit cela, la sensation tendre de mailles de sa joue froide sous mes lèvres revient vers moi, vole en jubilant, précipitamment, du passé enneigé bleu, aux fenêtres bleues (les rideaux ne sont pas encore descendus).

La sensation du toucher imaginaire est provoquée par le souvenir, un souvenir tactile si fort, si « actif », qu'il devient sensation dans le présent. Le passé de ce passage est joyeux, exaltant, féerique. L'acte de l'écriture enregistre un monde de sensations vives, vivantes, actives, mais aussi suscite la remémoration du passé et sa sensation tactile.

On voit aux multiples exemples cités que la dichotomie « réalité / fiction » n'a aucune pertinence pour Nabokov : le réel est ce que fait l'art.

IV. 1. C. d. La vérité de l'art

Les concepts de « vérité » et d'« art » semblent au premier abord peu compatibles. Dans quelle mesure peut-on parler de la vérité de l'art ? Précisons cette idée sur des exemples concrets. Nabokov emprunte le concept de la vérité de l'art à Xodasevič et à Vejdle. Dans l'article consacré à la mémoire de Semen Juškevič, Xodasevič écrit qu'une œuvre d'art

[801] *Ibid.*, p. 87 (203).
[802] *Ibid.*, p. 30-31 (160-161).

transforme, refait le monde réel pour révéler son essence secrète, éternelle. Les images de la vie réelle sont réorganisées selon les lois artistiques.[803] Dans l'article « *La défense Loujine* » [« *Защита Лужина* », 1930], Xodasevič précise que l'artiste de génie doit se trouver à l'intersection du monde réel et du monde artistique :

> *Художник обречен пребыванию в двух мирах: в мире реальном и в мире искусства, им самим созидаемом. Подлинный мастер всегда находится на той принадлежащей обоим мирам линии, где их плоскости пересекаются. Отрыв от реальности, целостное погружение в мир искусства, где нет полета, но есть лишь бесконечное падение, – есть безумие. Оно грозит честному дилетанту, но не грозит мастеру, обладающему даром находить и уже никогда не терять линию пересечения. Гений есть мера, гармония, вечное равновесие.*[804]
> *L'artiste est voué à demeurer dans deux mondes : dans le monde réel et dans le monde de l'art créé par lui-même. Un véritable maître se trouve toujours sur cette ligne entre les deux mondes où leurs plans se coupent. La séparation de la réalité, l'immersion complète dans le monde de l'art où il n'y a pas de vol, mais seulement une chute infinie, est une folie. Elle menace le dilettante honnête, mais elle ne menace pas le maître qui possède le don de trouver et de ne plus jamais perdre la ligne d'intersection. Le génie est mesure, harmonie, équilibre éternel.*

Le critique compare l'artiste dilettante à l'artiste de génie. Le premier ne peut pas survivre dans le monde de l'art où règne un abîme infini (pour Nabokov c'est un abîme de miroirs) conduisant à la folie. Le second possède le sens de la mesure, de l'équilibre et de l'harmonie. Dans *Le don*, Fëdor évoque la même idée, à savoir que le poète se trouve à l'intersection de deux mondes, réel et imaginaire.

Selon le critique littéraire Wladimir Weidlé dans son célèbre ouvrage *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, l'artiste ne peut accéder à la vérité que par la fiction, par l'imagination :

> *Toute mémoire, toute vie intérieure, et l'existence même de la personne humaine relèvent de l'imagination, dans ce sens que la raison toute seule ne parvient pas à leur conférer la moindre certitude. […] C'est en recourant à l'imaginaire, c'est par le moyen de la fable que le romancier accède*

---

[803] « Произведение искусства есть преображение мира, попытка пересоздать его, выявив скрытую сущность его явлений такою, какова она открывается художнику. В этой работе художник пользуется образами, заимствованными из обычной нашей реальности, но подчиняет их новым, своим законам, сохраняя лишь нужное и отбрасывая ненужное, располагая явления в новом порядке и показывая их под новым углом зрения. »

Semen Juškevič, *Posmertnye proizvedenija*, Parižʼ, 1927, p. 50.

« L'œuvre d'art est une transfiguration du monde, une tentative de le recréer, en révélant l'essence cachée de ses phénomènes telle quelle se présente à l'artiste. Dans ce travail, l'artiste utilise des images empruntées à notre réalité habituelle, mais il les soumet à des lois nouvelles, aux siennes, en gardant seulement le nécessaire et en rejetant l'inutile, en disposant les phénomènes dans un ordre nouveau et en les montrant sous un point de vue nouveau. »

[804] Vladislav Xodasevič, « *Zaščita Lužina* », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, *op. cit.*, p. 420.

à la vérité qui lui revient en propre et même à la vérité tout court. S'il renonce à la « fiction », c'est alors que la vérité lui échappe.[805]

C'est un point de vue diamétralement opposé à celui exposé par Šestov dans ses écrits sur le genre autobiographique et également par Berdjaev dans son autobiographie. Nabokov a créé son autobiographie non pour cacher la vérité à propos de sa vie, mais pour en révéler sa vérité artistique. La seule vérité qui compte pour lui est celle de l'art. Comme Nabokov le dit dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence* par le biais du critique fictif, le matériau autobiographique est perçu à travers le prisme de l'art :

De toute évidence, la méthode de Nabokov perdrait tout son sens si les matériaux qu'il utilise étaient un récit d'expériences personnelles aussi fidèle que pourrait en confectionner la mémoire. L'appareil qui opère la sélection est propre à l'art ; mais les parties sélectionnées sont du domaine de la vie, d'une vie sans fard.[806]

Alors, comment décrire les bribes de vérité-réalité de sa vie dans l'autobiographie si, dans l'optique de Nabokov, l'œuvre est d'autant plus vraie qu'elle est en rigoureux désaccord avec le réel? L'art autobiographique de cet écrivain consiste en la combinaison de parties empruntées à la vie. C'est la combinaison, plus ou moins arbitraire, non donnée par la réalité, qui fait l'« irréalité » de l'art. Dans l'introduction à *Littératures I*, l'artiste déclare que la mission du roman est d'être une œuvre d'art, voire une création pure qui se donne comme irréelle mais suprêmement « vraie » du point de vue de l'art : « … toute œuvre d'art est, toujours, création d'un monde nouveau, en sorte que la première chose à faire est d'étudier ce monde nouveau d'aussi près que possible, en l'abordant comme quelque chose de flambant neuf, n'ayant aucun lien évident avec les mondes que nous connaissons déjà »[807]. Pour notre auteur, l'œuvre d'art doit susciter un plaisir esthétique et relier le lecteur à d'autres mondes artistiques imaginaires. Dans « À propos d'un livre intitulé *Lolita* », Nabokov dénonce la littérature de circonstance et proclame les valeurs éternelles (curiosité, tendresse, bonté, ravissement) dans la littérature.[808]

---

[805] Wladimir Weidlé, *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, Gallimard, 1954, p. 39.

[806] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 46-47.

[807] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I*, *op. cit.*, p. 37.

[808] Il écrit dans la traduction russe de la postface anglaise de *Lolita* :

« Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма. Все остальное – это либо журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предостережениями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну. »

Dans le cours sur Dostoevskij, Nabokov considère que le monde irréel créé par l'écrivain doit, pour exister, avoir une caractéristique, la vraisemblance : « Le monde ainsi créé par l'artiste à cette fin peut être entièrement irréel – comme le monde de Kafka, ou celui de Gogol –, 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 »[809]. Dans le même cours, Nabokov précise que l'art est un jeu divin. Ces deux éléments sont très importants et indissociables. Par l'acte de la création artistique, l'homme se rapproche le plus de Dieu. L'art est un jeu, il a ses règles dont la principale est constituée du faux-semblant et de l'artifice.[810] Selon Nabokov, l'œuvre d'art doit obéir aux règles de la vraisemblance. La fiction est écrite au nom de la vérité artistique. Si nous appliquons le critère de la vérité de la vie, toute œuvre d'art sera disqualifiée. La vérité de l'œuvre d'art est la vérité de sa facticité. Les oppositions « vérité / mensonge », « vérité / œuvre d'art » supposent la synonymie typologique de l'œuvre d'art et du mensonge. D'où la définition de l'œuvre d'art comme mensonge.

Quelle est donc la vérité découverte et proclamée par l'autobiographe ? Quelle est sa méthode ? Nous pouvons constater la chose suivante : soit l'autobiographe essaye de faire un « document humain », un texte dépouillé d'artifices stylistiques, dépouillé d'images (par exemple, la simple description des faits, comme le propose Berdjaev dans son autobiographie philosophique *Connaissance de soi*), soit l'autobiographe utilise tous les moyens de l'art (l'artifice, le style, des procédés stylistiques) afin de rendre la réalité vraisemblable et « véridique » dans son ordre propre.

Comment l'homme de lettres peut-il reproduire, reconstituer sa vie s'il n'arrive à discerner qu'un faible reflet du passé ? De ce questionnement surgit le thème de l'original et de la

---

V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj *Lolita* (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *op. cit.*, p. 382.

« Pour moi, un récit ou un roman existe dans la mesure où il me procure ce que j'appellerai simplement une délectation esthétique et, à son tour, je comprends cela comme un état particulier dans lequel on se sent lié, d'une manière quelconque, quelque part, par quelque chose, à d'autres formes de l'être où l'art (c'est-à-dire, la curiosité, la tendresse, la bonté, l'harmonie, le ravissement) est la norme. Tout le reste est soit des fariboles journalistiques soit, pour ainsi dire, la Littérature des Grandes Idées qui, d'ailleurs, ne diffère en rien des fariboles ordinaires, mais qui, par contre, est présentée sous l'aspect de grands cubes de plâtre qu'on transporte de siècle en siècle avec toutes les précautions jusqu'à ce qu'un brave apparaisse avec un marteau et frappe comme il faut sur Balzac, Gor'kij, Thomas Mann. »

[809] Vladimir Nabokov, « Fiodor Dostoïevski », *Littératures II*, *op. cit.*, p. 160-161.

[810] « … face à une œuvre d'art, nous ne devons jamais oublier que l'art est un jeu divin. Ces deux éléments – le divin et le jeu – sont d'égale importance. L'art est divin parce qu'il est l'élément à travers lequel l'homme se rapproche le plus de Dieu en devenant lui-même créateur. L'art est un jeu parce qu'il cesse d'être art dès qu'on cesse de nous rappeler qu'en fin de compte, tout 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 ou 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 plus à sa place dans un journal ; alors nous ne ressentons plus ce sentiment de plaisir, de satisfaction et de stimulation spirituelle que l'art authentique éveille en nous. »

Ibid., p. 161.

reproduction, du modèle et de la copie. La vie est l'original dont l'écriture n'est qu'une copie, la vie elle-même étant une copie de la vie « idéale ». Nabokov met en évidence ce phénomène dans le texte « À propos d'un livre intitulé *Lolita* » :

> *После моего выступления в роли приятного во всех отношениях Джона Рэя – того персонажа в « Лолите », который пишет к ней « предисловие » – любой предложенный от моего имени комментарий может показаться читателю – может даже показаться и мне самому – подражанием Владимиру Набокову, разбирающему свою книгу. Некоторые мелочи, однако, необходимо обсудить, и автобиографический прием может помочь мимикрирующему организму слиться со своей моделью.*[811]
>
> *Après mon intervention dans le rôle de John Ray, agréable sous tous les rapports, ce personnage dans* Lolita *qui écrit sa « préface », tout commentaire proposé en mon nom peut paraître au lecteur, peut même me paraître à moi-même, comme pastiche de Vladimir Nabokov, analysant son livre. Cependant, il est indispensable de discuter certains détails et un procédé autobiographique peut aider un organisme mimétique à s'unir avec son modèle.*

Dans le cas de Nabokov, peut-être s'approche-t-on de la vérité tout en s'éloignant d'elle et en l'améliorant à l'infini ?[812] Dans son art, l'écrivain suit au pied de la lettre la maxime de Paul Valéry : « Le vrai à l'état brut est plus faux que le faux »[813]. C'est en jouant sur la subjectivité, en allant au-delà de ses limites, en dépassant des conventions, en transgressant des interdictions que notre auteur peut atteindre finalement la vérité artistique (adéquation à une idéalité constante par l'œuvre).

Comment l'autobiographe peut-il lutter contre l'instabilité du monde ? En recourant à des moyens instables, déstabilisants. La vérité est subjective et fugitive. D'où apparaît l'aspect fugace de l'écrivain que nous retrouvons dans la description de Sirin dans *Speak, Memory* : « A travers le sombre ciel de l'exil, Sirine passa, pour user d'une comparaison plus banale, comme un météore, et disparut, ne laissant guère autre chose derrière lui qu'un vague sentiment de malaise »[814].

Chez l'écrivain étudié, tout passe principalement par la perception visuelle, d'où découle la nécessité de la fixer dans les images. Le passé est structuré chez lui par une perception

---

[811] V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj *Lolita* (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *op. cit.*, p. 377.

[812] Dans « La tragédie de Monsieur Morn » [« Трагедия господина Морна », 1997], le personnage de l'étranger instaure un lien analogique illusoire entre vérité et fiction : « призрачное ... сходство, что бывает между правдой / и вымыслом возвышенным... » (« une similitude … illusoire qui peut exister entre la vérité et la fiction sublime »).

V. V. Nabokov, *Tragedija gospodina Morna. P'esy, Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008, p. 158.

[813] Paul Valéry, « Variété », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, t. 1, p. 1203.

[814] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 363-364.

individuelle, subjective qui ne prend pas en compte la perception de la société ou de l'histoire. La relativité de toute chose dans l'écriture, la subjectivité de la perception du réel, l'absence d'une vérité intangible et définitive, le jeu constant entre le vrai, le vraisemblable et le faux, le principe de la « véridicité » sont les traits principaux de la poétique autobiographique de Nabokov. Le principe fondamental de la poétique autobiographique de Nabokov est la suprématie et l'éternité de l'art, à l'aune duquel tout le reste doit être mesuré : l'art est ordre, sens ; tout le reste (la soi-disant réalité) n'est que chaos, flux de futilités.

IV. 1. D. Le genre biographique selon Nabokov

Dans le cours sur *Anna Karénine*, Nabokov explique sa position vis-à-vis des biographes et des biographies. Il condamne l'intrusion du biographe dans la vie privée de l'artiste étudié : « Je déteste mettre le nez dans la précieuse vie des grands écrivains, je déteste regarder par-dessus la palissade de ces vies – je déteste la vulgarité de l'"intérêt humain", le frou-frou des jupes et les gloussements dans les couloirs du temps – et jamais aucun biographe ne soulèvera le voile de ma vie privée »[815]. Regardons comment l'écrivain s'attache à préserver ce principe éthique dans son œuvre. Il n'est pas le seul à exprimer ce genre d'idées à l'époque.

IV. 1. D. a. Le genre biographique vu par Vladimir Vejdle, critique littéraire de l'émigration russe

Dans son article « A propos de l'art du biographe » [« Об искусстве биографа », 1931], Vladimir Vejdle[816] énumère les défauts de l'écriture biographique. Selon lui, les biographes qui lui sont contemporains ne se représentent pas la vie d'autrui comme une entité organique, mais comme une suite d'événements ayant lieu dans un ordre établi et facile à relater. Le critique littéraire croit que l'unité de l'entité organique d'une vie décrite est la notion clé de toute biographie artistique.

Vejdle constate que le lecteur attend d'une biographie des faits véridiques du point de vue de la vie, il attend un « document humain ». Selon le critique, la biographie est indéniablement liée à la fiction, elle est avant tout une œuvre d'art. Vejdle utilise le terme « полувымысел » (semi-fiction) pour montrer que des faits réellement passés sont inévitablement intégrés dans la fiction qui détermine toute œuvre littéraire. Il souligne que les formes de la fiction sont

[815] Vladimir Nabokov, « Lev Tolstoï. *Anna Karénine* », *Littératures II*, *op. cit.*, p. 203.

[816] Dans la translittération internationale dite des « slavistes », le nom du célèbre critique littéraire est Vladimir Vejdle, tandis qu'en orthographe française son nom est Wladimir Weidlé.

moins populaires et que la demande du lecteur est tournée vers des formes basées sur le matériau tiré de la vie : mémoires, biographie, autobiographie, essai critique et dialogue philosophique.[817]

Vejdle considère que la biographie doit être fondée sur la nécessité de décrire l'homme empirique et l'homme créateur comme un tout indissociable :

> *Мы чувствуем, что биография художника, поэта по-настоящему будет написана только тогда, когда биограф сумеет в нее включить не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел, не только реальности существованья, но и реальности воображения. Истинной биографией творческого человека будет та, что и самую его жизнь покажет, как творчество и в творчестве увидит преображенной его жизнь. Для подлинного биографа не может быть «Пушкина в жизни» и другого Пушкина – в стихах; для него есть только один Пушкин, настоящая жизнь которого – именно та, что могла воплотиться в стих, изойти в поэзии. Все это мы знаем; но как это знание осуществить, как найти формулу совместного выражения жизни и творчества, как избежать простого комментирования их друг другом, на эти вопросы ответа нет. Мы догадываемся только, что, быть может, не надо и искать раз навсегда разрешающего их ответа.*[818]
>
> *Nous sentons que la biographie d'un artiste, d'un poète ne sera véritablement écrite qu'au moment où le biographe saura y inclure non seulement la seule réalité de sa vie, mais aussi la fiction engendrée par cette vie, non seulement les réalités de l'existence, mais aussi les réalités de l'imagination. La véritable biographie d'un homme créateur sera celle qui, à la fois, montrera sa vie même comme création et verra dans la création sa vie transfigurée. Pour un biographe authentique, il ne peut pas exister « un Puškin dans la vie » et un autre Puškin dans les vers ; pour lui, il n'existe qu'un seul Puškin dont la vraie vie est justement celle qui a pu s'incarner dans le vers, se personnifier dans la poésie. Nous savons tout cela ; mais comment réaliser ce savoir, comment trouver la formule de*

---

[817] « Успех биографии, как нового, или обновленного, литературного жанра, литературный, а не вагонно-читательский ее успех, идет в разрез со всякой попыткой превратить жизнеописание в полувымысел. Вымысла от жизнеописания не ждут; интерес к нему питается его правдой. Это тем более верно, что этот интерес, этот успех связан с явлением, гораздо более широким: с ослаблением прежде столь влиятельных форм прозы, как новелла и роман, с потерей вкуса ко всякому обусловленному вымыслом способу повествования. На первый план выдвигаются все больше формы прозы, нагруженные фактическим или рассудочным материалом, формы, в которых повествование или другое внутреннее устройство именно этим материалом и обусловлено, как это имеет место в воспоминаниях, биографии, автобиографии, критическом опыте, философском диалоге. »

Vladimir Vejdle, « Ob iskusstve biografa », in *Sovremennye zapiski*, Paris, 1931, vol. XLV, p. 492-493.

« Le succès de la biographie en tant que genre littéraire nouveau ou renouvelé, son succès littéraire et non pas populaire, diverge avec toute tentative de transformer le récit de vie en semi-fiction. On n'attend pas de l'invention dans le récit de vie ; l'intérêt que l'on n'y porte se nourrit de sa vérité. Cela est d'autant plus juste que cet intérêt, ce succès, est lié à un phénomène beaucoup plus répandu : l'affaiblissement des formes de la prose si influentes autrefois comme la nouvelle et le roman, la perte du goût pour tout moyen de narration déterminé par la fiction. On met de plus en plus au premier plan des formes de prose saturées de matériau factuel ou raisonné, des formes dans lesquelles la narration ou une autre structure interne sont déterminées précisément par ce matériau, comme cela a lieu dans les mémoires, la biographie, l'autobiographie, l'essai critique et le dialogue philosophique. »

[818] *Ibid.*, p. 494.

l'expression simultanée de la vie et de l'art, comment éviter de les commenter l'une par l'autre, il n'y a pas de réponse à ces questions. Nous nous doutons seulement qu'il ne faut peut-être même pas chercher une réponse définitive qui répondrait une fois pour toutes.

D'après le critique littéraire, le biographe doit présenter à la fois la réalité de la vie et la réalité de l'art, produit par la vie de l'artiste, la réalité de l'existence et la réalité de l'imagination créatrice. La vie doit être représentée comme la force motrice de l'art et l'art doit être représenté comme transfigurant la vie. La vie et l'art ne doivent pas être un commentaire l'un de l'autre, mais ils doivent fusionner dans la biographie en un tout organique. Vejdle précise que l'artiste existe seulement dans sa création et propose de décrire sa vie dans l'art : « Творческий человек существует лишь в той мере, в какой он выражает себя в своем творчестве »[819] (« L'homme créateur n'existe que dans la mesure où il s'exprime dans son art »). Vejdle cite l'exemple de Puškin car les polémiques sur sa biographie sont très vives à l'époque (nous le verrons dans notre dernière partie, dans le chapitre consacré à Xodasevič, biographe très perspicace de Puškin) et il considère qu'il n'est pas pertinent de distinguer un Puškin dans la vie et un Puškin dans l'art. La véritable vie de l'artiste est transfigurée dans son art, dans sa création poétique.

Cette conception de la biographie est très proche de celle de Nabokov. Nous verrons maintenant comment notre auteur applique les conseils de Vejdle à ses textes biographiques.

IV. 1. D. b. L'étude en français « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable »

En 1937 Nabokov quitte Berlin pour Paris. Peu de temps après son arrivée en France, il publie en français l'essai « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable » dans *La nouvelle revue française*. Ce texte reproduit la conférence donnée par Nabokov à la demande de Gabriel Marcel pour le centenaire de la mort de Puškin devant un auditoire dans lequel se trouvait James Joyce. L'union des termes « le vrai » et « le vraisemblable » situe explicitement cet essai dans la problématique établie par Aristote dans *La poétique*. Dans ce traité, Aristote affirme que la tragédie « mensongère » est plus vraie, plus philosophique que l'histoire, parce qu'elle donne la structure du possible. L'art de la tragédie est supérieur à l'histoire parce que l'œuvre d'art « feinte » est plus véridique, plus philosophique dans la mesure où elle substitue

[819] *Ibid.*, p. 494.

à ce qui est ce qui pourrait être.[820] C'est selon ce critère aristotélicien qu'il faut juger les œuvres littéraires, celles de Nabokov en particulier.

Rappelons que c'est à Puškin que Nabokov doit sa vision poétique du monde comme domaine infini des possibles. Puškin est présent dans toute l'œuvre de Nabokov. De même notre auteur a rendu hommage à ce grand écrivain dans la traduction d'*Eugène Onéguine* en anglais.[821]

L'étude sur Puškin s'ouvre par l'image d'un homme atteint d'une psychose rare, qui prétend avoir vécu dans des époques antérieures et qui déplace, avec l'âge, des faits réels de son existence dans les périodes de l'histoire de plus en plus éloignées et qui exprime sa connaissance imaginaire des hommes illustres d'autrefois au moyen d'un « fatras de banalités et d'idées générales, plus ou moins fausses »[822]. Nabokov compare ce cas pathologique à l'écriture des « biographies romancées » qu'il décrit d'une manière allégorique : le biographe s'approprie la vie de l'écrivain étudié ; l'écrivain est présenté comme victime, le biographe joue le rôle du bourreau ; le biographe fabrique pour le romancier un habit de papier fait à partir de la correspondance de ce dernier.[823] Cette image montre que le biographe reconstitue

---

[820] Aristote dit :

« … ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers l'autre en prose (on aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote en vers et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose), ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Ainsi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement ; c'est à cette représentation que vise la poésie, bien qu'elle attribue des noms aux personnages… »

Aristote, *Poétique*, Paris, Les belles lettres, Collection des universités de France, 1995, p. 41-42. Traduit du grec ancien par Jean Hardy.

[821] L'influence de Puškin sur Nabokov est étudiée dans les textes suivants : *A. S. Puškin i V.V. Nabokov. Sbornik dokladov meždunarodnoj konferencii 15-18 aprelja 1999 goda*, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 1999 ; André Monnier, « Un miroir pouchkinien pour Nabokov », in *Vladimir Nabokov et l'émigration*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 2*, Paris, Institut d'études slaves, 1993, p. 19-25 ; David Rampton, « Les maniaques, les identités retrouvées et les secrets du chef-d'œuvre : "Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable" dans son contexte », in *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, *op. cit*., p. 35-44.

[822] Vladimir Nabokov, « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », *op. cit*., p. 50.

[823] « Le souvenir de ce pauvre malade vient me hanter chaque fois que j'ouvre un de ces curieux ouvrages qu'on est convenu d'appeler "biographies romancées". J'y retrouve le même besoin, qu'éprouve un esprit goulu, mais borné, de s'approprier quelque grand homme savoureux, quelque doux génie sans défense, et la même audace du monsieur débrouillard et bien informé qui prend par le boulevard pour évoluer dans un passé très ancien, le journal du soir dans sa poche. La recette en est bien connue. C'est d'abord la correspondance du grand homme qu'on trie, découpe et recolle pour lui faire un bel habit de papier, puis ce sont ses œuvres proprement dites qu'on feuillette pour y trouver des traits personnels. Et parbleu, l'on ne se gêne pas. Il m'est arrivé de découvrir des choses bien curieuses dans ces récits de grandes existences, comme cette vie d'un célèbre poète allemand, où le contenu d'un de ses poèmes intitulé *le Rêve* était posément raconté d'un bout à l'autre à titre de rêve vraiment fait par le poète en question. Quoi de plus simple en effet que de faire circuler le grand homme parmi les gens, les idées, les objets qu'il a lui-même décrits et qu'on arrache à demi morts de ses livres pour en farcir le sien ? Le romancier biographe organise ses trouvailles de son mieux, et, comme son mieux à lui est généralement un peu plus mauvais que le pire de l'auteur dont il s'occupe, la vie de celui-ci est fatalement faussée, même si les faits sont véridiques. Et puis, Dieu merci, nous avons la psychologie du sujet, le freudisme folâtre, la description empâtée de ce que le héros pensait à tel moment, – un assemblage de mots quelconques pareil au fil de fer qui retient les pauvres os d'un squelette, – terrain vague de la littérature où, parmi les chardons, traîne un vieux meuble éventré que personne n'a jamais vu y venir. Pour se reposer après la dure besogne, le biographe revêt

ainsi la vie physique du romancier sans se soucier des processus créateurs imperceptibles. Les œuvres de ce dernier servent à représenter son for intérieur, son caractère et à analyser ses pensées, alors que les personnes et les objets caractérisés comme demi-morts dans les livres du romancier n'ont pas pu faire face à l'épreuve du temps, à l'épreuve de l'éternité artistique. De plus, les capacités du biographe sont toujours inférieures à l'objet de son étude. Il en résulte que la vie de l'écrivain décrite dans sa biographie est entièrement fausse. Le danger le plus courant est que le biographe s'identifie au romancier, en le traitant comme une de ses connaissances, c'est-à-dire transpose des faits artistiques dans l'ordre de la vie.[824] Nabokov insiste sur le fait que l'art et la vie d'un artiste se trouvent dans le domaine de la création artistique et non pas dans celui de la vie. Le dialogue spirituel du biographe avec l'écrivain qu'il étudie est remplacé par un contact de vie. Plus loin, Nabokov compare le biographe au « faiseur de biographies » : « La vie de Pouchkine, toute de bouffées romanesques et d'éclairs livides, offre au faiseur de biographies à la mode du jour autant de tentations que de pièges »[825].

La frontière entre œuvre de fiction et œuvre biographique est très floue. Nabokov en parle dans *Le don* : quand Fëdor réfléchit sur une œuvre biographique, il utilise l'image d'une crête sur laquelle l'autobiographe se fraye un chemin. Il note dans « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable » : « Et pourtant il arrive un moment fatal où le savant le plus chaste se met à faire presque à son insu du roman, et le mensonge littéraire vient s'étaler, aussi grossier dans cette œuvre d'érudit consciencieux que dans celle du compilateur sans vergogne »[826].

Pour notre auteur, la vie vécue est toujours déformée à travers la réflexion, à travers l'écrit (d'autrui et de soi-même), elle ne peut pas être transposée intacte dans une œuvre d'art : « Est-il possible d'imaginer en toute réalité la vie d'un autre, de la revivre en soi et de la

---

tranquillement le gilet en cœur de son héros, et fume la pipe du grand homme. Le maniaque dont j'ai parlé, lui aussi, contait l'histoire anecdotique des empereurs et des poètes comme si ç'avait été des gens de son quartier. Une cigarette russe au coin de la bouche, il parlait très volontiers des pieds nus de Tolstoï, de la pâleur argentée du vénérable Tourgueniev, des chaînes de Dostoïevski, pour remonter ensuite jusqu'aux amours de Pouchkine. »

Ibid., p. 50.

L'expression « qui prend par le boulevard pour évoluer dans un passé très ancien » souligne la transition de l'espace dans le temps.

[824] Dans « La préface à "L'invention de Valse" pour la réédition russe » [« Предисловие к "Изобретению Вальса" для русского переиздания », 1964], Nabokov persiste, plus d'un quart de siècle après, à condamner l'approche biographique d'une œuvre d'art :

« Не могу также ничем пособить критику из доброй старой школы, стороннику отраженной биографии, рассматривающему литературное произведение, которого он не понимает, сквозь призму жизни автора, которой он не знает. »

V. V. Nabokov, *Tragedija gospodina Morna. P'esy, Lekcii o drame*, *op. cit*., p. 481.

« Je ne peux en rien aider le critique de la bonne ancienne école, partisan de la biographie reflétée, considérant une œuvre littéraire qu'il ne comprend pas à travers le prisme de la vie de son auteur qu'il ne connaît pas. »

[825] Vladimir Nabokov, « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », *op. cit*., p. 50.

[826] *Ibid.*, p. 50.

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 »[827]. Selon Nabokov, le temps répète les procédés de l'écrivain : la vie de l'auteur acquiert les caractéristiques de son œuvre que le biographe doit montrer dans le texte biographique.[828] Nabokov souligne que la biographie se trouve dans le domaine de la fiction, du vraisemblable, de la vérité de l'art et non pas dans le domaine de la vérité de la vie.[829] Selon notre auteur, la seule vérité que nous puissions exiger d'un texte écrit est l'exactitude de l'art. En aucun cas le biographe ne peut accéder à la vérité de la vie du romancier, au « vrai » de la réalité de son époque :

> *Je ne me leurre pas sur la qualité de ces traductions. 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 quelques 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'art.*[830]

Le motif du rivage apparaît déjà dans cet essai (« tout en longeant par le rivage cette poésie qui déferle », « dans les quelques courbes que j'ai suivies ») : la poésie est représentée par un flux d'eau que l'artiste suit et observe à partir d'un rivage.

Dans cet essai, Nabokov est indigné par l'utilisation massive du domaine de la sociologie dans la littérature. Il se rebelle contre le « document humain » qui ne signifie rien pour lui : « … il n'y a qu'une chose qui compte pour le poète ; son art. […] Ce qu'on appelle "document humain", par exemple, est à lui seul déjà une belle farce, tandis que toute cette sociologie, qui fait des grâces dans le roman contemporain, est aussi écœurante que risible »[831].

Nabokov croit que la vie elle-même est l'œuvre toujours inaccomplie, inachevée du Destin. Elle est présentée comme une pièce de théâtre. Le regard perçant du poète-philosophe est très

---

[827] *Ibid.*, p. 50.

[828] « La vie d'un poète est comme le pastiche de son œuvre. Le passage du temps semble vouloir répéter le geste du génie, en prêtant à son existence imaginée la même teinte et le même contour que le poète avait donnés à ses créatures. Qu'importe au fond, si ce que nous voyons n'est qu'une immense duperie. Admettons bravement que si notre esprit pouvait rebrousser chemin et se faufiler dans l'époque de Pouchkine, nous ne la reconnaîtrions pas. Qu'importe ! C'est là un plaisir que la critique la plus acerbe, fût-ce celle que je me fais à moi-même, ne peut détruire. »

Ibid., p. 51.

[829] « J'ai fait de mon mieux pour définir les difficultés quasi infranchissables qui surgissent devant l'esprit le plus confiant lorsqu'il essaie de faire revivre non pas dans le domaine vraisemblable romanesque, mais dans celui de la vérité seule, l'image d'un grand homme mort depuis un siècle. Avouons-nous vaincus, et tournons-nous plutôt vers la contemplation de son œuvre. »

Ibid., p. 52.

[830] *Ibid.*, p. 53.

[831] *Ibid.*, p. 53.

important, car tous les éléments artistiques se trouvent déjà dans la nature (les impressions). Les impressions d'un autre sont perçues par le poète comme un souvenir futur, ce qui fait du poète le complice du temps. Cela nous rappelle la théorie de l'art de Puškin exposée par Xodasevič : l'acte artistique est composé des impressions et de l'inspiration. Nabokov lui-même définit l'art comme le condensé, le « pittoresque du vrai »[832].

Nabokov termine ce texte par des réflexions sur le rôle de la liberté dans l'acte créateur :

> *Aujourd'hui plus que jamais le poète doit être aussi libre, sauvage et solitaire que le voulait Pouchkine il y a cent ans. Quelquefois peut-être l'artiste le plus pur est tenté de dire son mot, lorsque la clameur de son siècle, les cris de ceux qu'on égorge ou le grognement de quelque brute arrivent jusqu'à lui : mais c'est une tentation à laquelle il ne doit pas succomber, car il peut être sûr que si la chose vaut la peine elle mûrira et produira plus tard un fruit inattendu. Non, décidément la vie dite sociale et tout ce qui émeut mes concitoyens n'a rien à faire dans le rayon de ma lampe : et si je ne réclame pas ma tour d'ivoire, c'est parce que je me contente de mon grenier.*[833]

Le poète est libre dans son art, libre de traiter tous les sujets. Il est sauvage car il évite la société, ses idées sont autres que celles de la société. La vie sociale n'est pas compatible avec la vie artistique. Il est solitaire, car l'acte de la création est l'acte de la solitude. Il affronte seul l'art, il est seul face au temps. Comme matériau de travail, le poète n'utilise que les souvenirs (ou les impressions qui ont passé l'épreuve du temps), et non pas les impressions pures, immédiates. La position de Nabokov est très partiale, mais elle présente une conception cohérente de la production littéraire. Elle est dirigée contre le réalisme socialiste de la littérature russe, mais aussi contre les courants sociologisants et psychologisants dans la littérature occidentale. Pour ce penseur, la production littéraire ne doit pas être subordonnée à une tâche d'ordre social, mais à une idée artistique.

L'essai biographique sur Puškin met donc l'accent sur l'œuvre du poète et non pas sur sa vie.

---

[832] « Mais l'œil du philosophe, lorsqu'il surveille le monde, pétille de bienveillance en observant que l'essentiel ne change pas, que c'est toujours au bien et au beau que la place d'honneur est réservée. Si la vie semble quelquefois brumeuse, c'est parce que l'on est myope. Pour qui sait regarder, la vie quotidienne est aussi pleine de révélations et de jouissances qu'elle l'était aux yeux des grands poètes de jadis. On se demande ma foi quel est cet artiste qui en passant change tout à coup la vie en un petit chef-d'œuvre. Que de fois dans les rues d'une ville j'ai été tout à coup frappé par ce petit théâtre qui s'installe pour un moment, et puis disparaît. […] J'ai vu des comédies dirigées par quelque génie invisible… […] J'ai vu des drames… […] Il n'y a pas un jour où cette force, cette inspiration foraine ne forme ici ou là quelque spectacle d'un instant. Donc, on aimerait penser que ce que nous appelons art n'est en somme que le pittoresque du vrai : il faut savoir l'attraper, voilà tout. Et que la vie devient amusante lorsqu'on se met dans cet état d'esprit où les choses les plus simples nous montrent leur éclat singulier. On marche, on s'arrête, on regarde passer les gens, et puis la chasse commence, et quand on aperçoit un enfant dans la rue pétrifié à la vue de quelque incident qu'il se rappellera sûrement un jour, on a le sentiment d'être complice du temps, puisqu'on le voit, cet enfant, emmagasiner le souvenir futur qui semble déjà le parer. Et puis le monde est si grand ! C'est dans l'obscurité d'une arrière-boutique qu'on aime à croire que les voyages n'offrent plus de mystères : en réalité, le vent de la montagne est aussi affolant que jamais, et mourir en poursuivant une haute aventure est bien toujours la loi de la fierté humaine. »
Ibid., p. 54.

[833] *Ibid.*, p. 54.

IV. 1. D. c. Le chapitre quatre du *Don* : la biographie de Nikolaj Černyševskij

On peut comparer le chapitre quatre du *Don* au chapitre seize de *Conclusive Evidence* qui, tous les deux, ont été supprimés de la première publication (soit par autrui[834], dans le premier cas, soit par l'auteur lui-même dans le second cas). Dans *L'auteur et le héros*, Baxtin avance que, dans la biographie, le biographe et son héros possèdent les mêmes valeurs artistiques.[835] Dans le cas de la biographie de Černyševskij, nous assistons à deux conceptions tout à fait différentes de l'art et de la réalité. Une des causes pour lesquelles Nabokov aurait choisi d'écrire la biographie de Černyševskij serait la conception des relations entre l'art et la réalité chez cet écrivain. En 1855 Černyševskij avait publié une thèse de doctorat intitulée *Les rapports esthétiques de l'art à la réalité* [*Эстетические отношения искусства к действительности*]. Dans ce texte il défendait l'idée que l'art, étant une imitation de la réalité, était, par conséquent, inférieur à cette réalité.

La biographie de Černyševskij est écrite de la part du protagoniste du roman, Fëdor. Fëdor évoque les « biographies romancées » et le cas de Byron dans la biographie duquel son rêve est décrit à partir de ses poèmes.[836] Ces deux faits apparaissent aussi dans « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable ». Mais dans cet essai, l'auteur parle d'un poète allemand (de Goethe probablement).

Nabokov définit les thèmes introduits dans la biographie de Černyševskij et les énumère. Le traitement des thèmes est, dans ce texte, comique, humoristique, ironique. L'auteur s'attache donc à détecter les thèmes de la vie de Černyševskij : le thème des modèles d'écriture, le thème de la myopie. Le thème des modèles d'écriture introduit comiquement le thème du matérialisme. Le thème de la myopie conduit à la perception défectueuse du monde, à l'absence de détails visuels. Les thèmes apparaissant d'eux-mêmes, l'auteur se contente de

---

[834] Le chapitre quatre du *Don* n'a pas été admis par la revue *Les annales contemporaines*.

[835] Mixail Baxtin, *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyx nauk, op. cit*., p. 184.

[836] « "Понимаешь, – объяснял он Зине, – я хочу это все держать как бы на самом краю пародии. Знаешь эти идиотские "биографии романсэ", где Байрону преспокойно подсовывается сон, извлеченный из его же поэмы? А чтобы с другого края была пропасть серьезного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее. И главное, чтобы все было одним безостановочным ходом мысли. Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа" ».

V. V. Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 380.

« "Tu comprends, expliquait-il à Zina, je veux tenir tout cela comme à l'extrême limite de la parodie. Connais-tu ces "biographies romancées" idiotes, où l'on refile tranquillement à Byron un rêve extrait de son propre poème ? Et que de l'autre côté il y ait un abîme de sérieux, et que l'on se fraye un passage sur une crête étroite entre sa propre vérité et sa caricature. Et surtout que tout soit un corps unique ininterrompu de la pensée. Eplucher une pomme d'un seul trait, sans enlever le couteau" ».

prendre note seulement de leur apparition.[837] Le narrateur surveille les thèmes qui se développent indépendamment de sa volonté, à son insu[838] : « И еще третья тема готова развиться – и развиться довольно причудливо, коли недоглядеть: тема "путешествия", которая может дойти Бог знает до чего – до тарантаса с небесного цвета жандармом, а там и до якутских саней, запряженных шестеркой собак »[839] (« Et encore un troisième thème est prêt à se développer, et à se développer d'une manière assez fantasque si l'on est pas vigilant : le thème du "voyage" qui peut aboutir à Dieu sait quoi, à un tarantass avec un gendarme bleu ciel et puis à un traîneau iakoute attelé de six chiens »). Le narrateur développe le thème de la clarté angélique par un sophisme. Černyševskij se compare au Christ. Il veut offrir au peuple des biens matériels et non pas spirituels. Nabokov remarque avec humour que les biographes de cet auteur utilisent abondamment des métaphores christiques.[840] Le biographe du chapitre quatre propose de revenir au point de départ du thème

---

[837] « Тут автор заметил, что в некоторых, уже сочиненных строках продолжается, помимо него, брожение, рост, набухание горошинки, – или, определеннее: в той или иной точке намечается дальнейший путь данной темы, – темы "прописей", например: вот, уже студентом, Николай Гаврилович украдкой списывает: "Человек есть то, что ест", – глаже выходит по-немецки, а еще лучше – с помощью правописания, ныне принятого у нас. Развивается, замечаем, и тема "близорукости", начавшаяся с того, что он отроком знал только те лица, которые целовал, и видел лишь четыре из семи звезд Большой Медведицы. »

Ibid., p. 393.

« Ici l'auteur remarqua que, dans certaines lignes déjà composées, la fermentation, la croissance, le gonflement d'une graine de pois continue malgré lui, ou, plus précisément, la voie future d'un thème donné, le thème des "modèles d'écriture", par exemple, s'ébauche dans tel ou tel point : voici que Nikolaj Gavrilovič, déjà étudiant, copie en cachette : "L'homme est ce qu'il mange", cela paraît plus lisse en allemand ou encore meilleur dans l'orthographe adoptée maintenant chez nous. Nous remarquons que le thème de la "myopie" se développe aussi, thème qui avait commencé par le fait qu'à l'âge adolescent, il ne connaissait que les visages qu'il embrassait et ne voyait que quatre des sept étoiles de la Grande Ourse. »

[838] Voici un exemple de plus de l'autonomie des thèmes dans cette construction poétique :

« У меня продолжают расти (сказал автор) без моего позволения и ведома идеи, темы, – иные довольно криво, – и я знаю, что мешает: мешает "машина"; надо выудить эту неуклюжую бирюльку из одной уже сложенной фразы. Большое облегчение. Речь идет о перпетуум-мобиле ».

Ibid., p. 395.

« J'ai des idées, des thèmes qui continuent à grandir (dit l'auteur), contre ma volonté et à mon insu, certains grandissent d'une manière assez tortueuse, et je sais ce qui fait obstacle : la "machine" fait obstacle ; il faut soutirer ce jonchet maladroit d'une phrase déjà composée. J'éprouve un grand soulagement. Il s'agit du perpetuum mobile ».

[839] *Ibid.*, p. 395.

[840] « Проследим и другую, тему "ангельской ясности". Она в дальнейшем развивается так: Христос умер за человечество, ибо любил человечество, которое я тоже люблю, за которое умру тоже. "Будь вторым Спасителем", – советует ему лучший друг, – и как он вспыхивает, робкий! слабый! (почти гоголевский восклицательный знак мелькает в его "студентском" дневнике). Но "Святой Дух" надобно заменить "Здравым Смыслом". Ведь бедность порождает порок; ведь Христу следовало сперва каждого обуть и увенчать цветами, а уж потом проповедовать нравственность. Христос второй прежде всего покончит с нуждой вещественной (тут поможет изобретенная нами машина). И странно сказать, но... что-то сбылось, – да, что-то как будто сбылось. Биографы размечают евангельскими вехами его тернистый путь (известно, что чем левее комментатор, тем питает большую слабость к выражениям вроде "Голгофа революции"). »

Ibid., p. 394.

« Suivons un autre thème, celui de la "clarté angélique". Il se développe par la suite ainsi : le Christ était mort pour l'humanité, car il aimait l'humanité que j'aime aussi, pour laquelle je mourrai aussi. "Sois le second Sauveur !", lui conseille son meilleur ami, et comme il s'enflamme, timide ! faible ! (un point d'exclamation presque gogolien traverse son journal intime d'"étudiant"). Mais il faut remplacer "le Saint Esprit" par "le Sens

des larmes, car ce dernier se développe et l'auteur ne le maîtrise plus : « Но стоп: тема слез непозволительно ширится... вернемся к отправной ее точке »[841] (« Mais arrêtons-nous : le thème des larmes s'élargit à l'excès… retournons à son point de départ »). Le thème des pâtisseries est aussi présent : « Вступает тема кондитерских. Немало они перевидали »[842] (« Le thème des pâtisseries apparaît. Elles ont vu beaucoup de choses »). L'auteur relève le thème des lunettes : « Кружится голова, буквы в глазах плывут и гаснут, – и вот снова мы тут подбираем "тему очков" Чернышевского »[843] (« La tête tourne, des lettres voguent dans les yeux et s'éteignent et voici que nous relevons ici de nouveau "le thème des lunettes" de Černyševskij »). Après la mort de Černyševskij, le thème des lunettes ressurgit, en concluant l'analyse thématique de sa vie : « Теперь он лежал, окруженный мертвыми томами Вебера; всем подруку попадался футляр с очками »[844] (« Il était couché maintenant entouré des tomes morts du Weber ; tout le monde tombait sur l'étui avec des lunettes »). L'adjectif « мертвый » montre que les tentatives du penseur ont été stériles, mais il est aussi une transposition de l'état de la personne, Černyševskij, vers les objets, les dictionnaires. Le biographe réussit à dompter les thèmes et les motifs de la vie de Černyševskij. Il compare ces thèmes au boomerang, car ils forment des lignes thématiques circulaires. La tâche du biographe consiste à trouver des thèmes, des réseaux thématiques dans la vie de l'homme étudié.[845]

Voyons maintenant comment est traité le matériau autobiographique chez Černyševskij. Dans la citation ci-dessous, le biographe montre que Černyševskij distingue le « je » de l'auteur du

---

Commun". Car la pauvreté engendre le vice ; car le Christ devait d'abord chausser chacun et le couronner de fleurs et ensuite seulement prêcher la moralité. Le second Christ combattra avant tout la pauvreté matérielle (une machine, inventée par nous, interviendra ici). Et il est étrange de le dire, mais… une chose s'est accomplie, oui, une chose s'est pour ainsi dire accomplie. Les biographes marquent de jalons évangéliques son chemin couvert d'épines (on sait que plus le commentateur est de gauche, plus il a un faible pour les expressions dans le genre de "le Golgotha de la révolution"). »

[841] *Ibid.*, p. 399.

[842] *Ibid.*, p. 404.

[843] *Ibid.*, p. 466.

[844] *Ibid.*, p. 475.

[845] « И тут мы снова оказались окружены голосами его эстетики, – ибо мотивы жизни Чернышевского теперь мне послушны, – темы я приручил, они привыкли к моему перу; с улыбкой даю им удаляться: развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке; и даже если иная уносится далеко, за горизонт моей страницы, я спокоен: она прилетит назад, как вот эта прилетела. »

Ibid., p. 414.

« Et ici nous nous sommes retrouvés entourés des voix de son esthétique, car les motifs de la vie de Černyševskij m'obéissent désormais, j'ai apprivoisé les thèmes, ils se sont habitués à ma plume ; en souriant je les laisse s'éloigner : en se développant, ils ne font que décrire un cercle comme un boomerang ou un faucon pour ensuite revenir de nouveau vers ma main ; et même si un certain thème est emporté loin, derrière l'horizon de ma page, je suis rassuré : il reviendra, tout comme celui-ci vient de revenir. »

L'expression « за горизонт моей страницы » souligne plus d'une fois la facticité et l'artificialité de l'univers artistique. L'espace créateur est délimité par rapport aux outils de l'écrivain : le format de papier et le stylo (dans l'autobiographie).

« je » du héros (qui apparaît entre guillemets dans son texte) et qu'il essaye de présenter son journal intime comme le fruit de son imagination, comme un brouillon de son œuvre de fiction :

> *Сидя в крепости и зная, что опасный дневник разбирается, он спешил посылать Сенату « образцы своей черновой работы », т. е. вещи, которые он писал исключительно для того, чтобы дневник оправдать, превращая его задним числом тоже в черновик романа (Страннолюбский прямо полагает, что это и толкнуло его писать в крепости « Что делать? », посвященное, кстати, жене и начинающееся в день св. Ольги). Посему он выражал негодование, что дается юридическое значение сценам выдуманным : « Я ставлю себя и других в разные положения и фантастически развиваю... Какое-то "я" говорит о возможности ареста, одного из этих "я" бьют палкой при невесте ».*[846]
> *Emprisonné dans la forteresse et sachant que son journal intime dangereux était examiné, il se pressait à envoyer au Sénat « des spécimens de son brouillon », c'est-à-dire des choses qu'il écrivait uniquement pour justifier son journal intime, en le transformant après coup aussi en brouillon de son roman (Strannoljubskij croit carrément que c'était exactement cela qui l'avait poussé, dans la forteresse, à écrire « Que faire », dédié, à propos, à sa femme et commençant le jour de sainte Olga). Voilà pourquoi il s'indignait que des scènes inventées fussent considérées comme ayant une valeur juridique : « Je mets moi-même et des autres dans différentes situations et je les développe fantastiquement… Un "je" quelconque parle de la possibilité d'une arrestation, un de ces "je" est frappé d'un bâton devant les yeux de sa fiancée ».*

Nabokov méprise la qualité et la valeur de la production littéraire de Černyševskij-écrivain. Il dit à propos de ses écrits « мусор беспомощного вымысла ».[847] Nabokov nomme le prologue autobiographique : « "Пролог" весьма автобиографичен. Уже однажды упомянув о нем, мы говорили о своеобразной попытке реабилитации Ольги Сократовны; такая же, по мнению Страннолюбского, скрыта в нем попытка реабилитации самой личности автора… »[848] (« "Le Prologue" est assez autobiographique. L'ayant déjà mentionné autrefois, nous parlions de la tentative originale de réhabiliter Olga Sokratovna ; la même tentative de réhabiliter la personnalité elle-même de l'auteur y est dissimulée selon Strannoljubskij »).

---

[846] *Ibid.*, p. 409.

[847] « … вот поздняя правда, подведенная наконец под давнишнее утверждение Чернышевского, что дневник – лишь черновик сочинителя... ибо самая плоть "Пролога" сквозь весь мусор беспомощного вымысла теперь и впрямь кажется беллетристическим продолжением саратовских записок. »
Ibid., p. 410.
« … voici une vérité tardive, réduite finalement à l'ancienne affirmation de Černyševskij que son journal intime n'était que le brouillon d'un romancier… car la chair même du "Prologue", à travers toutes les balayures d'une fiction impuissante, semble maintenant être réellement la suite littéraire des notes de Saratov. »

[848] *Ibid.*, p. 462.

Dans ce texte, Nabokov attache une attention particulière aux coïncidences de l'histoire ou du destin. Il remarque que les dessins de l'histoire se recoupent : le même homme accompagne Puškin en exil posthume et Černyševskij en exil : « Опять происходит любопытное, "волнующее игрока в историке" (Страннолюбский) соприкосновение исторических узоров: это был тот самый Ракеев, который, олицетворяя собой подлую торопь правительства, умчал из столицы в посмертную ссылку гроб Пушкина »[849] (« Un recoupement curieux de motifs historiques, "émouvant le joueur dans l'historien" (Strannoljubskij) se produit de nouveau : c'était le même Rakeev qui, personnifiant la vile précipitation du gouvernement, avait emporté de la capitale le cercueil de Puškin en exil posthume »). Le biographe fait une réflexion que les coïncidences dans des événements et des dates sont arrangées par le Destin : « Совпадение годин, картотека дат. Так их сортирует судьба в предвидении нужд исследователя; похвальная экономия сил »[850] (« La coïncidence des années, le fichier des dates. Le destin les classe ainsi en prévoyant les besoins du chercheur ; louable économie de forces »).

La biographie se termine par la naissance de Černyševskij, tout comme la biographie de Gogol'. Elle est construite principalement sur les thèmes discernés dans sa vie et transposés artistiquement dans l'œuvre biographique. Plusieurs motifs forment l'espace poétique ornementé de cette biographie. Après avoir essayé sa plume sur un matériau biographique intégré dans une œuvre de fiction, Nabokov prête sa plume à son propre matériau, celui de sa vie, de son parcours biographique, qu'il thématise et intègre dans son autobiographie par le biais de la transformation artistique.

IV. 1. D. d. La biographie *Nicolas Gogol*

Le premier titre proposé par Nabokov pour ce livre fut « Gogol à travers le miroir »[851]. La biographie *Nicolas Gogol* rédigée en anglais a été publiée en 1944. Elle comporte sept parties : « Sa mort et sa jeunesse», « Le spectre du gouvernement », « Notre M. Tchitchikov », « Le maître et le guide », « L'apothéose d'un masque », « Commentaires » et « N. V. Gogol, chronologie ». La biographie commence par la mort de l'écrivain et se termine par sa naissance.

---

[849] *Ibid.*, p. 445-446.
[850] *Ibid.*, p. 399.
[851] Lettre à James Laughlin du 26 mai 1943, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 83.

La question de savoir si une œuvre d'art doit être fondée sur une histoire vraie est au cœur de la réflexion entamée par ce livre. Nabokov donne différentes raisons pour lesquelles les lecteurs prisent des « histoires vraies » : sentiment d'égalité avec l'écrivain, manque d'imagination et amour de la vérité concrète. Pour notre auteur, la fiction ne doit pas imiter la vie. Dans son œuvre, il prêche l'inverse : la fiction imitée par la vie. Le biographe nous donne l'exemple d'un réfugié politique russe qui retourne en Russie pour libérer Černyševskij. La vie rejoue ainsi la pièce de Gogol' *L'inspecteur du gouvernement* [*Ревизор*, 1851]. Un extrait semblable se trouve dans la biographie de Černyševskij. Pour notre auteur, c'est l'écriture littéraire qui entre dans la vie et la détermine (cf. la fin du *Don*). Nabokov définit la vérité artistique comme authenticité de l'imagination : « Les personnages de *L'inspecteur du gouvernement*, qu'ils fussent ou non sujets à des imitations de chair et de sang, n'étaient véritables que dans la mesure où ils n'étaient que le fruit authentique de l'imagination de Gogol »[852].

Suite à Andrej Belyj, Nabokov considère *Les âmes mortes* comme un « cercle fermé », représenté par le thème de la roue. Le protagoniste lui-même est rondelet : « Andréï Biély, qui était aussi un touche-à-tout de génie, considérait l'ensemble du premier volume des *Ames mortes* comme un cercle fermé tournant sur son propre axe et emmêlant ses rayons, le thème de la roue émergeant à chaque nouvelle révolution accomplie par le rondelet Tchitchikov »[853]. Nabokov tire la conclusion selon laquelle le leitmotiv des *Ames mortes* est « la "rondeur" du *poshlust* [sic – S. G.] »[854]. Rappelons qu'il interprète à sa manière ce thème de la rondeur, du cercle dans sa nouvelle « Mademoiselle O ». La fin de *Drugie berega* est semblable à celle des *Ames mortes* : dissolution, disparition du protagoniste. Nabokov écrit dans *Nicolas Gogol* : « Aussi beau que ce final puisse paraître, il ne s'agit, d'un point de vue stylistique, que d'une simple ruse de prestidigitateur destinée à faire disparaître un objet qui, dans ce cas, est … Tchitchikov »[855]. Dans son autobiographie, Nabokov fait dissoudre son héros dans le tableau métaphorique final.

Selon notre auteur, ce qui fait la grandeur de l'œuvre de Gogol', c'est qu'il a su y conjuguer l'aspect grotesque et stellaire ou l'aspect comique et cosmique de la production littéraire. Nabokov joue sur la paronymie « comique » / « cosmique » qui rapproche ces deux caractéristiques opposées : « On a le sentiment qu'une chose grotesque et en même temps

---

[852] Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*, Paris, Rivages, 1988, p. 53.
[853] *Ibid.*, p. 89.
[854] *Ibid.*, p. 87.
[855] *Ibid.*, p. 123.

stellaire se tient toujours tapie dans un coin ; et l'on prend plaisir à se rappeler que la différence entre l'aspect comique des choses et leur aspect cosmique ne tient qu'à une seule consonne sifflante »[856].

Nabokov termine la cinquième partie « L'apothéose d'un masque » par la proclamation du pacte fiduciaire de la lecture biographique : le biographe ne peut pas présenter la vie de l'auteur étudié telle quelle, il ne peut donner qu'une illusion de cette vie. Le lecteur est libre d'y croire ou de rejeter l'interprétation proposée. Il s'agit d'un acte de foi artistique. La dernière phrase est particulièrement intéressante car Nabokov met au premier plan l'écriture et au second plan la vie : « Si j'ai essayé d'exprimer mon sentiment quant à son art, je n'ai apporté aucune preuve tangible de son existence particulière. La main sur le cœur, je puis simplement affirmer que je n'ai pas inventé Gogol. Il a véritablement écrit, il a véritablement vécu »[857].

La biographie de Gogol' s'achève par les propos suivants : « Des critiques russes désespérés qui se sont acharnés à dénicher chez moi une influence et à étiqueter mes romans, m'ont une fois ou deux rattaché à Gogol, mais lorsqu'ils ont jeté à nouveau un coup d'œil, j'avais défait mes nœuds et la boîte était vide »[858]. Par cette image, Nabokov proclame qu'il est libre de toute influence, mais aussi qu'il est maître d'illusion, qu'il joue sur l'ambivalence des choses, sur l'incertitude et le doute.

Ces trois biographies nous montrent que la vie des auteurs étudiés se trouve dès le départ dans le domaine de la fiction. La vie et l'œuvre sont analysées avec les outils de l'investigation artistique. Le parcours biographique ne peut être aucunement décrit du point de vue de la vérité de la vie, du vrai, basé sur la réalité du monde existant. L'approche biographique de Nabokov est novatrice par sa perception de la vie des grands hommes : elle est toujours vécue à travers le prisme de leur art. Nabokov propose sa propre interprétation au lecteur, mais il ne l'impose pas. La lecture biographique, selon lui, ne tient qu'à un acte de foi artistique de la part du lecteur.

---

[856] *Ibid.*, p. 156.
[857] *Ibid.*, p. 164.
[858] *Ibid.*, p. 168.

Chapitre IV. 2 : Liens entre autobiographie et fiction dans l'œuvre russe de Nabokov

Dans le présent chapitre nous étudierons les œuvres de Nabokov réfractées dans *Drugie berega,* des liens qui existent entre les romans de Nabokov et son autobiographie ainsi que les thèmes communs à son écriture fictionnelle et à son écriture autobiographique.

IV. 2. A. Le corpus dit autobiographique

Selon Nabokov-critique, la biographie d'un écrivain n'est que l'histoire de ses œuvres. Nous pouvons voir que dans *Drugie berega / Speak, Memory* il y a un grand nombre de répétitions, de périphrases, d'auto-allusions qui renvoient aux œuvres antérieures de Nabokov. Ainsi, dans son autobiographie, l'artiste invite le lecteur à lire ou à relire ses livres. Rappelons que dans *Conclusive Evidence*, Nabokov consacre un passage entier à l'analyse des œuvres de Sirin.

Dans les deux chapitres qui suivent, nous mettrons donc l'autobiographie en connexion avec l'ensemble de la production fictionnelle de l'auteur pour discerner des convergences structurelles et sémantiques. Le lecteur a l'impression que beaucoup de héros de Nabokov sont obsédés par des biographies et des autobiographies : dans *Le don* Fëdor travaille sur la biographie de son père, écrit la biographie de Černyševskij et à la fin du livre il exprime l'intention d'écrire son autobiographie ; dans *La vraie vie de Sebastian Knight* un certain biographe Goodman et le demi-frère V. de l'écrivain Sebastian Knight rédigent la biographie de cet écrivain ; dans *Feu pâle* le personnage de Kinbote dans son délire prend l'autobiographie de Shade pour une biographie que lui consacrerait le poète ; Van Veen d'*Ada ou l'ardeur* et Vadim de *Regarde, regarde les arlequins !* rédigent leur autobiographie. Nabokov recourt constamment aux procédés autobiographiques dans sa prose et sa poésie. Dans son œuvre de fiction, Nabokov s'attache tout particulièrement au récit à la première personne. C'est le cas de *La méprise*, de *Lolita*, de *Feu pâle*, de *Regarde, regarde les arlequins !*. Cependant la narration à la première personne dans ces œuvres de fiction n'implique en aucun cas l'identité de l'auteur et du narrateur-héros.

Dans l'interview accordée à Andrej Sedyx déjà citée, Nabokov déclare que l'auteur ne s'identifie jamais à un personnage de fiction : « Автор в процессе работы никогда не

олицетворяет себя с главным действующим лицом романа, его герой живет самостоятельной, независимой жизнью; в жизни этой все заранее предопределено, и никто уже не в силах изменить ее размеренный ход »[859] (« Dans le processus de son travail, l'auteur ne s'identifie jamais au protagoniste du roman, son héros mène une vie autonome et indépendante ; dans cette vie tout est déterminé à l'avance, et personne n'a la capacité de modifier son cours mesuré »). Nabokov distingue donc nettement l'identité de l'auteur de celle du héros dans une œuvre de fiction.

La visée autobiographique de l'œuvre de Nabokov a déjà été remarquée par des critiques de l'émigration dès son premier roman. Dans son article « V. Sirin. "La méprise" » [« В. Сирин. "Отчаяние" », 1936] publié pour la première fois dans la revue *Krug* à Berlin, Vladimir Vejdle fait une analyse très fine de l'inclusion par Nabokov d'éléments autobiographiques dans son œuvre et il relève que cet écrivain cultive exclusivement le thème de l'art omniscient. D'après Vejdle, l'écrivain excelle dans l'emploi et le recyclage de procédés autobiographiques. Nous pouvons donc distinguer l'utilisation d'éléments autobiographiques recyclés à des fins de fiction (fonction secondaire en quelque sorte) et l'utilisation du matériau de vie à des fins autobiographiques (fonction primaire). Le critique considère *Machenka* et *L'exploit* comme les romans les plus autobiographiques de Nabokov, car le matériau utilisé dans ces livres est essentiellement autobiographique. Selon Vejdle, dans ses œuvres l'écrivain porte plutôt intérêt au monde intérieur qu'au monde extérieur. Le « je » créateur exprime chez Nabokov le monde réel qui s'avère, au fil du récit, un monde imaginé par lui.[860]

---

[859] V. V. Nabokov, « Vstreča s Sirinym (Ot parižskogo korrespondenta "Segodnja") », *op. cit.*, p. 642.

[860] « Тема творчества Сирина – само творчество ; это первое, что нужно о нем сказать. Соглядатай (в повести того же заглавия), шахматист Лужин, собиратель бабочек Пильграмм, убийца, от лица которого рассказано "Отчаяние", приговоренный к смерти в "Приглашении на казнь" – все эти разнообразные, но однородные символы творца, художника, поэта. Внимание Сирина не столько обращено на окружающий его мир, сколько на собственное "я", обреченное, в силу творческого призвания своего, отражать образы, видения или призраки этого мира. Бессознательные или осознанные мучения этого "я", какое-то беспомощное всемогущество его, непрошенная власть над вещами и людьми, которые на самом деле совсем не вещи и не люди, а лишь порождения его собственного произвола, от которых ему тем не менее некуда бежать, – таково по-разному выраженное, но тождественное в глубине содержание всех перечисленных рассказов и романов, отнюдь не предрешающее, конечно, внешней их фабулы и без труда соединяемое (например, в "Приглашении на казнь") с мотивами совсем иного рода. Другие книги, более автобиографические по основному использованному в них материалу (как "Машенька" и "Подвиг") или непосредственно отражающие механизированный современный мир (как "Король, дама, валет" и "Камера обскура"), не относятся, несмотря на все свои достоинства, к главному, что он создал и что призван был создать. Видения отрочества и противополагаемая им бездушная городская суета встречаются, и в "Лужине" и в "Отчаянии", но здесь они соединяются с тем основным душевным опытом, что дает сиринскому искусству его самый сокровенный и самый личный смысл. »

V. V. Vejdle, « V. Sirin. "Otčajanije" », in *V. V. Nabokov, pro et contra, op. cit.*, p. 242-243.

« Le thème de l'art de Sirin est l'art même, c'est la première chose qu'il faut dire de lui. Le guetteur (dans la nouvelle du même nom), le joueur d'échecs Lužin, le collectionneur de papillons Pilgramm, le meurtrier qui mène le récit dans *La méprise*, le condamné à mort dans *L'invitation au supplice*, tous sont des symboles différents, mais homogènes du créateur, de l'artiste, du poète. L'attention de Sirin n'est pas tant attirée par le monde extérieur, que par son "je" propre, destiné à refléter des images, des visions et des fantômes de ce monde, en vertu de sa vocation artistique. Les tourments inconscients et conscients de ce "je", sa toute-puissance

Dans l'article « Au sujet de Sirin », Xodasevič discerne le thème conducteur de Nabokov : « la vie de l'artiste et la vie du procédé dans la conscience de l'artiste » : « Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях, начиная с "Защиты Лужина" »[861] (« La vie de l'artiste et la vie du procédé dans la conscience de l'artiste, voilà le thème de Sirin, dans une certaine mesure mis au jour dans presque tous ses écrits, à commencer par *La défense Loujine* »). Ce thème atteindra sa plénitude dans l'autobiographie de Nabokov.

Dans son autobiographie *Les années d'exil : bilan d'une vie* [*Годы изгнания : жизненный отчет,* 1979], I. V. Gessen, ami intime du père de notre auteur, souligne l'importance des traits autobiographiques dans les romans de Nabokov, traits qui préservent l'identité de l'auteur et représentent l'essence de son style et la marque de sa poétique :

> *Нет, пожалуй, ни одного романа у Сирина, в котором я не узнавал бы автобиографических черт, какой-нибудь детали знакомого лица, той или другой частности окружавшей его обстановки в особняке на Морской и даче на Сиверской, и это представляется характернейшей особенностью творчества его. Такие вкрапления служат ему как бы базой, лучше сказать – островком, который дает возможность отгородиться, сохранить себя.*[862]
> *Il n'y a sans doute aucun roman de Sirin dans lequel je ne puisse reconnaître des traits autobiographiques, tel ou tel détail d'une personne connue, telle ou telle particularité du milieu qui l'entourait dans l'hôtel particulier de la rue Morskaïa et à la datcha à côté de la petite gare Siverskaïa, et cela représente la particularité la plus caractéristique de son œuvre. De telles insertions lui servent, pour ainsi dire, de base, ou plutôt, d'îlot qui lui donne la possibilité de s'isoler, de se sauvegarder.*

Donnons deux exemples, un exemple tiré de *Speak, Memory* et un autre de *Drugie berega*, pour montrer la manière dont Nabokov parle de ses romans dans son autobiographie. Dans *Speak, Memory*, Nabokov dit que l'appartement loué par ses parents à Berlin est transposé artistiquement dans ses écrits fictionnels (romans et nouvelles) et est offert à ses personnages : « … un appartement vaste, lugubre et éminemment bourgeois comme ceux dont j'ai doté tant

---

impuissante, son pouvoir usurpé sur des objets et des personnes qui ne sont pas en vérité tout à fait des objets et personnes, mais seulement le fruit de son propre arbitraire auxquels il ne peut pas tout de même échapper, tel est le contenu différemment exprimé, mais identique au fond, des récits et des romans énumérés, contenu qui ne détermine pas du tout, bien sûr, la fable extérieure et qui se joint sans difficulté aux motifs d'un autre type (par exemple, dans *L'invitation au supplice*). D'autres livres plus autobiographiques dans leur matériau principalement utilisé (comme *Machenka* et *L'exploit*) ou bien reflétant directement le monde contemporain mécanisé (comme *Roi, dame, valet* ou *Camera obscura*) ne font pas partie, malgré toutes leurs qualités, de l'essentiel qu'il a créé et qu'il a été appelé à créer. Les visions de l'adolescence et la vanité d'une ville sans âme qui leur est opposée sont présentes et dans *La défense Loujine* et dans *La méprise*, mais elles s'y unissent à l'expérience morale essentielle qui confère à l'art de Sirin son sens le plus intime et le plus personnel. »

[861] Vladislav Xodasevič, « O Sirine », *op. cit.*, p. 394.

[862] I. V. Gessen, « Iz knigi *Gody izgnanija : žiznennyj otčet* », in *V. V. Nabokov : pro et contra, op. cit.*, p. 180.

de familles d'émigrés dans mes romans et mes nouvelles »[863]. Dans *Drugie berega*, ce sont les meubles qui sont transposés dans la fiction. L'autobiographe reconnaît avoir meublé l'enfance de ses personnages avec les objets de sa propre enfance. Notons qu'ici les écrits de fiction ne sont mentionnés qu'implicitement : « Дверь отворена в проходной кабинетик, и оттуда низвергается желтый паркет из овального зеркала над карельской березы диваном (всем этим я не раз меблировал детство героев) »[864] (« La porte est ouverte dans un petit cabinet de passage et de là un parquet jaune se précipite d'un miroir ovale au-dessus d'un divan en bouleau de Carélie (j'ai utilisé tout cela plus d'une fois pour meubler l'enfance de mes héros) »). Ces deux exemples montrent que l'autobiographe mentionne explicitement qu'il a utilisé des éléments de son passé dans sa production littéraire de fiction. Il insiste ici sur la conventionalité de toute écriture. Des faits de vie deviennent artistiques dans la fiction et ensuite sont transformés en détails autobiographiques. Ils suivent la progression suivante : vie → écriture fictionnelle → écriture de vie. Un fait de vie doit être d'abord « purgé » dans une pensée fictionnelle qui le détache de la réalité du monde des choses et le rapproche de l'univers de l'art.

Tournons-nous maintenant vers les romans en russe et en anglais de Nabokov qui représentent un certain intérêt pour l'étude des éléments autobiographiques dans sa fiction.

IV. 2. B. *Machenka*

IV. 2. B. a. Présentation

Nabokov a commencé son premier roman au printemps 1925 et l'a publié en 1926 dans la maison d'édition *Le Verbe* [*Слово*] à Berlin. En présentant la version anglaise de *Machenka*, Nabokov fait ressortir son caractère autobiographique. *Machenka* n'est pas seulement un récit autobiographique sur le premier amour de Nabokov pour Valentina Šulguina, qui apparaît comme Tamara dans son autobiographie, mais aussi un roman de l'exil et de la vie des émigrés. La remémoration par Ganin de son amour pour Mašen'ka est une réalisation concrète de l'espoir éprouvé par des émigrés de rentrer dans la Russie de leur passé, de leurs rêves. Selon Nora Buhks, dans les romans russes *Machenka*, *L'exploit* et *Le don* on constate que Nabokov s'oriente vers la forme de la pseudo-autobiographie.[865] Dans la notice à

[863] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 61.
[864] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 89 (204).
[865] Nora Buhks, « Kross-žanr : O romane Vl. Nabokova *Podvig* », *op. cit.*, p. 79-80.

Machenka dans *Œuvres romanesques complètes*, Laure Troubetzkoy montre la direction prise par l'écriture de Nabokov : des éléments autobiographiques dans la fiction vers l'autofiction, de l'autofiction vers l'autobiographie, de l'autobiographie vers de fausses autobiographies.[866]

Dans *Machenka*, le passé structure la vie présente. Le passé et le présent échangent leurs fonctions. Les souvenirs sont perçus d'une manière plus intense que les impressions présentes elles-mêmes.[867] L'auteur réfléchit dans ce roman sur la nature des souvenirs. Par exemple, il montre, par le biais d'un chiasme, que les odeurs provoquent le surgissement subit des souvenirs plus que tout autre stimulant. Par contre, la mémoire ne peut pas ressusciter les odeurs : « Этот запах, смешанный со свежестью осеннего парка, Ганин теперь старался опять уловить, но, как известно, память воскрешает все, кроме запахов, и зато ничто так полно не воскрешает прошлого, как запах, когда-то связанный с ним »[868] (« Ganin essayait de saisir de nouveau maintenant cette odeur mélangée à la fraîcheur d'un parc automnal, mais, comme on le sait, la mémoire ressuscite tout, sauf les odeurs, mais, par contre, rien ne ressuscite aussi pleinement le passé que l'odeur liée autrefois à ce passé »). A la fin du récit la réalité, les impressions, la perception immédiate de cette réalité sont plus importantes que le passé et les souvenirs. C'est un mouvement inverse par rapport à ce qui est observé au début du roman :

> *Работа, несмотря на ранний час, уже шла. На легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь.*
>
> *Золотом отливал на солнце деревянный переплет, и на нем двое других рабочих передавали третьему ломти черепицы.*
>
> *Они лежали навзничь, на одной линии, как на лестнице, и нижний поднимал наверх через*

---

[866] « … l'auteur, laissant de côté l'évocation de la vie des émigrés et l'héritage de Bounine, réoriente la réception de son roman en direction de l'autofiction. *Machenka / Mary*, puis *L'Exploit / Glory*, ses deux romans russes traduits les derniers en anglais et qui sont aussi les plus autobiographiques, se voient ainsi assigner une place particulière entre les "vrais" souvenirs d'*Autres rivages* et la "fausse" autobiographie que constitue *Regarde, regarde les arlequins !* »

Laure Troubetzkoy, « *Machenka*. Notice », in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1, p. 1403.

[867] « Казалось, что эта прошлая, доведенная до совершенства жизнь проходит ровным узором через берлинские будни. Что бы Ганин ни делал в эти дни, та жизнь согревала его неотступно.

Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо "интенсивнее" – как пишут в газетах, – чем жизнь его берлинской тени. Это был удивительный роман, развивающийся с подлинной, нежной осторожностью. »

V. V. Nabokov, *Mašen'ka*, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 2, p. 85.

« Il semblait que cette vie passée, menée à la perfection, passait comme un motif régulier à travers la vie quotidienne berlinoise. Quoi que Ganin fît à cette époque-là, la vie d'autrefois le réchauffait instamment.

Ce n'était pas un simple souvenir, mais une vie beaucoup plus réelle, plus "intense", comme écrivent les journaux, que la vie de son ombre berlinoise. C'était un roman étonnant, se développant avec une prudence tendre, authentique. »

[868] *Ibid*., p. 89.

голову красный ломоть, похожий на большую книгу, и средний брал черепицу и тем же движеньем, отклонившись совсем назад и выбросив руки, передавал ее верхнему рабочему. Эта ленивая, ровная передача действовала успокоительно, этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем.[869]

Le travail, malgré le fait que ce fût de bonne heure, était déjà entamé. Des figures d'ouvriers faisaient des taches bleues sur une charpente légère dans le ciel matinal. Un ouvrier avançait sur le faîte même, avec facilité et aisance, comme s'il avait l'intention de s'envoler.

Miroitait d'un reflet doré au soleil la charpente en bois sur laquelle deux autres ouvriers passaient à un troisième des tranches de tuile.

Ils étaient couchés à la renverse, sur la même ligne, comme sur un escalier, et l'ouvrier d'en bas montait par-dessus sa tête une tranche rouge, ressemblant à un grand livre, et l'ouvrier intermédiaire prenait la tuile et, du même mouvement, en se penchant complètement en arrière et en tendant ses bras, la transmettait à l'ouvrier d'en haut. Cette transmission paresseuse et régulière avait un effet apaisant, cet éclat jaune du bois frais était plus vivant que le rêve le plus vivant du passé.

Cette citation peut être lue comme une allégorie de la construction littéraire, ce qui viderait le texte de toute charge « charnelle », de concret, de « vie vraie et réelle ». L'auteur nous montre, grâce à la polysémie de certains mots, que son livre est construit sur des procédés stylistiques. Dans l'expression « фигуры рабочих », le mot « фигура » signifie « silhouette » et aussi « procédé stylistique ». Le mot « переплет » veut dire « reliure d'un livre » et « charpente ».[870] Une tranche de tuile (« ломоть черепицы ») est remplacée plus loin dans le texte par une « tranche rouge » (« красный ломоть ») qui ressemble à un grand livre. Dans ce roman, on observe un double mouvement : de la vie aux souvenirs, des souvenirs à une vie d'un ordre nouveau, à la vie comme construction littéraire.

Machenka et les poésies de la période correspondante abondent en réminiscences du texte de Chamisso, comme notamment le motif répété de l'ombre perdue, motif qui acquiert plusieurs significations : perte d'identité, anéantissement des repères, amertume de l'exil. Donnons quelques exemples tirés de *Machenka*. Dans le premier exemple, Ganin vend son ombre : « Не брезговал он [Ганин – S. G.] ничем : не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас »[871] (« Il [Ganin – S. G.] ne dédaignait rien : comme beaucoup d'entre nous, il avait même vendu plus d'une fois son ombre »). Le deuxième exemple parle de l'ombre vendue qui acquiert des significations liées au XXème siècle : le cinématographe. Ganin

[869] *Ibid.*, p. 126-127.

[870] Laure Troubetzkoy, « *Machenka*. Notes sur le texte », in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 1427.

[871] V. V. Nabokov, *Mašen'ka*, *op. cit.*, p. 50.

transpose l'image de l'ombre dans sa vie, en comparant les habitants de la pension aux ombres qui participent à l'élaboration d'un film inconnu. La vie des personnages est représentée comme un film, comme un tournage dont les participants ne cherchent pas à en comprendre le sens.[872] Graduellement, les ombres perdues se transforment en ombres du rêve de l'exilé : « Идя к обеду, он [Ганин – S. G.] не подумал о том, что эти люди, тени его изгнаннического сна, будут говорить о настоящей его жизни – о Машеньке »[873] (« En se rendant au repas, il [Ganin – S. G.] ne pensa pas que ces gens, ombres de son rêve d'exilé, parleraient de sa vraie vie, de Mašen'ka »). Podtjagin, aux yeux de Ganin, ressemble aussi à une ombre. La ville est présentée comme une photographie, comme un monde illusoire, reflété dans un miroir représenté par l'asphalte mouillé, l'espace artistique étant circonscrit dans le jeu de reflets.[874] L'immeuble dans lequel se trouve la pension émigrée est comparé à un fantôme. Cette comparaison est motivée par le fait que l'immeuble a une ouverture pour permettre le passage des trains : « Дом был как призрак, сквозь который можно просунуть руку, пошевелить пальцами »[875] (« L'immeuble était comme fantôme, à travers lequel on pouvait passer une main et remuer les doigts »). A la fin, les ombres exilées sont présentées comme des doubles de figurants exilés fortuits. L'ombre perdue devient le double du personnage exilé : « … и снова ему [Ганину – S. G.] вспомнились те дрожащие теневые двойники русских случайных статистов, тени, проданные за десять марок штука и Бог весть где бегущие теперь в белом блеске экрана »[876] (« … et de nouveau il [Ganin – S. G.] se souvint de ces doubles spectraux et tremblants de figurants russes fortuits, ombres vendues à dix marks l'unité et passant maintenant Dieu sait où dans l'éclat blanc de l'écran »).

---

[872] « Он [Ганин – S. G.] шел и думал, что вот теперь его тень будет странствовать из города в город, с экрана на экран, что он никогда не узнает, какие люди увидят ее и как долго она будет мыкаться по свету. И когда потом он лег в постель и слушал поезда, насквозь проходившие через этот унылый дом, где жило семь русских потерянных теней, – вся жизнь ему представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует. »

Ibid., p. 61.

« Il [Ganin – S. G.] marchait et songeait que maintenant son ombre errerait de ville en ville, d'écran en écran, qu'il ne saurait jamais quelles gens la verraient et combien de temps elle roulerait sa bosse. Et quand ensuite il se coucha au lit et écoutait des trains passant à travers cette maison triste dans laquelle vivaient sept ombres russes perdues, toute la vie lui sembla être un tournage identique pendant lequel le figurant indifférent ignorerait dans quel film il participe. »

[873] *Ibid.*, p 83.

[874] « Внизу проливались улицы, по солнечным зеркалам асфальта разбегались черные фигурки, автобус качался, грохотал, – и Ганину казалось, что чужой город, проходивший перед ним, только движущийся снимок. Потом, вернувшись домой, он видел, как Подтягин стучался в номер Клары, и Подтягин показался ему тоже тенью, случайной и ненужной. »

Ibid., p. 83-84.

« En bas des rues se déversaient, de petites silhouettes noires se dispersaient sur les miroirs ensoleillés de l'asphalte, l'autobus se balançait, faisait du fracas et il semblait à Ganin que la ville étrangère passant devant lui n'était qu'un instantané photographique en mouvement. Ensuite, rentré chez lui, il vit Podtjagin frapper à la chambre de Klara, et Podtjagin lui sembla aussi une ombre, fortuite et inutile. »

[875] *Ibid.*, p. 113.

[876] *Ibid.*, p. 124.

Dans le poème « Une photographie » [« Снимок », 1927], nous retrouvons le même motif de l'ombre perdue ou plutôt de l'ombre volée par des étrangers. L'appareil photographique fixe le double du « je » lyrique. Le double présente un instant de la vie du « je » lyrique qui s'interroge sur la vie éventuelle de ce double inscrit dans un de ses moments du passé :

Запечатлела эта пленка
все, что могла она поймать:
оцепеневшего ребенка,
его сияющую мать,

и ведерцо, и две лопаты,
и в стороне песчаный скат, –
и я, случайный соглядатай,
на заднем плане тоже снят.

Зимой, в неведомом мне доме,
покажут бабушке альбом,
и будет снимок в том альбоме,
и буду я на снимке том:

мой облик меж людьми чужими,
один мой августовский день,
моя не знаемая ими,
вотще украденная тень.[877]

Cette pellicule a fixé tout
ce qu'elle pouvait saisir :
un enfant engourdi,
sa mère rayonnante,

et un petit seau et deux pelles,
et, de côté, une pente sablonneuse,
et moi, guetteur fortuit,
je suis aussi photographié au deuxième plan.

En hiver, dans une maison que je ne connais pas,

[877] V. V. Nabokov, « Snimok », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.,* t. 2, p. 547.

on montrera à la grand-mère l'album,
et il y aura une photographie dans cet album,
et je serai sur cette photographie :

mon apparence parmi des gens étrangers,
un des mes jours d'août,
mon ombre inconnue d'eux,
une ombre vainement volée.

La photographie est perçue par Nabokov comme ombre, comme copie qui imite la vie, sans reproduire à l'identique. L'étude de plusieurs textes portant sur le thème de l'ombre nous permet de déduire une « théorie de l'ombre » chez Nabokov comme allégorie de l'exil et du double. Dans son premier roman déjà, Nabokov brouille les frontières entre réalité et fiction, entre souvenir et perception, mémoire et conscience immédiate.

IV. 2. B. b. Liens avec *Drugie berega*

L'auteur mentionne à maintes reprises son premier roman *Machenka* dans son autobiographie russe. En effet, il existe beaucoup de similitudes entre *Drugie berega* et *Machenka*. Dans notre travail, nous n'en analyserons que quelques unes.[878]

Dans *Drugie berega*, Nabokov compare la composition de son premier roman avec le transport d'un château démonté à travers l'océan, ce qui souligne une nouvelle fois la volonté de reconstruire le passé : « ... и там, в годы сирени и тумана, я сочинял стихи – и впоследствии перенес всё сооружение в первую свою повесть, как через океан перевозится разобранный замок »[879] (« … et là-bas, dans les années du lilas et du brouillard, je composais des vers, et par la suite, je transportai toute la construction dans mon premier roman comme si un château démonté était transporté à travers l'océan »). Cette comparaison est fondée à la fois sur la construction/reconstruction du passé et sur la migration d'une structure dans une autre structure.

Dans le chapitre onze de *Drugie berega* (le chapitre douze de *Speak, Memory*), Nabokov réutilise le même thème que dans *Machenka*, la perte de la Russie associée à la perte de son premier amour. Ce thème, tout comme d'autres thèmes, apparaît d'abord dans la poésie, dans la fiction et il est transposé ensuite dans l'autobiographie pour se retrouver finalement dans la

[878] Voir pour les correspondances plus détaillées entre ces deux œuvres : Laure Troubetzkoy, « *Machenka*. Notes sur le texte », *op. cit*., p. 1414-1427.
[879] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 74 (193).

fiction. Dans la préface de la traduction anglaise de *Machenka* datée du 9 janvier 1970, Nabokov, tout en notant que le lecteur averti de *Speak, Memory* trouvera des similitudes entre les souvenirs de l'auteur et ceux de Ganin, entre Mašen'ka et Tamara, précise qu'il n'a pas consulté son premier roman, lorsqu'il était en train de composer *Conclusive Evidence*. Après avoir comparé la version romancée et la version autobiographique, l'auteur conclut que « malgré la superposition d'un certain nombre d'inventions […], la version romancée contient une solution plus concentrée de la réalité personnelle que le récit scrupuleusement fidèle du biographe »[880]. Cette supériorité de l'imitation par rapport à la vérité nue s'explique par le fait que le romancier est chronologiquement plus proche de son passé que ne l'est l'autobiographe.[881] Ces remarques montrent l'intérêt porté par Nabokov à la distinction de deux formes d'écriture littéraire (écriture fictionnelle et écriture autobiographique), formes qui sont basées sur le même contenu, celui de la propre vie de l'auteur.

La question du nom surgit au début du chapitre onze de *Drugie berega* et de *Machenka*. Nous lisons dans *Drugie berega* : « Я впервые увидел Тамару – выбираю ей псевдоним, окрашенный в цветочные тона ее настоящего имени, – когда ей было пятнадцать лет, а мне шестнадцать »[882] (« Je vis Tamara pour la première fois (je lui choisis un pseudonyme coloré dans les tons fleuris de son véritable prénom) quand elle avait quinze ans et moi seize »). Ensuite le narrateur indique que le nom de Tamara apparaissait dans différents endroits de son domaine. Tout au début de *Machenka*, Alfërov discourt sur le prénom et le patronyme du protagoniste Lev Glebovič.

Dans la scène de la dernière rencontre avec Tamara, Nabokov évoque le témoignage du journal intime d'Aleksandr Blok. L'autobiographe essaye ainsi d'accorder ses sensations survenues lors du soir bien précis avec celles d'autres écrivains :

> *С одной стороны полотна, над синеватым болотом, темный дым горящего торфа сливался с дотлевающими развалинами широкого оранжевого заката. Интересно, мог ли бы я доказать ссылкой на где-нибудь напечатанное свидетельство, что как раз в тот вечер Александр Блок отмечал в своем дневнике этот дым, эти краски. Всем известно, какие закаты стояли знаменьями в том году над дымной Россией, и впоследствии, в полуавтобиографической повести, я почувствовал себя вправе связать это с воспоминанием о Тамаре; но тогда мне было не до того; никакая поэзия не могла украсить страдание. Поезд на минуту остановился. Раздался простодушный свирест кузнечика, – и,*

[880] Vladimir Nabokov, *Machenka*, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. 4. Traduit de l'anglais par Marcelle Sibon, révisé, présenté et annoté par Laure Troubetzkoy.
[881] *Ibid.*, p. 14.
[882] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 197 (284).

отвернувшись, Тамара опустила голову и сошла по ступеням вагона в жасмином насыщенную тьму.[883]

D'un côté de la voie, au-dessus d'un marécage bleuâtre, la fumée foncée de la tourbe en feu se mélangeait aux braises d'un coucher de soleil orange et étendu. Il est intéressant de savoir si je pourrais prouver par un renvoi à un témoignage publié quelque part que le même soir Alexandre Blok notait cette fumée, ces couleurs dans son journal intime. Tout le monde sait quels couchers de soleil apparaissaient comme des présages au-dessus de la Russie enfumée cette année, et, plus tard, dans une nouvelle semi-autobiographique je m'autorisai à lier cela au souvenir de Tamara ; mais à ce moment-là cela ne m'intéressait pas, aucune poésie ne pouvait atténuer ma souffrance. Le train s'arrêta pour une minute. La stridulation naïve d'une sauterelle retentit et me tournant le dos, Tamara baissa la tête, descendit les marches du wagon et s'enfonça dans les ténèbres imprégnées de jasmin.

Dans cette citation, Nabokov caractérise son premier roman comme semi-autobiographique. Le détail objectif, concis, précis traduit l'économie des moyens linguistiques. L'écrivain n'utilise pas d'adjectifs qui marquent les sentiments. A la fin du chapitre, il se produit un décrochement de la narration : l'auteur sort de l'économie narrative et entre dans l'économie lyrique (une vision statique du récit). A la fin de l'extrait, Tamara disparaît et se dissout dans les odeurs, les couleurs et les sensations, elle se volatilise dans un bouquet de sensations pures. L'écrivain retient ce personnage au bord de l'oubli, en le fixant dans un espace sémantique. Dans *Machenka*, le récit est basé sur l'action ; dans l'autobiographie, il est plutôt dominé par la suspension de la narration, par des descriptions et des réflexions. Dans le roman, la même scène est beaucoup plus développée.[884]

Dans le chapitre onze de *Drugie berega*, l'événement réellement survenu (la réception d'une lettre par l'autobiographe) provoque le sentiment de l'exil. Nabokov utilise les adjectifs « подлинный », « невымышленный », le substantif « настоящее » pour souligner la présence de la véracité dans le récit, opposée à la littérarité ou l'esthétisation des sentiments éprouvés. La perte de la bien-aimée est ici liée à la perte de la Russie. Nabokov caractérise son premier roman comme un livre manqué :

Тут не только влияли пушкинские элегии и привозные кипарисы, тут было настоящее; порукой этому было подлинное письмо невымышленной Тамары, и с тех пор на несколько лет потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание, довольно, впрочем, неудачной, книги («Машенька») не утолило томления.[885]

Non seulement des élégies pouchkiniennes et des cyprès importés m'influençaient dans cet endroit,

---

[883] *Ibid.*, p. 209 (293-294).

[884] V. V. Nabokov, *Mašen'ka*, *op. cit.*, p. 100-101.

[885] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 213 (296).

mais aussi tout était vrai ici ; la lettre authentique de la Tamara véritable en était garante, et à partir de ce moment et durant plusieurs années la perte de la patrie resta identique pour moi à la perte de la bien-aimée, jusqu'à ce que l'écriture d'un livre (Machenka), d'ailleurs assez manqué, eût apaisé ma langueur.

Les moindres détails se ressemblent dans les deux textes : par exemple, la métaphore de l'étoile. Dans *Drugie berega*, elle est comparée à une goutte : « … среди них [писем – S. G.] было то первое письмо от Тамары, которое я читал под каплей звезды »[886] (« … parmi elles [ses lettres – S. G.] il y avait la première lettre de Tamara que je lisais sous la goutte d'une étoile »). Dans *Machenka*, l'étoile est comparée à une larme : « … падала, быстрее мысли и беззвучнее слезы, звезда »[887] (« … une étoile filait plus vite que la pensée et plus silencieusement qu'une larme »).

Dans le chapitre huit de *Machenka*, nous rencontrons l'image du pavillon.[888] Les verres multicolores de ce pavillon remplissent la même fonction que ceux de la véranda de *Drugie berega*. Dans le chapitre onze de *Speak, Memory*, l'image du pavillon est le symbole de la composition des vers. Elle est comparée à la signature de l'artiste sur un tableau. Les rêves dans lesquels apparaît le pavillon sont comparés à une toile, à un tableau. Le souvenir constant parfait l'image du pavillon. Nous pouvons citer les ressemblances suivantes entre les deux textes : ravin, ponts, verres multicolores, vitres manquantes. L'image du pavillon encadre le chapitre onze de *Speak, Memory* : elle apparaît au début et à la fin du chapitre. Nabokov termine ce chapitre par une ekphrasis[889], description verbale de l'aquarelle représentant le pavillon dessiné au pastel par sa grand-mère (dans *L'exploit*, la grand-mère de Martyn peint un paysage sur lequel est représenté le sentier menant dans la forêt) : « … et un dessin au pastel que la mère de ma mère avait fait quand elle était jeune fille – le pavillon du

---

[886] *Ibid.*, p. 214-215 (297).

[887] V. V. Nabokov, *Mašen'ka*, *op. cit.*, p. 64.

[888] « Да. Эта беседка стояла на подгнивших сваях, над оврагом, и с обеих сторон к ней вели два покатых мостика, скользких от ольховых сережек да еловых игол.

В небольших ромбах белых оконниц были разноцветные стекла: глядишь, бывало, сквозь синее,– и мир кажется застывшим в лунном обмороке, – сквозь желтое – и все весело чрезвычайно, – сквозь красное – и небо розово, а листва как бургундское вино. И некоторые стекла были разбиты, а торчавшие уголки соединены паутиной. »

Ibid., p. 86.

« Oui. Cette tonnelle était posée sur des pilotis légèrement pourris, au-dessus d'un ravin, et deux petits ponts en pente y conduisaient des deux côtés, ponts glissants à cause de chatons d'aune et d'aiguilles de sapin.

Dans les petits losanges de petites fenêtres blanches il y avait des verres multicolores : il arrivait que si l'on regardait à travers un verre bleu, le monde semblait comme immobilisé dans un évanouissement de lune, si l'on regardait à travers un verre jaune, tout était extrêmement joyeux, à travers un verre rouge, et le ciel était rose et les feuilles étaient couleur vin de bourgogne. Et certains verres étaient cassés et de petits angles dépassants étaient reliés par une toile d'araignée. »

[889] L'ekphrasis est la représentation verbale d'une représentation plastique. Ce procédé est très fréquent dans l'œuvre de Nabokov, son rôle consiste à transformer, dans le récit, le flux de la narration unilinéaire en un tableau figé.

parc, que revoilà encore, avec ses jolies fenêtres masquées en partie par des branches se rejoignant. Les œuvres de Sonov [sic – S. G. : lire Somov] et Benois sont aujourd'hui dans un quelconque musée soviétique, mais ce pavillon ne sera jamais nationalisé »[890]. La dernière phrase suggère que les souvenirs personnels ne peuvent être expropriés ni par un autre individu ni par la société.

Dans le passage se trouvant à la fin du roman, au moment où Ganin décide de quitter Berlin, l'éclairage inhabituel des rues donne l'impression que tout est renversé dans un miroir, que les ombres ne sont pas à leur place. Cette situation permet à Ganin de restituer la valeur du présent vis-à-vis du passé.[891] L'image d'un miroir représente un monde dédoublé, le plan du passé et celui du présent, la réalité et le monde imaginaire. Dans le chapitre quatorze de *Drugie berega*, nous retrouvons un passage similaire dans lequel l'autobiographe rentre de l'hôpital au petit matin :

> *Тени разной длины постепенно сокращались, и свежо пахло асфальтом. В чистоте и пустоте незнакомого часа, тени лежали с непривычной стороны, получалась полная перестановка, не лишенная некоторого изящества, вроде того, как отражается в зеркале у парикмахера отрезок панели с беспечными прохожими, уходящими в отвлеченный мир, – который вдруг перестает быть забавным и обдает душу волною ужаса.*[892]
>
> *Des ombres de longueur différente se réduisaient progressivement, et l'asphalte sentait la fraîcheur. Dans la pureté et le vide d'une heure inconnue les ombres étaient posées d'un côté inhabituel, il en résultait une transposition complète qui n'était pas privée d'une certaine élégance, dans le même genre qu'une partie du trottoir se reflète dans un miroir de coiffeur avec des passants insouciants s'éloignant dans un monde abstrait, monde qui cesse d'être amusant et recouvre l'âme d'une vague d'effroi.*

Nabokov compare ici l'éclairage nouveau des événements à un miroir de coiffeur qui reflète, dans une œuvre d'art, le monde imaginaire, le monde de l'au-delà. Le miroir est ici une image

---

[890] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 288.

[891] « Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале. И так же, как солнце постепенно поднималось выше и тени расходились по своим обычным местам, – точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была – далеким прошлым.

Он оглянулся и в конце улицы увидел освещенный угол дома, где он только что жил минувшим и куда он не вернется больше никогда. И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственность. »

V. V. Nabokov, *Mašen'ka*, *op. cit.*, p. 126.

« Tout semblait être posé autrement, fragile, renversé comme dans un miroir. Et de la même manière que le soleil se levait progressivement plus haut et les ombres rejoignaient leur emplacement habituel, de même, sous cette lumière sobre, la vie des souvenirs dans laquelle vivait Ganin, devenait ce qu'elle était en vérité, un passé lointain.

Il se retourna et au bout de la rue il vit un angle éclairé de l'immeuble où il venait de vivre de son passé et où il ne reviendrait plus jamais. Et il y avait un beau mystère dans la disparition de l'immeuble entier dans sa vie. »

[892] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 252-253 (325).

approximative du départ des impressions dans le monde virtuel qui n'est pas perçu, capturable par les sens, mais souvenu, actualisé dans la mémoire. Les ombres déplacées « défamiliarisent » des situations ordinaires. Il nous semble que les deux passages à la fin du roman basé sur le souvenir et de l'autobiographie ont pour fonction de restituer l'importance du présent par rapport au passé. Tout le long des deux textes, l'auteur met l'accent sur la vie passée, des événements vécus, des pans entiers de la mémoire qui surgissent dans la conscience du « je » écrivain, le présent étant constamment mis en retrait, dévalorisé. A la fin des œuvres, le présent est reconnu à sa juste valeur et acquiert la fonction d'être le seul garant du réel. Sans l'actualité et la réalité du moment présent il n'y a pas de perception de la vie, il n'y a pas de souvenir. Car le vrai souvenir est toujours conjugué à la situation réelle et actuelle de l'être humain.

IV. 2. C. *L'exploit*

IV. 2. C. a. Présentation

L'exploit, cinquième roman russe de Nabokov, fut écrit en 1930 et publié en 1931-1932 dans la revue d'émigration *Les annales contemporaines*. En 1932 ce roman paraît en livre. Gleb Struve a tout de suite évoqué des réminiscences autobiographiques dans *L'exploit* qui ne le transforment tout de même pas en œuvre autobiographique. Le critique met en avant l'« arbitraire créateur » de Nabokov : « Son dernier roman, *L'Exploit*, est plein de réminiscences autobiographiques mais il est loin d'être une autobiographie : comme toujours, Sirine reste fidèle à cet arbitraire créateur qui caractérise toute son œuvre »[893]. Dans sa recension « V. Sirin. "L'exploit" » [« В. Сирин. "Подвиг" », 1933], V. Varšavskij considère ce roman comme un matériau brut, comme la description d'impressions directes, actuelles. Le critique caractérise le monde créé par l'écrivain comme mort.[894] Selon lui, l'auteur ne fait pas

[893] Gleb Struve, « Vladimir Nabokoff Sirine, l'amour de la vie », *op. cit.*, p. 142.

[894] « Никакого "жизнеучения" в основе романа нет. Это как бы сырой материал непосредственных восприятий жизни. Эти восприятия описаны очень талантливо, но неизвестно для чего. Все это дает такой же правдивый и такой же ложный, ни к какому постижению не ведущий мертвый образ жизни, как, например, ничего не объясняющее, лишенное реальности, графическое изображение движения. Хорошо написано, доставляет удовольствие. Но дальше ничего. Читателя приглашают полюбоваться и это все. Его никуда не зовут. »

V. Varšavskij, « V. Sirin. "Podvig" », in *V. V. Nabokov, pro et contra, op. cit.*, p. 232-233.

« Le roman n'est fondé sur aucune "morale". On dirait que c'est du matériau brut d'impressions directes de la vie. Ces impressions sont décrites très talentueusement mais on ne sait pas pourquoi. Tout cela donne un mode de vie mort, à la fois véridique et mensonger, ne menant à aucune connaissance, comme par exemple, la représentation graphique d'un mouvement qui n'explique rien, qui est privé de réalité. C'est bien écrit, cela procure du plaisir. Mais il n'y a rien ensuite. Le lecteur est invité à contempler et c'est tout. On ne l'appelle nulle part. »

comprendre au lecteur ce qui est vrai et ce qui est faux dans son roman, il ne prend pas de position tranchée vis-à-vis des faits décrits.[895]

L'exploit, construit, d'après Nora Buhks, à la fois comme un roman biographique et un poème mythologique, soulève la question de la création d'une biographie.[896] Dans l'article « *L'exploit* comme exorcisme : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov ou le sentier dans la forêt », Laure Troubetzkoy suggère que *L'exploit* sert de passage entre poésie et autobiographie, passage qui se produit par la fiction : « Comme dans le cas de *Machenka*, la fiction précède ici l'autobiographie, mais elle est aussi nourrie par la poésie, ce qui fait de *l'Exploit* une sorte de pont entre les poèmes des années vingt et de 1930 et les autobiographies des années cinquante et soixante »[897].

IV. 2. C. b. Liens avec *Drugie berega*

Dans le même article, Laure Troubetzkoy distingue deux épisodes de la vie de Nabokov que ce dernier offre à Martyn : l'entrée dans un tableau et les feux nocturnes vus à travers la vitre du wagon.[898]

Au début de *Drugie berega*, Nabokov compare ses souvenirs d'enfance à des pierres précieuses que l'autobiographe distribue aux personnages de ses livres :

> *С неизъяснимым замираньем я смотрел сквозь стекло на горсть далеких алмазных огней, которые переливались в черной мгле отдаленных холмов, а затем как бы соскользнули в бархатный карман. Впоследствии я раздавал такие драгоценности героям моих книг, чтобы как-нибудь отделаться от бремени этого богатства.*[899]
>
> *Avec une exaltation inexplicable je regardais à travers la vitre une poignée de feux de diamants qui luisaient dans la brume nocturne des collines éloignées et on aurait dit qu'ils se glissèrent ensuite dans une poche de velours. Par la suite, je distribuais ces joyaux aux héros de mes livres afin de me débarrasser d'une manière ou d'une autre du fardeau de cette richesse.*

Dans *L'exploit*, le héros principal Martyn voit les mêmes feux par la fenêtre du compartiment de son wagon : « И вдруг Мартын увидел в окно то, что видел и в детстве, – огни,

---

[895] Il est intéressant de poursuivre la notion de l'intransigeance chez Nabokov : d'abord il est perçu, par l'émigration russe, comme l'auteur le moins intransigeant, le plus arbitraire ; à la fin de sa carrière littéraire, Nabokov, écrivain à renommée internationale, est perçu par les critiques littéraires occidentaux comme l'écrivain le plus intransigeant (cf. le recueil d'interviews *Intransigeances* qui est le sommet de la seconde approche de l'écrivain).

[896] Nora Buhks, « Kross-žanr : O romane Vl. Nabokova *Podvig* », *op. cit*.

[897] Laure Troubetzkoy, « *L'exploit* comme exorcisme : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov ou le sentier dans la forêt », *op. cit.*, p. 111.

[898] *Ibid.*, p. 117.

[899] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 15 (149-150).

далеко, среди темных холмов; вот кто-то их пересыпал из ладони в ладонь и положил в карман »[900] (« Et soudain, Martin vit par la fenêtre ce qu'il avait vu dans son enfance : des feux, loin, au milieu de collines sombres ; voici que quelqu'un les glissa d'une main à l'autre main et les mit dans sa poche »). Les deux événements de l'enfance de Martyn se croisent dans ses souvenirs à Yalta.[901] Ce toponyme fait écho au récit de Čexov « La dame au petit chien » dans *L'exploit*[902] et dans *Drugie berega* (chapitre onze)[903].

Le motif du tableau avec un sentier dessiné et l'entrée dans le tableau présenté d'une manière épisodique dans *Drugie berega / Speak, Memory* accomplissent une fonction de leitmotiv dans *L'exploit*. Au début de *La défense Loujine*, le protagoniste s'enfuit de la gare dans la forêt par un sentier pour rejoindre sa demeure estivale (par contre, le tableau y est absent). Le passage de *Drugie berega* décrivant l'entrée dans un tableau reconstitue l'univers des contes par le biais des adjectifs appropriés dans les expressions « сказочный лес », « таинственная тропинка », « в зачарованный лес » :

> *Горела одна свеча, и передо мной, над иконкой, на зыбкой стене колыхалась тень камышовой ширмы, и то туманился, то летел ко мне акварельный вид – сказочный лес, через стройную глушь которого вилась таинственная тропинка; мальчик в сказке перенесся на такую нарисованную тропинку прямо с кровати и углубился в глушь на деревянном коньке; и, дробя молитву, присаживаясь на собственные икры, млея в припудренной, преддремной, блаженной своей мгле, я соображал, как перелезу с подушки в картину, в зачарованный лес – куда, кстати, в свое время я и попал.*[904]
>
> *Une bougie était allumée et devant moi, au-dessus d'une petite icône, sur le mur vacillant, ondulait l'ombre d'un paravent de jonc, et tantôt s'embrumait tantôt se précipitait vers moi un paysage d'aquarelle, une forêt féerique à travers le fourré régulier de laquelle serpentait un sentier mystérieux ; dans le conte un garçon s'était transporté directement du lit sur un sentier peint semblable et s'était enfoncé dans le fourré sur son cheval en bois ; et en récitant la prière, m'asseyant sur mes mollets, m'exaltant dans mon obscurité, légèrement poudrée, somnolente et heureuse, je réfléchissais*

---

[900] V. V. Nabokov, *Podvig, op. cit.*, p. 213.

[901] Laure Troubetzkoy, « *L'exploit* comme exorcisme : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov ou le sentier dans la forêt », *op. cit.*, p. 111.

[902] « La dame au petit chien » est le récit préféré de Martyn :

« Мартын начал читать, выбрав рассказ, который он знал, любил, мог перечесть сто раз подряд, – "Дама с собачкой". Ах, как она хорошо потеряла лорнетку в толпе, на ялтинском молу! »

Ibid., p. 164.

« Martyn commença à lire, après avoir choisi le récit qu'il connaissait, aimait et pouvait relire cent fois de suite : "La dame au petit chien". Oh, comme elle avait bien perdu un petit face-à-main dans la foule, sur le môle de Yalta ! »

[903] Nous avons déjà traité ce thème dans la précédente partie de notre thèse.

[904] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 75 (194).

comment je grimperais de mon oreiller dans le tableau, dans la forêt enchantée, où, d'ailleurs, je pénétrai en temps voulu.

L'univers représenté sur le tableau est celui de l'art. L'enfant rêve de se transporter dans ce tableau, en suivant l'exemple du personnage d'un conte qui réussit un tel exploit. Le rêve précède l'acte accompli par l'écrivain-adulte qui s'exile dans le dernier tableau métaphorique de *Drugie berega*, dans l'univers de son art. Dans *L'exploit*, le passage identique, précédant celui de *Drugie berega*, est beaucoup plus développé, Nabokov y inclut la réalisation du tableau lui-même par la grand-mère de Martyn. L'univers des contes est également présent ici : « темный воздух, полный сказочных возможностей ». L'auteur parle des possibilités magiques de l'air.[905] Dans les deux textes, les plans du réel et de l'imaginaire sont opposés : le passé de l'enfant est représenté comme un mouvement de la réalité de la vie vers le caractère imaginaire, artistique du présent de l'adulte.

A la fin du roman, c'est Darwin qui entre dans le tableau de la scène finale du texte. La fin de *L'exploit* rappelle l'espace de plusieurs poèmes de Nabokov (forêt, racines, sentier, troncs) : « Воздух был тусклый, через тропу местами пролегали корни, черная хвоя иногда

---

[905] « Над маленькой, узкой кроватью, с белыми веревчатыми решетками по бокам и с иконкой в головах […], висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка. Меж тем, в одной из английских книжонок, которые мать читывала с ним, […] был рассказ именно о такой картине с тропинкой в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес. Мартына волновала мысль, что мать может заметить сходство между акварелью на стене и картинкой в книжке: по его расчету, она, испугавшись, предотвратила бы ночное путешествие тем, что картину бы убрала, и потому всякий раз, когда он в постели молился перед сном […], Мартын молился о том, чтобы она не заметила соблазнительной тропинки как раз над ним. Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь. Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излуки тропинки, пересеченной там и сям горбатым корнем, мелькание стволов, мимо которых он босиком бежал, и странный темный воздух, полный сказочных возможностей.

Бабушка Эдельвейс, рожденная Индрикова, ревностно занимаясь акварелью во дни молодости, вряд ли предвидела, когда мешала на фарфоровой палитре синенькую краску с желтенькой, что в этой рождающейся зелени будет когда-нибудь плутать ее внук. »

V. V. Nabokov, *Podvig, op. cit.*, p. 99-100.

« Au-dessus d'un lit petit et étroit, aux grilles de fil blanc des côtés et avec une icône au chevet, […] était accrochée une aquarelle sur un mur clair : une forêt dense et un sentier sinueux qui partait dans sa profondeur. Or, dans un de ces petits livres que la mère lisait avec lui, […] il y avait en effet un récit sur le même tableau avec un sentier dans la forêt juste au-dessus du lit d'un garçon, qui, un jour, directement dans sa chemise de nuit, était passé du lit dans le tableau, sur le sentier qui s'éloignait dans la forêt. Martyn était troublé par l'idée que sa mère pouvait remarquer la ressemblance entre l'aquarelle sur le mur et le tableau dans le livre : d'après son calcul, ayant pris peur, elle empêcherait le voyage de nuit en enlevant le tableau, et, pour cela, chaque fois qu'il priait au lit avant le sommeil […], Martyn priait qu'elle ne remarquât pas le sentier tentant juste au-dessus de lui. Et se rappelant ce temps dans sa jeunesse, il se demandait s'il n'était pas en effet arrivé que, du chevet du lit, il avait sauté un jour dans le tableau, et si ce n'avait pas été le commencement d'un voyage heureux et douloureux dans lequel toute sa vie se métamorphosa. On aurait dit qu'il se rappelait la fraîcheur de la terre, le crépuscule vert de la forêt, les méandres du sentier, traversé, çà et là, par une racine bossue, la fuite des troncs devant lesquels il courait pied nu, et l'air sombre, étrange, rempli de possibilités magiques.

La grand-mère Edelweiss, née Indrikova, pratiquant fervemment la peinture à l'aquarelle dans sa jeunesse, prévoyait peu probablement, quand elle mélangeait une couleur jaune à une couleur bleue sur une palette en porcelaine, que son petit-fils errerait un jour dans cette verdure naissante. »

задевала за плечо, темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно »[906] (« L'air était terne, des racines traversaient par endroits le sentier, des aiguilles noires frôlaient parfois l'épaule, le sentier sombre serpentait entre des troncs, pittoresquement et mystérieusement »). Dans le roman, nous ne verrons jamais l'entrée de Martyn dans un tableau. Les deux entrées, imaginaire chez Martyn et effective chez Darwin, dans le tableau sont presque identiques : l'air (« темный воздух » / « воздух был тусклый »), le sentier (« излуки тропинки » / « тропа вилась между стволов, живописно и таинственно »), les racines (« горбатым корнем » / « через тропу местами пролегали корни »). Dans *Drugie berega*, Nabokov joue sur la polysémie du vocable « корни »[907] (racines) et répète ce vocable quatre fois dans le passage ci-dessous qui se trouve à la fin du livre. Ce procédé montre l'interdépendance de la conscience de l'autobiographe (son passé, sa mémoire et ses souvenirs), de son statut social (son arbre généalogique) et du milieu naturel de sa patrie (représenté par des racines d'arbres qui forment la structure interne de la terre) : « Корни, корни чего-то зеленого в памяти, корни пахучих растений, корни воспоминаний, способны проходить большие расстояния, преодолевая некоторые препятствия, проникая сквозь другие, пользуясь каждой трещиной »[908] (« Les racines, des racines de quelque chose de vert dans la mémoire, des racines d'herbes odoriférantes, des racines de souvenirs, sont capables de traverser de longues distances, en surmontant certains obstacles, en passant par les autres, en utilisant chaque fissure »).

---

[906] *Ibid.*, p. 249.

[907] Nabokov emprunte entre autres cette image des racines à son poème « Le chemin » [« Путь», 1925], dans lequel les racines forment le motif de la patrie :

« За поворотом, ненароком,
пускай найду когда-нибудь
наклонный свет в лесу глубоком,
где корни переходят путь,–

то теневое сочетанье
листвы, тропинки и корней,
что носит – для души – названье
России, родины моей. »

V. V. Nabokov, « Put' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 640.

« Qu'un jour en tournant,
je trouve par hasard
une lumière oblique dans la forêt profonde
où les racines traversent le chemin,

cette union ombrée
d'une feuillée, d'un sentier et de racines
qui porte, pour mon âme,
le nom de Russie, ma patrie. »

[908] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 263-264 (332-333).

Dans l'autobiographie et le roman, l'entrée dans le tableau est comparée à la vie comme voyage, comme constant déplacement dans l'espace. Elle signifie l'entrée dans le monde de la fiction, de la création artistique, la transposition du temps dans l'espace et la disparition du monde réel. Dans l'article « *Ekphrasis* et fantastique dans *la Vénitienne* de Nabokov, ou l'art comme envoûtement »[909], Michel Niqueux considère l'entrée dans le tableau comme libération de soi qui conduit à l'appropriation interne d'autrui ou à l'appropriation externe du monde : « L'entrée dans le tableau peut aussi se lire comme une métaphore de la création artistique. L'art est ex-tase, une sortie de soi pour pénétrer dans une autre réalité, que ce soit la pénétration dans la conscience d'un personnage (la focalisation interne) ou l'évasion dans un autre monde »[910].

Dans son article « *L'exploit* comme exorcisme : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov ou le sentier dans la forêt », Laure Troubetzkoy compare l'œuvre toute entière de Nabokov à l'image de la forêt magique : « Son œuvre sera sa forêt magique, lieu où l'errance du pèlerin prend un sens. C'est ainsi que Nabokov, conjurant le fantasme du retour, est entré par l'écriture dans le tableau de son enfance »[911]. Martyn traverse la frontière dans un sens. Ce retour inaccompli dans la patrie devenue étrangère (explicité dans le chapitre cinq et onze de *Drugie berega*) est lié à la conception du temps et de l'espace chez Nabokov. L'écrivain insiste sur l'impossibilité de refaire le même trajet dans l'espace en sens inverse. Il développera cette idée dans *Ada ou l'ardeur* et *Regarde, regarde les arlequins !*, en décrivant la nature du temps. Le retour dans le passé n'est possible que par l'intermédiaire de l'imagination et de la parole qui transcrit les structures de l'imaginaire (« l'écriture »). A la fin du roman nous assistons à la disparition de Martyn ainsi qu'à l'entrée de Darwin (qui a changé et ne croit plus dans le pays imaginaire) dans une forêt magique, dans le pays imaginaire Zoorland, bref dans le tableau. Le mouvement inverse, la sortie d'un tableau, peut être observé dans le poème « En pleine lune, dans un salon poussiéreux et luxueux » [« В полнолунье, в гостиной пыльной и пышной », 1923][912] et dans la nouvelle « La

---

[909] Michel Niqueux, « *Ekphrasis* et fantastique dans *la Vénitienne* de Nabokov, ou l'art comme envoûtement », in *Revue des études slaves*, *op. cit.*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 475-484.

[910] *Ibid.*, p. 480.

[911] Laure Troubetzkoy, « *L'exploit* comme exorcisme : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov ou le sentier dans la forêt », *op. cit.*, p. 119.

[912] « И теперь ты вышла из рамы старинной,
из усадьбы любимой, и в час тоски
я увидел вновь платья вырез невинный,
на девичьих висках завитки. »
V. V. Nabokov, « V polnolun'e, v gostinoj pyl'noj i pyšnoj », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 456.
« Et maintenant tu es sortie d'un cadre ancien,

vénitienne » [« Венецианка », 1996[913]]. Les deux héroïnes sortent de l'œuvre d'art pour pénétrer dans la vie.

IV. 2. D. *Le don*

IV. 2. D. a. Présentation

Le roman a été publié en 1937-1938 dans *Les annales contemporaines*. Il a été publié sous forme de livre en 1952 dans la maison d'édition Tchekhov (New York). *Le don* est considéré comme le roman le plus « autobiographique » de Nabokov, car l'auteur est très proche de son personnage. Fëdor Godunov-Čerdyncev est un jeune poète russe exilé qui vit à Berlin au début des années vingt. De nombreux faits et détails de la vie de l'auteur trouvent leur trace dans *Le don*, bien que dans la préface à la traduction anglaise Nabokov nie toute ressemblance avec le protagoniste :

> *Je vivais à Berlin depuis 1922, donc à la même époque que le jeune homme dans le roman ; mais ni ce fait ni la parenté de nos intérêts, tels que la littérature et les lépidoptères, ne devraient pousser le lecteur à dire « Hum… hum » et à confondre le créateur avec son œuvre. Je ne suis pas et ne fus jamais Fiodor Godounov-Tcherdyntsev ; […] et ne me suis jamais préoccupé du poète Kontchéiev ou d'aucun autre écrivain. En fait c'est plutôt dans Kontchéiev aussi bien que dans un autre personnage accessoire, le romancier Vladimirov, que je retrouve quelques éléments de moi-même, tel que j'étais vers 1925.*[914]

Dans la préface l'écrivain prévient que la véritable héroïne de ce roman est la littérature russe : « Son héroïne n'est pas Zina, mais la littérature russe »[915]. Juste avant la fin du livre Fëdor expose à Zina son projet d'écrire un nouveau roman autobiographique dans lequel il montrera comment le destin procède dans la vie. Il désigne la supercherie comme principe structurant de la nature et de l'art. Fëdor considère que la ligne de sa vie peut servir d'intrigue pour une œuvre de fiction.[916] Le matériau autobiographique ne peut apparaître dans la fiction que repensé, refait et transfiguré.

---

de la propriété aimée, et au moment de tristesse,
j'ai vu de nouveau le décolleté innocent d'une robe,
des boucles sur les tempes de jeune fille. »

[913] La nouvelle fut écrite en 1924.

[914] Vladimir Nabokov, *Le don*, Paris, Gallimard, 1967, p. 7-8.

[915] *Ibid*., p. 11.

[916] « "… Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане. Вот видишь – начала [судьба – S. G.] с ухарь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом. Разве это не линия для

Dans le roman, par l'intermédiaire du critique Mortus qui recense la biographie de Černyševskij écrite par Godunov-Čerdyncev, Nabokov parodie la manière d'écrire propre à Georgij Adamovič et en particulier son article « La vie et la "vie" » [« Жизнь и "жизнь" », 1935] paru dans *Les dernières nouvelles* [*Последние новости*] :

> *« … Но в наше трудное, по-новому ответственное время, когда в самом воздухе разлита тонкая моральная тревога, ощущение которой является непогрешимым признаком "подлинности" современного поэта, отвлеченно-певучие пьески о полусонных видениях не могут никого обольстить. И право же, от них переходишь с каким-то отрадным облегчением к любому человеческому документу, к тому, что "вычитываешь" у иного советского писателя, пускай и не даровитого, к бесхитростной и горестной исповеди, к частному письму, продиктованному отчаянием и волнением ».*[917]
>
> *« … Mais des versiculets abstraits et mélodieux sur des visions somnolentes ne peuvent séduire personne à notre époque difficile, où se fait jour un nouveau sens de responsabilité, quand dans l'air même est répandue une inquiétude morale délicate dont la sensation est l'indice infaillible de l'"authenticité" du poète contemporain. Et vraiment, on les quitte avec un soulagement de bonheur pour se tourner vers n'importe quel document humain, vers ce qu'on "trouve" chez un écrivain soviétique, même dépourvu de talent, vers une confession naïve et navrante, vers une lettre privée, dictée par le désespoir et l'émoi ».*

Mortus oppose la représentation des besoins sociaux de l'époque à celle d'un monde fondé sur l'artifice et l'imagination du poète, la visée morale à la visée esthétique et artistique. Le critique proclame la supériorité du « document humain », des écrits qui fixent des états d'âme immédiats, des émotions. Ce point de vue n'est compatible ni avec celui de Fëdor ni avec celui de Nabokov qui fonde son art sur les souvenirs (des impressions qui ont résisté à l'épreuve du temps) et non sur les impressions immédiates. Selon lui, l'écrivain ne doit pas

---

замечательного романа? Какая тема! Но обстроить, завесить, окружить чащей жизни – моей жизни, с моими писательскими страстями, заботами".

"Да, но это получится автобиография, с массовыми казнями добрых знакомых".

"Ну, положим, – я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо. И не сейчас я это напишу, а буду еще долго готовиться, годами, может быть... " ».

Vladimir Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, p. 539-540.

« "... Tout ce qu'il y a de plus charmant dans la nature et dans l'art est basé sur une supercherie. Tu vois qu'il [le destin – S. G.] a commencé par un élan de joyeux drille et a terminé par le trait le plus fin. Est-ce que ce n'est pas une ligne pour un roman remarquable ? Quel thème ! Mais à construire, à draper, à entourer du fourré de la vie, de ma vie, avec mes passions et soucis littéraires".

"Oui, mais il en résultera une autobiographie avec l'exécution massive de tes bonnes connaissances".

"En bien, mettons que je vais permuter, tourner, mélanger, mâcher, régurgiter tout… je vais ajouter mes épices, je vais tout imprégner à tel point de ma propre substance que seule une poussière restera de mon autobiographie, mais bien sûr, une poussière dont on fait le ciel le plus orange. Et je ne vais pas l'écrire tout de suite, mais je me préparerai encore longuement, des années peut-être… " ».

[917] *Ibid.*, p. 349.

être ému, il doit être lucide et ne pas être influencé dans ses choix artistiques par des émotions passagères.

La multiplicité des « personnes » ou points de vue, sous lesquels est saisi l'autobiographe présenté tantôt comme « je », tantôt comme « il » dans *Drugie berega*, a comme antécédent *Le don* où le récit se fait tantôt à la première personne, tantôt à la troisième personne. Tout au début du roman le « je » se transforme en « il » :

> *Тут же перед домом (в котором я сам буду жить), явно выйдя навстречу своей мебели (а у меня в чемодане больше черновиков, чем белья) стояли две особы. […]*
> *« Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку », – подумалось мельком с беспечной иронией – совершенно, впрочем, излишнею, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал.*[918]
> *Ici même, devant l'immeuble (dans lequel moi-même j'habiterai), étant sorties manifestement à la rencontre de leurs meubles (et dans ma valise il y a plus de brouillons que de linge), deux personnes se tenaient. […]*
> *« Il serait bien de commencer un jour une chose volumineuse comme autrefois », pensa-t-il en passant avec une ironie insouciante, complètement superflue d'ailleurs, parce que quelqu'un, à l'intérieur de lui, pour lui, malgré lui, avait déjà reçu tout cela, noté et caché.*

Le passage de « je » à « il » s'effectue avec la forme impersonnelle « подумалось ». Nous pouvons supposer soit « мне » soit « ему ». La forme « ему » conviendrait cependant mieux, car la phrase se poursuit par l'énumération à la troisième personne « внутри него, за него, помимо него ». Le personnage est ici divisé en deux : « il » (« он ») et quelqu'un (« кто-то »), en aspects connu et inconnu.

Tout à la fin du roman, Nabokov recourt au même procédé : le « il » redevient le « je », le héros redevient narrateur du récit. La troisième personne du singulier est remplacée par la construction impersonnelle « сосало под ложечкой ». Nous pouvons interpréter cette construction soit comme « у него сосало под ложечкой » soit comme « у меня сосало под ложечкой ». La tournure impersonnelle sert de transition de la troisième personne du singulier à la première personne du singulier par laquelle se termine le roman. Ainsi cette œuvre forme un cercle, en rejoignant son début : je → il → je, grâce au changement de la personne grammaticale. Remarquons que dans ce passage la caractéristique de l'espace est attribuée aux qualités du temps : « по плитам ночи ».[919] Dans *Le don*, le polymorphisme du

---

[918] *Ibid.*, p. 191-192.

[919] « Когда они пошли по улице, он почувствовал быструю дрожь вдоль спины и – опять стеснение чувств, но уже в другом, томном, преломлении. До дому было минут двадцать тихой ходьбы, и сосало под ложечкой от воздуха, от мрака, от медового запаха цветущих лип. Этот запах таял, заменяясь черной

protagoniste est exprimé de manière plus discrète que dans l'autobiographie de Nabokov où le changement, plus brusque, est perçu comme rupture de l'identité du « je » qui se dissocie en « je » du présent et « je » du passé (cf. fin de la première section du chapitre cinq). Le dédoublement des « personnes » grammaticales fait partie du jeu littéraire de Nabokov. Le lecteur ne sait jamais à quelle instance de discours il a affaire.

IV. 2. D. b. Liens avec *Drugie berega*

Nabokov ne décrit pas la période berlinoise de sa vie dans *Drugie berega* sous prétexte qu'elle est presque entièrement rendue dans ses œuvres de fiction de l'époque : « Почти всё, что могу сказать о берлинской поре моей жизни (1922-1937), издержано мной в романах и рассказах, которые я тогда же писал »[920] (« J'avais traité presque tout ce que je pouvais dire de la période berlinoise de ma vie (1922-1937) dans les romans et les récits que j'écrivais à l'époque »). Dans *Speak, Memory*, Nabokov est plus précis : « J'ai assez parlé de la mélancolie et de la splendeur de l'exil dans mes romans russes, et en particulier dans le meilleur d'entre eux, *Dar* (*Le Don*)… »[921]. Dans *Drugie berega*, Nabokov montre sur l'exemple du *Don* que les événements de sa vie sont d'abord passés par la fiction pour ensuite aboutir dans son texte autobiographique. Il met l'accent sur la transformation du fait vécu lorsque il passe de l'ordre de la vie dans l'ordre de la fiction : « Будущему узкому специалисту-словеснику будет небезынтересно проследить, как именно изменился, при передаче литературному герою (в моем романе «Дар»), случай, бывший и с автором в детстве »[922] (« Il sera intéressant au futur philologue spécialisé dans un domaine étroit d'examiner de quelle manière précise un événement survenu à l'auteur dans son enfance s'est

---

свежестью, от липы до липы, и опять, под ждущим шатром, наростало душное, пьяное облако, и Зина, напрягая ноздри, говорила : "Ах... понюхай", – и опять преснел мрак, и опять наливался медом. Неужели сегодня, неужели сейчас? Груз и угроза счастья. Когда я иду так с тобой, медленно-медленно, и держу тебя за плечо, все немного качается, шум в голове, и хочется волочить ноги, соскальзывает с пятки левая туфля, тащимся, тянемся, туманимся, – вот-вот истаем совсем... И все это мы когда-нибудь вспомним, – и липы, и тень на стене, и чьего-то пуделя, стучащего неподстриженными когтями по плитам ночи. »

Ibid., p. 541.

« Quand ils ont emprunté la rue, il a senti un frisson rapide le long du dos et de nouveau une accumulation de sentiments, mais déjà dans une autre réfraction, langoureuse. La maison était à vingt minutes de marche lente, et il avait des tiraillements au creux de l'estomac à cause de l'air, de l'obscurité, de l'odeur de miel de tilleuls en fleurs. Cette odeur fondait en étant remplacée par une fraîcheur noire d'un tilleul à un autre, et de nouveau, sous une couronne qui attendait, un nuage étouffant et enivrant grandissait, et Zina, en gonflant les narines, disait : "Ah… sens !", et de nouveau l'obscurité devenait fade et de nouveau elle se remplissait de miel. Serait-ce aujourd'hui, serait-ce maintenant ? Un fardeau et un risque du bonheur. Quand je marche ainsi avec toi, lentement-lentement, et te tiens par l'épaule, tout vacille un peu, la tête bourdonne et on a envie de traîner les pieds, une chaussure gauche glisse du talon, nous nous traînons, nous nous étendons, nous nous obscurcissons, nous sommes sur le point de disparaître complètement… Et nous nous rappellerons tout cela un jour : et les tilleuls et l'ombre sur le mur et le caniche d'appartement rayant de ses griffes acérées les dalles de la nuit. »

[920] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 241 (316).

[921] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 353.

[922] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 29-30 (160).

transformé lors de son transfert à un héros littéraire (dans mon roman *Le don*) »). Comparons les deux textes. Dans *Drugie berega*, Nabokov utilise les expressions « магический кристалл моего настроения », « со сверхчувственной ясностью » : « Что предстояло мне получить на этот раз, я не мог угадать, но сквозь магический кристалл моего настроения я со сверхчувственной ясностью видел ее санки, удалявшиеся по Большой Морской по направлению к Невскому… »[923] (« Je ne pouvais pas deviner ce que je devrais recevoir pour cette fois, mais, à travers le cristal magique de mon état d'âme, je voyais, avec une clarté hypersensible, son traîneau s'éloigner sur la Bolchaïa Morskaïa en direction de la perspective Nevski… »). Dans *Le don*, l'écrivain recourt aux groupes de mots « прозрачен, как хрустальное яйцо », « хрустальное течение моего ясновидения » : « Был я, доложу я вам, слаб, капризен и прозрачен – прозрачен, как хрустальное яйцо »[924] (« Je vous informe que j'étais faible, capricieux et transparent comme un œuf de cristal ») ; « … но тут хрустальное течение моего ясновидения прервалось… »[925] (« … mais ici le courant de cristal de ma voyance s'est interrompu… »). Dans les deux textes, l'accent est mis sur le cristal, image littéraire, qui caractérise, dans ce cas précis, l'état d'âme du protagoniste dont la perception de la réalité est altérée par sa maladie physique. Nous avons déjà constaté, dans la partie précédente, que le cristal magique est une possible référence à Puškin. Nous voyons que l'étude de deux textes aboutit à des résultats assez minces. Nabokov ne se moque-t-il pas ici, une fois de plus, de son lecteur en le dirigeant intentionnellement vers d'infructueuses pistes interprétatives ?

IV. 2. E. La *Lolita* russe

IV. 2. E. a. Présentation

Nabokov travaille sur le texte anglais entre 1949 et 1954 qui est publié en 1955. Il traduit *Lolita* en russe entre 1963 et 1965. Le texte russe est publié en 1967. Dans les deux cas, le travail sur le roman coïncide avec le travail sur l'autobiographie. Dans la préface, John Ray nomme le texte de *Lolita* « confession » (« исповедь »)[926]. Dans ce roman, le récit se fait à la première personne. Nous avons ici trois « je » différents : le « je » de John Ray dans la préface, le « je » de Humbert Humbert dans le corps du texte et le « je » de l'auteur dans les

[923] *Ibid.*, p. 30 (160).
[924] V. V. Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 209.
[925] *Ibid.*, p. 210.
[926] V. V. Nabokov, *Lolita, op. cit.*, p. 14.

deux postfaces. Précisons dès le départ que la jeune fille décrite dans *Lolita* n'est rien d'autre que la Muse de Humbert Humbert. Nabokov interprète les rapports du créateur à sa Muse non pas d'une manière idéale, spirituelle (comme le veut la tradition littéraire), mais physiquement, matériellement, corporellement. Le caractère palpable des phénomènes immatériels, purement intelligibles devient pour notre auteur de plus en plus actuel. Il met en avant le corps du créateur comme outil permettant de percevoir et de fixer la réalité. Les rapports entre Humbert et Lolita sont donc une transposition matérielle, physique des relations idéales entre le poète et sa Muse. On peut dire que ce roman est en quelque sorte la réalisation littérale, poussée à l'extrême, de la métaphore du corps qui traverse toute l'œuvre de Nabokov et en particulier son autobiographie, il est une tentative de restituer le passé par le corps actuel, présent, d'accéder à toutes sortes d'impressions et de souvenirs par le corps actuel du héros.

Le narrateur montre la différence entre la méthode du destin qu'il appelle Mac-Fatum et celle des auteurs de romans policiers qu'il appelle « honnêtes » (antonyme ici de l'adjectif « artificiel »), auteurs qui prédéterminent explicitement la suite des événements :

> *Теперь хочу убедительно попросить читателя не издеваться надо мной и над помутнением моего разума. И ему и мне очень легко задним числом расшифровать сбывшуюся судьбу; но пока она складывается, никакая судьба, поверьте мне, не схожа с теми честными детективными романчиками, при чтении коих требуется всего лишь не пропустить тот или иной путеводный намек. В юности мне даже попался французский рассказ этого рода, в котором наводящие мелочи были напечатаны курсивом; но не так действует Мак-Фатум – даже если и распознаешь с испугом некоторые темные намеки и знаки.*[927]
> *Maintenant je veux demander d'une manière probante au lecteur de ne pas se moquer de moi et de l'égarement de mon esprit. Il est très facile pour lui et moi de déchiffrer postérieurement un destin accompli ; mais au moment de son accomplissement aucun destin, croyez-moi, n'est semblable à ces petits romans policiers honnêtes à la lecture desquels il faut tout simplement remarquer telle ou telle autre allusion conductrice. Dans ma jeunesse, j'étais même tombé sur un récit français de ce genre dans lequel des détails suggestifs étaient imprimés en italique ; mais Mac-Fatum agit autrement, même si l'on discerne avec frayeur certains allusions et signes obscurs.*

Dans sa confession, Humbert insiste sur le fait que même si l'homme peut reconnaître les signes laissés par le destin, il ne peut pas les interpréter d'une manière univoque. L'homme se trouve donc désarmé face à l'incertitude et l'opacité du futur. Ce roman traite la question des réactions de l'homme épris de passion face à son destin.

---

[927] *Ibid.*, p. 259.

A la fin du roman, Nabokov recourt au thème du double en jouant sur l'emploi des pronoms personnels. Quilty est le double de Humbert. Le nom et le prénom des deux personnages sont des doubles, des reflets de miroir, ils forment une construction symétrique et rendent ces personnages susceptibles d'engendrer d'autres doubles. Nous avons déjà rencontré ce procédé à plusieurs reprises dans l'œuvre de Nabokov. Un passage similaire se trouve à la fin de la première section du chapitre cinq de *Drugie berega* :

> *Суетливо, деловито, лукаво, он встал снова, пока говорил. Я пошарил под комодом, стараясь одновременно не спускать с него глаз. Вдруг я заметил, что дружок торчит из-под радиатора близ комода. Мы опять вступили в борьбу. Мы катались по всему ковру, в обнимку, как двое огромных беспомощных детей. Он был наг под халатом, от него мерзко несло козлом, и я задыхался, когда он перекатывался через меня. Я перекатывался через него. Мы перекатывались через меня. Они перекатывались через него. Мы перекатывались через себя. […] Он и я были двумя крупными куклами, набитыми грязной ватой и тряпками. Все сводилось к безмолвной, бесформенной возне двух литераторов, из которых один разваливался от наркотиков, а другой страдал неврозом сердца и к тому же был пьян. Когда, наконец, мне удалось овладеть своим драгоценным оружием и усадить опять сценариста в его глубокое кресло, мы оба пыхтели, как королю коров и барону баранов никогда не случается пыхтеть после схватки.*[928]
>
> *Il se releva d'une manière agitée, affairée, malicieuse, tandis que je parlais. Je fouillai sous une commode en tâchant simultanément de ne pas détacher mon regard de lui. Soudain je remarquai que mon copain dépassait de sous le radiateur à côté de la commode. Nous engageâmes de nouveau un combat. Nous roulâmes sur tout le tapis, enlacés, comme deux énormes enfants malhabiles. Il était nu sous sa robe de chambre, il sentait abominablement le bouc, et je suffoquais quand il roulait par-dessus moi. Je roulais par-dessus lui. Nous roulâmes par-dessus moi. Ils roulèrent par-dessus lui. Nous roulâmes par-dessus nous-mêmes. […] Lui et moi, nous étions deux grandes poupées bourrées de coton sale et de torchons. Tout était ramené à un remue-ménage silencieux, informe entre deux littérateurs dont l'un devenait une loque à cause des drogues et l'autre souffrait d'une névrose de cœur et, de plus, était ivre. Quand, enfin, je réussis à m'emparer de mon arme précieuse et à faire asseoir le scénariste dans un fauteuil profond, tous les deux, nous haletions comme il n'arrive jamais de haleter après une mêlée à un roi de taureaux et à un baron de béliers.*

Dans ce passage, le « je » et le « il » sont d'abord distincts. Ensuite, ces deux personnages sont présentés comme « nous ». La gradation de pronoms personnels est très intéressante dans les propositions simples (ce qui n'est pas caractéristique du style de Nabokov) où le verbe

[928] *Ibid.*, p. 364.

reste le même « перекатываться ». Le narrateur jongle ici avec les pronoms. On peut représenter cet extrait schématiquement :

sujet /objet
il → je
je → il
nous → je
ils → il
nous → soi

L'opposition « il » / « je » se réduit à « nous » et ensuite à « soi ». Deux doubles fusionnent à la fin dans une seule identité, celle du « soi ». Il y a des convergences typologiques certaines avec les vers du « Poème de Paris », où le héros se voit dans différents endroits en même temps et à la fin retrouve l'intégrité de son « je ». On observe deux phénomènes différents dans ce roman : la « scission en deux du personnage »[929] (du « je ») et la fusion de deux personnes (du « je » et du « il ») en une seule.

Le narrateur dit que son « je » fuit, lui échappe, qu'il est accessible au toucher (« склизкое "я" »). Il interprète la dénomination « document humain » littéralement : le livre est doté d'éléments matériels provenant du corps de l'homme-artiste : la moelle, le sang. Le livre est considéré comme un corps mort :

> *Итак, вот моя повесть. Я перечел ее. К ней пристали кусочки костного мозга, на ней запеклась кровь, на нее садятся красивые ярко-изумрудные мухи. На том или другом завороте я чувствую, как мое склизкое « я » ускользает от меня, уходя в такие глубокие и темные воды, что не хочется туда соваться.*[930]
>
> *Ainsi, voici mon histoire. Je la relis. Des bouts de la moelle des os s'y sont collés, le sang s'y est coagulé, de belles mouches d'émeraude éclatante se sont posées sur elle. A un tournant ou à un autre, je sens que mon « je » visqueux m'échappe, en s'en allant dans des eaux si profondes et obscures que l'on n'a pas envie de s'y fourrer.*

La fin de *Lolita* est remarquable du point de vue artistique. Nabokov y renforce l'opposition si importante pour sa poétique autobiographique, celle de la mémoire et de la matière (« покуда у меня кровь играет еще в пишущей руке, ты остаешься столь же неотъемлемой, как я, частью благословенной материи мира ») et celle de l'imagination et de l'esprit (« я в состоянии сноситься с тобой, хотя я в Нью-Йорке, а ты в Аляске »). L'existence de l'héroïne principale est seulement possible dans l'imagination de Humbert, c'est lui qui la

---

[929] Cette expression appartient à Robbe-Grillet lors de l'entretien de Nabokov avec l'équipe du journal *Arts* (Vladimir Nabokov / Alain Robbe-Grillet, « Tandis que *Lolita* fait le tour du monde l'entomologiste Nabokov, l'agronome Robbe-Grillet échangent leurs pions sur l'échiquier littéraire », in *Arts*, 1959, octobre-novembre, p. 4).

[930] V. V. Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 374.

crée et qui la fait vivre comme fruit de son imagination. Lolita restera réelle tant que son inventeur reste en vie. Le lecteur futur est mentionné à deux reprises dans ce texte : « когда читатель развернет эту книгу » et « в сознании будущих поколений » :

> *Таким образом, ни тебя, ни меня уже не будет в живых к тому времени, когда читатель развернет эту книгу. Но покуда у меня кровь играет еще в пишущей руке, ты остаешься столь же неотъемлемой, как я, частью благословенной материи мира, и я в состоянии сноситься с тобой, хотя я в Нью-Йорке, а ты в Аляске. […] И не жалей К.К. Пришлось выбрать между ним и Г.Г., и хотелось дать Г.Г. продержаться месяца на два дольше, чтобы он мог заставить тебя жить в сознании будущих поколений. Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита.*[931]
> *Ainsi, ni toi ni moi, nous ne serons en vie au moment où le lecteur ouvrira ce livre. Mais tant que le sang joue encore dans ma main qui écrit, tu resteras autant que moi une partie intégrante de la matière bénie du monde, et je suis à même d'entrer en rapport avec toi, bien que je sois à New York et toi, en Alaska. […] Et ne regrette pas Q. Q.. Il a fallu choisir entre lui et H. H., et j'avais envie de laisser durer H. H. deux mois plus longtemps pour qu'il pût te faire vivre dans la conscience des générations futures. Je parle des tournois et des anges, du mystère de pigments durables, de la prophétie dans un sonnet, du salut dans l'art. Et cela est la seule immortalité que, toi et moi, nous pouvons partager, ma Lolita !*

Les rapports entre auteur, narrateur et héros méritent ici un examen particulier. A la fin du roman, l'identité du narrateur est mise en doute. Tout le long du récit, le « je » désignait Humbert comme héros et narrateur. Puis nous avons un passage qui brouille les identités de Humbert et de Quilty. Dans le dernier paragraphe du livre, apparaît un « je » qui parle de Humbert et de Quilty à la troisième personne, en désignant Humbert juste comme personnage. On peut suggérer que l'identité du narrateur du texte est ici usurpée par l'auteur du texte qui proclame le salut dans l'art comme le seul moyen d'exister et de perdurer dans l'éternité, comme la seule solution pour accéder à l'immortalité. La question de l'immortalité artistique est précieuse pour notre auteur. La dernière phrase du roman précise que le narrateur et l'héroïne principale sont dignes de l'éternité artistique. Rappelons que dans *Speak, Memory*, l'autobiographe doute fort que le personnage autobiographique de la gouvernante française réussisse à accéder à l'immortalité artistique. Le sonnet à la fin de *Lolita* nous renvoie au début du chapitre quatre du *Don* (la biographie de Černyševskij) que Nabokov entame par la définition du sonnet. Selon le narrateur de ce chapitre, la structure du vers, basée sur

[931] *Ibid*., p. 375-376.

l'harmonie et l'ordre, peut rationaliser le désordre de la vie : « Сонет – словно преграждающий путь, а может быть, напротив, служащий тайной связью, которая объяснила бы *всё*, – если бы только ум человеческий мог выдержать оное объяснение »[932] (« On dirait que le sonnet barre la voie, mais peut-être, au contraire, sert-il de lien secret qui expliquerait *tout*, si seulement l'esprit humain pouvait endurer cette explication »).

IV. 2. E. b. Liens avec *Drugie berega*

Deux passages de *Drugie berega* font écho à *Lolita* (la fin du chapitre sept qui parle de Colette et le chapitre quatorze), où le choix du sujet est déterminé par la reconstitution du passé, au moyen des sensations tactiles. Dans l'autobiographie russe, Nabokov termine l'épisode de Colette par ces phrases, où le toucher figure comme moyen de s'assurer de la réalité du présent et comme celui du retour dans le passé, de la « résurrection » du passé :

> *Эти листья смешиваются у меня в памяти с кожей ее башмаков и перчаток, и была, помнится, какая-то подробность в ней – ленточка, что ли, на ее шотландской шапочке, или узор на чулках, – похожая на радужные спирали внутри тех маленьких стеклянных шаров, коими иностранные дети играют в агатики. И вот теперь я стою и держу этот обрывок самоцветности, не совсем зная, куда его приложить, а между тем она обегает меня всё шибче, катя свой волшебный обруч, и наконец растворяется в тонких тенях, падающих на парковый гравий от переплета проволочных дужек, которыми огорожены астры и газон.*[933]
> *Ces feuilles se mélangent dans ma mémoire avec le cuir de ses souliers et de ses gants et je me rappelle qu'elle avait un détail, peut-être un petit ruban sur son petit chapeau écossais ou un motif sur ses bas, qui ressemblait aux spirales irisées à l'intérieur de ces billes en verre avec lesquelles les enfants étrangers jouent aux agates. Et voici maintenant je suis debout et je tiens un bout d'une pierre fine sans savoir où le poser, et entre-temps, elle court autour de moi de plus en plus vite, en faisant rouler son cerceau magique, et enfin elle se dissout dans de fines ombres qui tombent sur le gravier du parc, ombres issues des croisillons d'arceaux en fil de fer qui entourent des asters et le gazon.*

L'autobiographe revient dans son passé en tant qu'homme âgé et non pas en tant qu'enfant ou adolescent, autrement dit dans son aspect physique actuel (rappelons-nous la fin de la première section du chapitre cinq de l'autobiographie). Le milieu du passé dans lequel l'homme retourne ne peut lui être qu'étranger et hostile. L'être humain peut revenir dans ses souvenirs, mais il ne peut pas rajeunir son corps. Ce passage met à nu l'opposition entre le

[932] V. V. Nabokov, *Dar, op. cit.*, p. 391.
[933] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 141 (244).

passé invariable et le corps changé, entre la matière figée et l'organisme vivant. La mémoire de l'autobiographe mélange la couleur des feuilles avec celles des habits de Colette. L'auteur extrait un motif de ses vêtements, motif qui rappelle une spirale dans une boule de verre (il y a une scène identique entre Marcel et Gilberte dans *Du côté de chez Swann* de Proust), mais il ne sait comment l'utiliser. Ce motif répète le mouvement circulaire de Colette qui court autour de l'écrivain dans son imagination et qui disparaît dans le dessin de la nature. La figure de la petite fille symbolise le passé figé par rapport à la vie présente du narrateur. Même si l'artiste peut, par l'imagination associée aux souvenirs, retourner dans le passé, il ne peut le faire que dans son enveloppe corporelle présente et dans son esprit actuel. La croissance de l'organisme vivant et le développement de l'esprit sont irréversibles. La grande différence d'âge entre Humbert Humbert et Lolita peut être expliqué par un décalage similaire entre l'âge de Colette et de l'autobiographe, lorsque ce dernier s'aventure à explorer son passé. L'identité du soi passé et du soi présent n'existe pas. Ce sont des états de la conscience bien distincts et séparés, respectivement l'un virtuel et l'autre actualisé. L'homme ne peut percevoir son état passé que comme son double.

Dans le chapitre quatorze, presque à la fin de l'autobiographie, Nabokov préfigure le sujet de *L'enchanteur* et de *Lolita* : « … изящные дети с голыми коленками мечтательно катятся на жужжащих роликах »[934] (« ... les enfants gracieux aux genoux nus, d'un air rêveur, glissent sur des patins à roulettes vrombissants »). Rappelons que *Drugie berega* et *Lolita* ont été composés en même temps. L'écrivain voulait peut-être inclure ainsi dans son autobiographie russe l'image de son œuvre la plus réussie artistiquement.

Les rapports entre l'autobiographie et les quatre romans russes sélectionnés peuvent être résumés ainsi. *Machenka* et *Drugie berega* sont principalement liés par le thème de l'exil et du premier amour associé à la perte de la Russie. *L'exploit* et *Drugie berega* se rapprochent par le thème de la transposition de la vie dans l'art. *Le don* est lié à *Drugie berega* par le thème du statut de la création artistique. *Lolita* et *Drugie berega* ont en commun le thème de l'impossibilité du retour dans le passé (dans l'état physique et mental d'autrefois) ainsi que celui du double et du premier amour d'enfant.

[934] *Ibid.*, p. 262 (331).

Chapitre IV. 3 : Liens entre autobiographie et fiction dans l'œuvre anglaise de Nabokov

IV. 3. A. *La vraie vie de Sebastian Knight*

La vraie vie de Sebastian Knight [*The Real Life of Sebastian Knight*] fut écrit à Paris en 1938-1939 et publié en 1941 aux Etats-Unis par la maison d'édition *New Directions*. C'est le premier roman écrit en anglais avant le départ pour les Etats-Unis. Le titre ressemble à l'intitulé de l'essai « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable ». Dans les deux textes, l'auteur se pose la question du statut de la vérité dans la représentation artistique.

Dans ce roman, la stratégie narrative demeure : biographies supposées, analyses d'œuvres imaginaires. Le roman est présenté comme la biographie de l'écrivain Sebastian[935] Knight (dont l'ultime projet est la composition d'une biographie fictive) rédigée par son demi-frère V.. La lettre V. est l'initiale du prénom de Nabokov, Knight rappelle l'initiale de son nom, puisqu'en anglais la lettre « k » dans la combinaison « kn » ne se prononce pas. Comme nous l'avons déjà vu maintes fois, dans toutes ses œuvres l'artiste cache son nom par différents procédés de camouflage (anagrammes, initiales, allusions, etc.), qui intègrent la figure de l'auteur dans le récit par l'intermédiaire de ses doubles à l'instar d'une signature cachée.

Dans ce texte, Nabokov raille toute prétention à l'exhaustivité biographique. *La vraie vie de Sebastian Knight* est un livre sur l'inaccessibilité du passé, l'impossibilité de connaître autrui. Tout au long du roman nous assistons à la dissolution de V. en Sebastian. A la fin du livre, la frontière entre consciences est abolie : Sebastian et V. sont indissociables. Les éléments théâtraux (jeu de masques, mascarade) font ressortir la conventionalité du récit et des personnages. Le narrateur insiste sur le fait que la conventionalité de l'écriture continue à fonctionner dans la vie :

> *Je ne sais pas quel fut son secret à lui [à Sebastian Knight – S. G.], mais j'ai moi aussi appris un secret, à savoir : que l'âme n'est qu'une manière d'être, – non un état constant – que toute âme peut être vôtre, si vous découvrez son ondoiement. L'au-delà, ce n'est peut-être que la pleine aptitude à vivre consciemment en toute âme choisie, en autant d'âmes que l'on veut, toutes inconscientes de ce*

[935] La majuscule fait penser au pseudonyme de Nabokov, Sirin, et au prénom de son frère, Sergej.

qu'elles portent d'interchangeable. Et donc – je suis Sebastian Knight. […] Et voici que la mascarade touche à sa fin. […] Chacun retourne à sa vie de tous les jours […] – mais le héros, lui, demeure, car, j'ai beau faire tous mes efforts, je ne puis sortir de mon rôle : le masque de Sebastian a épousé la forme de mon visage. La ressemblance ne pourra plus s'effacer. Je suis Sebastian, ou Sebastian est moi, ou peut-être sommes-nous, lui et moi, un autre, qu'aucun de nous ne connaît.[936]

Plusieurs hypothèses sont ici pertinentes. La biographie de V. sur Sebastian se transforme graduellement en autobiographie de V. construite d'après les lois de l'univers poétique de Sebastian. Ayant appris la mort imminente de Sebastian, V. se regarde dans un miroir. Le narrateur du roman n'est pas V., mais Sebastian qui crée un narrateur fictif V. pour décrire son autobiographie. Dans l'article « De la biographie vers l'autobiographie et *vice versa* » [« From Biography to Autobiography and Back »], Julian W. Connolly suggère que la « biographie fictive » de Sebastian Knight écrite par V. peut même paraître comme une « autobiographie fictive » de V..[937]

Dans *Conclusive Evidence* et *Drugie berega*, Nabokov évite de parler de son frère Sergej. Dans *Speak, Memory*, il compare les relations entre Sebastian et V. à ses rapports avec Sergej. Pour l'autobiographe, la fiction ne peut autant faire souffrir que la vie. L'auteur de *Speak, Memory* avoue qu'il est beaucoup plus facile pour lui d'imaginer une histoire fictive que de représenter artistiquement les rapports complexes avec son frère.[938] Pour désigner la place que Sergej occupait dans sa vie, l'autobiographe, en décrivant leurs relations comme distantes, caractérise la présence de son frère comme ombre insignifiante et pâle dans son enfance et par la suite dans ses souvenirs. Chez Nabokov, la fiction prend le relais de l'autobiographie défaillante qui passe sous silence les frères et sœurs de l'écrivain.

IV. 3. B. *Feu pâle*

Nabokov a commencé *Feu pâle* en 1957 et l'a terminé en 1961. Le roman fut publié en 1962 par la maison d'édition *G. P. Putman's Sons* (New York). Le narrateur de ce texte n'est pas défini. Field et Boyd supposent que c'est Shade qui a écrit non seulement le poème, mais aussi le commentaire et que, par conséquent, Kinbote est un personnage inventé par Shade. La thèse de P. Stegner admet que Kinbote a inventé et le commentaire et le poème et, par

---

[936] Vladimir Nabokov, *La vraie vie de Sebastian Knight*, Paris, Gallimard, 1992, p. 307-309. Traduit de l'anglais par Yvonne Davet.

[937] Julian W. Connolly, « From Biography to Autobiography and Back », in *Cycnos, Nabokov. Autobiography, Biography and Fiction*, Maurice Couturier (éd.), Nice, Université de Nice, Département d'Etudes Anglophones, Centre de Recherche sur les Ecritures de Langue Anglaise, 1993, p. 45.

[938] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 324.

conséquent, Shade est un personnage fictif. Shade en anglais veut dire « ombre », ce qui réconforte la supposition que Kinbote et Shade sont le même personnage. D. Barton Johnson considère Shade et Kinbote comme deux personnages distincts. Le personnage de Botkine, professeur de russe, complique davantage les relations entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Le rapprochement « Kinbote / Botkine » est fondé sur une inversion. Dans l'index[939] constitué par Nabokov, ces deux noms figurent sous la même référence.

Dans son introduction au poème, Kinbote proclame que le poème de Shade doit être étayé par la réalité, par la vie du poète dont la description est fournie par le commentateur.[940] Pour lui, c'est le commentateur (et non pas l'auteur) qui détient la vérité ultime dans l'interprétation de l'œuvre d'art. Kinbote refuse de définir ce poème comme autobiographique. Dans un autre endroit de son commentaire, en analysant l'article du Professeur qui n'est pas nommé, Kinbote s'obstine dans son idée : il ne veut pas croire que ce texte est un poème autobiographique : « … je transcris cette allusion avec un plaisir morbide : "Juste avant sa mort prématurée, notre poète semble avoir travaillé à un poème autobiographique" ».[941] L'expression « un récit autobiographique » employée par Kinbote pour caractériser le poème de Shade comporte pour le commentateur une valeur négative, car le dessein du poème ne coïncide pas avec sa vision de ce texte.[942] En effet, Kinbote prend l'autobiographie de Shade pour une biographie que lui consacrerait le poète âgé. Dans ces développements, le lecteur sent constamment la présence de l'ironie et le caractère de parodie des déclarations sur le genre autobiographique.

Dans son poème, Shade perçoit l'espace visuellement et caractérise le temps par la perception sonore :

> *L'espace est un essaim dans l'œil ; et le temps,*
> *Un tintement d'oreilles. Dans cette ruche*
> *Je me trouve enfermé. Néanmoins, si, avant de vivre,*
> *Nous avions pu imaginer la vie, combien folle*
> *Impossible et indiciblement étrange elle nous*
> *Fût apparue dans sa merveilleuse ineptie !*[943]

---

[939] Nabokov inclura par la suite un index dans *Speak, Memory* et des notes de Vivian Darkbloom dans *Ada ou l'ardeur*.
[940] Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 2004, p. 56-57. Traduit de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau.
[941] *Ibid.*, p. 130.
[942] *Ibid.*, p. 325-326.
[943] *Ibid.*, p. 68-69.

Dans *Ada ou l'ardeur*, Van Veen dit la même chose : « Si mon œil me renseigne sur l'espace, mon oreille me renseigne sur le Temps »[944]. Dans le poème de Shade, la dimension « espace / temps » est comparée à une ruche, ce qui révèle le caractère aléatoire, chaotique et désordonné de cette dimension. Elle enferme l'homme loin de la véritable réalité, celle de l'éternité, qu'elle rend inaccessible à l'homme (*Drugie berega* commence exactement par la même idée). L'auteur du poème confronte l'aspect futile et insignifiant de la vie et son aspect glorieux.

L'artiste cherche la structure interne signifiante qui fait tenir l'univers chaotique (les « rivets » à la fin de l'autobiographie). La texture est définie par lui comme un tissu de sens. Le motif intègre dans la narration un « tissu de sens », une structure signifiante « concordante », la nature contrapuntique de la vie.[945]

Plus loin dans le texte, la vie est comparée à un commentaire d'un poème, d'une vie idéale : « La vie de l'homme comme commentaire à un poème / *Hermétique et inachevé*. Note pour un usage ultérieur »[946]. La vie d'un individu est une réalisation possible de l'archétype de la vie éternelle. Cette déclaration suppose pour un texte artistique l'impossibilité du commentaire définitif. Le poème est inachevé, car il engendre constamment de nouvelles interprétations.

Le « je » lyrique du poème interprète sa vie à travers son art. Tous les deux sont rythmés par le temps.[947] Dans son commentaire, Kinbote définit la réalité par rapport à l'art : « … la "réalité" n'est ni le sujet ni l'objet de l'art véritable qui crée sa propre réalité spéciale qui n'a rien à voir avec la "réalité" moyenne perçue par l'œil du commun »[948]. Ce point de vue est très proche de la propre conception de la réalité par Nabokov (il l'évoque dans *Intransigeances*). Le dialogue entre Kinbote et Shade confronte deux visions différentes de l'art et soulève la question de la validité et du statut de la vérité dans une œuvre d'art. D'après Kinbote, l'art créateur du poète transforme l'incertitude en vérité. Il considère que la poésie de Shade devait glorifier la réalité du pays Zembla. Shade reste sceptique envers ces arguments.[949]

---

[944] Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, *op. cit.*, p. 693.
[945] Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, *op. cit.*, p. 90-91.
[946] *Ibid.*, p. 96.
[947] *Ibid.*, p. 96-97.
[948] *Ibid.*, p. 160.
[949] « "… Comment pouvez-vous savoir si toutes ces choses intimes au sujet de votre affreux Roi sont vraies ? Et si elles le sont, comment peut-on espérer imprimer des choses si personnelles sur des gens qui, vraisemblablement, vivent encore ?

Tout le long de son commentaire, Kinbote défend son incognito. En cachant son identité, il fait remonter l'étymologie du nom géographique « Zembla » au « Semblerland », en occultant la ressemblance avec le mot russe « земля » (« terre ») : « … le nom de Zembla est une corruption non du ruse [faute d'impression, il faut lire "russe" – S. G.] *zemlya*, mais de Semblerland, un pays de reflets, de "ressembleurs"… »[950]. Cette étymologie est significative : le pays des reflets évoque avant tout le roman de Lewis Carroll *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, mais aussi le système de doubles et de surfaces réfléchissantes dans l'autobiographie de Nabokov et ses autres œuvres. Shade dit sur le même sujet : « "… il n'y a pas la moindre ressemblance. J'ai vu le Roi dans les actualités et il n'y a aucune ressemblance. Les ressemblances sont les ombres des différences. Des personnes différentes voient des similarités différentes et des différences similaires "».[951] Shade veut montrer ici le fait que la perception des choses est toujours interprétée subjectivement. Les similitudes peuvent devenir différences et *vice versa* dans des contextes divers. Tout dépend donc du contexte et de la personne qui perçoit la situation. Nabokov utilise un chiasme, figure basée sur l'inversion des notions, pour renforcer l'idée philosophique que les contraires sont solidaires, que l'entrelacement entre similarités est basé sur les jeux de miroir et sur l'asymétrie. L'écrivain emploie la métaphore « ombres » pour décrire le rapport « ressemblances / différences » qui suggère que la similitude et la différence ne sont en fait que l'endroit et l'envers de la même entité sémantique. La figure de rhétorique n'est pas fortuite chez Nabokov, elle fait toujours comprendre une idée.

L'analyse du statut de l'autobiographie dans cette œuvre montre que tous les jugements portés sur ce genre sont ambivalents et ne livrent pas entièrement la position de Nabokov. Par contre, ce qui est important ici c'est la réflexion elle-même sur le statut de la poétique autobiographique, réflexion qui apparaît comme fil conducteur dans l'œuvre de notre auteur.

– […] Une fois transmué par vous en poésie, tout cela sera vrai et les personnages seront vivants. La vérité purifiée d'un poète ne peut causer ni douleur ni offense. L'art vrai est au-dessus du faux honneur.

– Bien sûr, bien sûr, dit Shade. On peut harnacher les mots comme on harnache les puces savantes pour qu'elles puissent tirer d'autres puces. Oh, bien sûr.

– En outre, continuai-je, alors que par la route nous nous acheminions en plein vers un vaste coucher de soleil, dès que votre poème sera prêt, dès que la gloire de la Zembla se confondra avec la gloire de vos vers, je compte vous révéler une dernière vérité, un secret extraordinaire qui mettra votre esprit complètement à l'aise" ».

Ibid., p. 244.

[950] *Ibid.*, p. 294.

[951] *Ibid.*, p. 294.

IV. 3. C. *Ada ou l'ardeur*

IV. 3. C. a. Présentation

Le roman fut écrit entre 1963 et 1968. Il a été publié en 1969 à New York, aux éditions *McGraw-Hill*. Le sous-titre d'*Ada ou l'ardeur* « Chronique familiale » (« A Family Chronicle ») présente quelque analogie avec l'autobiographie de Sergej Aksakov *Chronique familiale*. Le livre commence par la présentation de l'arbre généalogique familial. Tout au début du récit Nabokov évoque l'autobiographie de Tolstoj et sa plus grande œuvre de fiction, d'après notre auteur, *Anna Karénine*, dont le titre est déformé en anglais par de mauvais traducteurs.[952] A la fin du livre, Nabokov mentionne de nouveau l'œuvre autobiographique de Lev Tolstoj : « Il n'est rien dans la littérature mondiale, sauf peut-être les réminiscences du comte Tolstoï, qui puisse le disputer en allégresse pure, innocence arcadienne, avec les chapitres de ce livre qui traitent d'"Ardis" ».[953] Dans le chapitre vingt-quatre de la première partie du roman, Van Veen se promène avec Aksakov, son précepteur et Bagrov, petit-fils, un enfant paysan. Nabokov mentionne ainsi, dans son roman-chronique, les deux grandes autobiographies du XIXème siècle qui ont servi de modèle pour le développement du genre autobiographique en Russie. Cette mention ironique fait ressortir l'ambivalence de l'écriture de Nabokov. Le retour à la tradition autobiographique russe dans une œuvre en anglais peut être interprété comme le fait que l'auteur reste très attaché artistiquement à la culture de son pays natal.

Dans ce roman, Nabokov joue sur le titre de *Drugie berega* en recourant au vocable « ondes » qui actualise à la fois deux de ses significations : « Ada et Grace dansèrent un passepied russe aux sons d'une vieille boîte à musique (qui s'arrêtait, obstinément au milieu de la mesure, comme se rappelant d'autres rivages, d'autres ondes, radiophoniques peut-être) »[954]. Nous retrouvons également à plusieurs reprises l'image du tapis volant qui est en quelque sorte le pendant du tapis magique de l'autobiographie.

---

[952] « "Toutes les familles sont plus ou moins différentes, toutes les familles malheureuses se ressemblent plus ou moins". Cette déclaration placée par un grand auteur russe en tête d'un célèbre roman (*Anna Arkadiévitch Karenina*, transfiguré en anglais par R. G. Stonelower, Mount Tabor Press, 1880) n'a qu'un rapport fort éloigné avec le récit auquel nous convions notre lecteur et dont la première partie s'apparente sans doute davantage à un autre ouvrage de Tolstoï, *Detstvo i Otrotchestvo* (*Enfance et Patrie*, Editions Ponce, 1858). »
Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, *op. cit.*, p. 17.

[953] *Ibid.*, p. 755.

[954] *Ibid.*, p. 119.

Van Veen propose de reconstituer l'ensemble de son passé et de discerner des juxtapositions dans son enfance. Dans cette reconstitution de son passé, il prête une grande attention au détail.[955] A la fin du roman, l'auteur revient sur l'importance du détail, doté de propriétés visuelles, qui s'apparente à une fine touche sur le tableau peint : « La délicatesse du détail pittoresque n'est pas le moindre des ornements de la présente chronique… »[956]. Dans ce livre, Nabokov introduit la notion d'image mentale dans laquelle sont fixés des détails et compare la mémoire à un « photo-studio »[957] : l'œil humain prend des photographies et la mémoire les classe, trie et retient les plus réussies. L'imagination, pour l'auteur, est comme une troisième vue, la seconde étant probablement la mémoire,[958] dont il souligne l'indissociabilité avec l'imagination, qui permet la construction/reconstitution d'un ensemble signifiant de matériaux biographiques.

Le passé est plus valorisé par Démon que le présent, car il est intangible, tandis que le présent est douteux. Plus d'une fois, Nabokov revient, dans cette citation, sur les rapports entre présent et passé dans ce roman : « Et cela lui faisait de la peine [à Démon – S. G.], cet effondrement total du passé, la dispersion de sa cour itinérante et de ses ménétriers, l'impossibilité logique de rattacher la douteuse réalité du présent à la réalité incontestable du souvenir »[959]. Van Veen reprend les mêmes idées développées par Nabokov au début de son autobiographie. L'homme est entouré par deux néants, celui du passé et celui du futur, sans pouvoir concevoir le dernier. Il peut être représenté comme un point facile à égarer dans l'espace, tandis que dans le temps, son existence actuelle et immédiate est une fissure, un rayon de lumière qui traverse ou tranche toute l'éternité et qui oppose justement ces deux néants. La vie, sans laquelle la conception de l'éternité n'est point possible, est la surface fine de l'existence humaine s'étendant sur tout l'univers qui compte et qui donne à l'homme un sens dans le « temps éternel ».[960]

IV. 3. C. b. Temps et espace : la texture du temps

Dans ce roman, Van Veen écrit un texte sur la nature et la texture du temps. Selon lui, un souvenir projette une ombre dans le temps et la nature du temps réel réside dans l'intervalle des événements et non pas dans les événements eux-mêmes, leur déroulement ou leur

[955] *Ibid.*, p. 55.
[956] *Ibid.*, p. 756.
[957] *Ibid.*, p. 147.
[958] *Ibid.*, p. 334.
[959] *Ibid.*, p. 332.
[960] *Ibid.*, p. 412-413.

combinaison.[961] Voilà pourquoi nous avons l'impression que Nabokov, dans son œuvre et en particulier dans son autobiographie, attache tant d'attention à des événements jugés futiles ou peu significatifs par le lecteur ordinaire, toujours situés par l'écrivain entre des événements importants du point de vue historique (cf. le début du chapitre onze de *Drugie berega* où la description du premier amour de l'autobiographe est encadrée par deux événements historiques majeurs, la première guerre mondiale et les révolutions de 1917, disposés symétriquement[962] par rapport à l'épisode narré dans un intervalle de deux années).

Dans son projet sur la texture du temps (ajoutons que cette métaphore de la texture spatialise le temps, en le représentant comme un tressage de lignes de vie qui s'entremêlent et se croisent dans un réseau complexe), Van Veen veut examiner l'essence du temps. Comme Nabokov le fait dans « Les écrivains et l'époque », il cherche à toucher le temps, à le palper pour s'assurer de sa réalité. L'image du lecteur est très belle et significative : le narrateur-écrivain pose son livre sur le pupitre éclairé du lecteur futur, encore absent. C'est aussi une image tactile. Le toucher est ici très important car c'est le seul moyen de s'assurer de la réalité des choses, mais aussi du temps. En touchant des objets dans l'espace, l'homme s'assure de sa perception du temps : « Mon but, en décrivant *La texture du Temps*, ouvrage difficile et délectable que je m'apprête à déposer sur le pupitre déjà éclairé du lecteur encore absent, est de purifier ma propre notion de Temps. Je veux examiner l'essence du temps, non son cours, car je ne crois pas que son essence puisse être réduite à son cours. Je veux caresser le temps »[963]. La notion de texture confère au temps un caractère tactile ainsi que continuité et structure dans son déploiement.

Pour le protagoniste du roman, le sens du temps réside dans l'absence de son. Le temps révèle son essence dans le silence, la pause du rythme :

> *Le temps est rythme : rythme d'insecte d'une nuit chaude et humide, onde cérébrale, respiration ou le martèlement dans ma tempe – voilà nos montres fidèles ; et la raison corrige le battement fébrile. […] La seule chose peut-être qui laisse entrevoir un sens du Temps est le rythme ; non les battements récurrents du rythme, mais le vide qui sépare deux de ces battements, le creux gris entre les notes noires : le Tendre Intervalle. La pulsation elle-même ne fait que rappeler la triste idée de mensuration mais entre deux pulsations se cache quelque chose qui ressemble au Temps véritable.*[964]

---

[961] « … le temps réel est en rapport avec l'intervalle qui sépare les événements et non avec leur déroulement, leur combinaison ou l'ombre qu'ils projettent sur la fissure où transpire la pure, l'impénétrable texture du temps. » *Ibid.*, p. 441.

[962] Nabokov recourt souvent à la symétrie temporelle dans les descriptions du passé.

[963] *Ibid.*, p. 691.

[964] *Ibid.*, p. 692.

Le rythme[965] permet de créer la sensation du temps par la langue poétique. Le rythme « tient » le temps et le structure. Dans ce texte, Nabokov joue avec l'interstice, l'intervalle. Van Veen définit le temps comme un vide, une pause, un silence dans le rythme. Nabokov l'explicite dans *Intransigeances* :

> *Le Temps, bien qu'apparenté au rythme, n'est pas simplement rythme, qui signifierait mouvement – or le Temps ne se meut pas. La plus grande découverte de Van, c'est sa perception du Temps en tant que vide obscur entre deux battements rythmiques, en tant que silence étroit et insondable entre les battements, et non pas les battements eux-mêmes qui ne sont que les barreaux qui emprisonnent le Temps. A cet égard, la vie de l'homme n'est pas un cœur qui bat, mais plutôt une arythmie cardiaque.*[966]

Nabokov, en tant qu'écrivain-philsophe, semble adhérer à la théorie du temps de son héros. L'écrivain place ses découvertes philosophiques dans le giron de la fiction. Nabokov refuse au temps la propriété du mouvement. Pour lui, le temps est exempt de tout mouvement. C'est l'espace qui se meut, mais non le temps. Ce n'est jamais Nabokov lui-même qui expose des idées philosophiques, mais ses personnages, les narrateurs de ses œuvres. Dans le chapitre onze de *Speak, Memory*, l'auteur-poète définit le temps de la même manière que dans *Ada ou l'ardeur*. Le rythme lui-même emprisonne l'homme dans le temps. Pour en sortir, il faut discerner l'interstice, la fissure privés de son, de mélodie dans la texture du temps. En précisant dans *Intransigeances* le rapport entre temps et espace pour Veen, Nabokov compare l'espace aux barreaux et le temps aux interstices entre ces barreaux. L'espace se rapporte ici au temps comme le contenant au contenu : « Ces "intervalles" qui semblent laisser paraître les lacunes grises du temps entre les barreaux noirs de l'espace ressemblent bien plus à ce qui sépare les battements réguliers du métronome qu'aux rythmes variés de la musique et de la poésie »[967]. La comparaison similaire du temps à une prison se retrouve au début de *Speak, Memory*.

L'espace facilite la mesure et la conceptualisation du temps pour Van Veen, ce temps qui est pour lui insaisissable et constamment fuyant : « Ce que je m'efforce de saisir, c'est précisément le Temps que l'Espace m'aide à mesurer, et il n'est pas étonnant que je ne parvienne pas à saisir le Temps, puisque l'absorption de connaissances prend elle-même du

---

[965] Dans *Drugie berega*, le rythme est présent dans la scène du coucher (la mère de l'autobiographe lui dit « step, step » pour rythmer ses pas) et dans la scène du bain, rythmée par le bruit du robinet qui dégoutte.
[966] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 202.
[967] *Ibid*., p. 134.

temps »[968]. C'est en effet la « croix » de tous ceux qui tentent de penser le temps. Cependant cette métaphore spatiale fausse radicalement la notion de temps.

Pour Van Veen, le véritable temps possède les caractéristiques suivantes qui le différencient de l'espace : « Temps Pur, Temps Perceptif, Temps Tangible, Temps libre de tout contenu, contexte et commentaire courant – voilà *mon* temps et *mon* thème. Tout le reste n'est que symbole numérique ou bien quelque aspect de l'Espace »[969]. Dans son étude, il essaye de suspendre et de surprendre le temps : « Le seul Temps auquel je m'intéresse est le Temps arrêté par moi... »[970]. Pour Van Veen, le toucher et la vision enregistrent des modifications spatiales, l'ouïe perçoit le temps, des modifications temporelles :

> *L'Espace est lié à nos sens de la vue, du toucher, et de l'effort musculaire ; le Temps a quelque vague rapport avec l'ouïe […]. « L'Espace est un grouillement dans notre œil. Et le Temps un tintement à l'oreille », dit un poète moderne, John Shade, cité par un philosophe imaginaire (« Martin Gardiner ») dans The Ambidextrous Universe, page 165. L'Espace voltige jusqu'au sol, mais le Temps reste entre le pouce et le penseur, quand M. Bergson emploie ses ciseaux. […] Je ne puis imaginer l'Espace sans le Temps, mais je peux très bien imaginer le Temps sans l'Espace. « L'Espace-Temps » … ce hideux hybride, dont le trait d'union même semble faux. On peut haïr l'Espace et aimer le Temps.*[971]

Le temps peut exister sans espace, selon Van Veen, l'inverse n'étant pas possible. Dans ce passage-ci, Nabokov donne la citation tirée de *Feu pâle* qu'il introduit dans le texte d'un philosophe imaginaire, en conférant ainsi un aspect relativement « réel » au poète moderne John Shade inventé par l'écrivain lui-même. Van Veen polémique avec Bergson, qui, selon lui, n'aurait pas pu résoudre l'énigme du temps. Dans *L'évolution créatrice*, Bergson utilise l'image des ciseaux, qui représentent l'énergie créatrice du corps humain redéfinissant, créant la matière et restructurant l'espace vital autour de lui.[972] Pour Nabokov, si l'homme peut subordonner l'espace à ses fins, il n'en va pas de même pour le temps. Car, même si l'homme peut percevoir le temps, il ne peut pas l'influencer ou le restructurer, le réorganiser par l'actualisation matérielle d'une action virtuelle. Le temps est la seule chose que l'esprit humain n'a pas pu jusqu'ici maîtriser. C'est le temps qui, bien plutôt, maîtrise l'homme sous

---

[968] Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, *op. cit.*, p. 693.
[969] *Ibid.*, p. 694.
[970] *Ibid.*, p. 695.
[971] *Ibid.*, p. 699.
[972] « Nous disions que les corps bruts sont taillés dans l'étoffe de la nature par une *perception* dont les ciseaux suivent, en quelque sorte, le pointillé des lignes sur lesquelles l'*action* passerait. Mais le corps qui exercera cette action, le corps qui, avant d'accomplir des actions réelles, projette déjà sur la matière le dessin de ses actions virtuelles, le corps qui n'a qu'à braquer ses organes sensoriels sur le flux du réel pour le faire cristalliser en formes définies et créer ainsi tous les autres corps, le *corps vivant* enfin est-il un corps comme les autres ? »
Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 504.

l'espèce du destin. En ce sens, les ressources du temps sont intactes et ne sont qu'à peine entamées par les penseurs du temps. L'énergie constructrice (destructrice) de l'homme est dirigée sur l'espace, celle de l'artiste créateur sur le temps.[973] L'autobiographie doit donc respecter les deux mouvements, les conjuguer et en montrer leur destination.

Van Veen croit que les deux néants qui entourent l'homme sont de différente nature : le néant passé est déterminé, immuable et cristallisé dans la mémoire ; le néant futur est indéfini, imprévisible et par conséquent inconcevable. On peut revenir dans le passé par les souvenirs, mais on ne peut jamais visiter le futur :

> *Saint Augustin définissait le Passé comme ce qui n'est plus et le Futur comme ce qui n'est pas encore (en fait, le futur est un fantasme appartenant à une autre catégorie de pensée, essentiellement différente de celle du Passé, qui, lui, était au moins là il y a un instant – où l'ai-je mis ? dans ma poche ? Mais ma quête elle-même est déjà « passé »).*[974]

Dans son traité, le protagoniste du roman polémique non seulement avec la conception du temps de Bergson, mais aussi avec celle de saint Augustin.[975]

Van Veen comprend le passé visuellement (comme accumulation d'images), donc spatialement. Il spatialise le passé et veut percevoir son caractère tangible, auditif et visuel : « Le Passé est donc une accumulation constante d'images. On peut à l'envi l'écouter et le contempler, le goûter et le coupeller, de telle sorte qu'il perde la signification qu'il revêt au sens théorique le plus large, c'est-à-dire une succession ordonnée d'événements liés entre eux »[976]. Dans la conscience de Van, le passé se transforme en un tableau, en une image complexe qui abolit le principe de causalité. Selon notre héros, la succession d'événements est actuelle pour le présent, mais non pour le passé : « Notre perception du Passé n'est pas marquée par l'enchaînement d'événements successifs aussi fortement que notre perception du Présent et des instants qui précèdent immédiatement son point de réalité »[977].

---

[973] Cf. la description de Pavel Filonov par Velimir Xlebnikov dans sa surnouvelle « Ka » [« Ka », 1916] (Velimir Xlebnikov, « Ka », *Sobranie sočinenij*, Moskva, IMLI RAN, 2004, t. 5, p. 127).

[974] Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, *op. cit.*, p. 700-701.

[975] Dans le chapitre onze des *Confessions*, saint Augustin définit le présent par rapport au passé. Pour lui, le présent sans passé serait l'éternité. Le présent est défini comme ce qui devient partie intégrante du passé :

« Ces deux temps-là, passé, futur, quel est donc leur mode d'être ? Le passé, de fait, n'est plus ; le futur n'est pas encore. Quant à un présent, toujours présent, qui ne s'en aille point en un passé, ce ne serait plus du temps, ce serait l'éternité. Si donc le présent, pour être du temps, ne devient présent qu'à cause qu'il s'en va en un passé, quel mode d'être lui attribuer, sa raison d'être étant qu'il cessera d'être, si bien que nous n'attribuons vraiment un être au temps qu'à cause qu'il tend à n'être pas. »

Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Pierre Horay, 2006, p. 312.

Rappelons que, pour Nabokov, le présent est une crête que l'homme doit constamment surmonter. La métaphore de la crête désigne l'actualité, l'importance du moment présent comme « moteur » de la vie.

[976] Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, *op. cit.*, p. 702-703.

[977] *Ibid.*, p. 704.

Van Veen donne trois conférences sur le Temps de Bergson : celle sur le passé, celle sur le présent et celle sur le futur qu'il nomme le « Faux Temps ». Le futur est constamment déprécié dans ce roman et dans l'œuvre entière de Nabokov.[978] Pour Veen, le temps est seulement constitué du présent et du passé. Il croit que la seule réalité que l'homme connaît est celle du moment présent, mais c'est une réalité constamment fuyante. Il en déduit, par l'introduction du doute, que la vie consciente ne dure qu'un instant, car le futur est imprévisible, inconnu.[979] L'homme ne connaît directement et véritablement que le présent : « Notre modeste Présent est donc cette parcelle du temps dont nous avons une connaissance directe et véritable, le souvenir tout frais du Passé récent étant perçu encore comme une partie du moment présent »[980]. Pour Veen, la texture du temps est l'objet de sa recherche, une texture prise dans sa pureté essentielle, hors de toute événementialité : « … ce dont je m'occupe, c'est de la délicate texture du temps, vierge de tous événements brodés »[981]. Veen définit aussi le temps des points de vue physiologique et philosophique qui opposent la matière à la conscience. Physiologiquement, le temps se dirige vers le futur. Philosophiquement, il se retourne vers le passé : « Physiologiquement, le sens du Temps est sens de continuel devenir… […] Philosophiquement, d'autre part, le Temps n'est que genèse du souvenir »[982]. La perception de cette double direction du temps assure une certaine durée/stabilité sémantique et mnémique à la conscience humaine.

---

[978] Dans *Brisure à senestre*, Krug, philosophe célèbre, déclare : « Tout le monde peut créer le futur, mais il faut un sage pour créer le passé » (Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, *op.cit*., p. 27). Ce trait d'esprit laisse entendre que la création du passé est conjuguée à sa parfaite connaissance. Le futur en soi ne peut jamais être connu. Notre auteur explique aussi la non-existence du futur dans le roman *La transparence des choses* qui commence par le développement suivant sur la réalité du futur :

« Peut-être que si le futur existait, concrètement et individuellement, sous une forme qu'un bon cerveau pût discerner, le passé offrirait moins de séductions : ses attraits s'équilibreraient avec ceux du futur. Des "personnes" pourraient alors se jucher sur le pivot de la bascule pour examiner tel ou tel objet. Ce serait peut-être drôle.

Mais le futur n'a pas cette réalité (que le présent possède et le passé projette) ; il n'est qu'une figure de rhétorique, un fantasme de la pensée. »

Vladimir Nabokov, *La transparence des choses*, *op. cit.*, p. 11.

Le présent a un caractère réel, le passé donne l'impression de la réalité, mais le futur est entièrement irréel, virtuel, aléatoire. Ce dernier ne peut pas être opposé au passé selon le principe de la réalité. Le poids du passé dans le développement de la conscience est expliqué, selon l'auteur, par l'irréalité inhérente du futur. Le passé est caractérisé comme décrit, le présent comme reflété. L'image de la bascule dit que le futur ne peut pas être opposé au présent, car il n'est pas « chargé » de réel, il est de l'ordre du virtuel pur. Le passé est à la fois réel et virtuel, factuel et imaginé. Le futur ne peut donc pas rivaliser avec le passé, il est dans ce sens désavantagé, car il ne pourra jamais acquérir, comme le passé, la tangibilité, la matérialisation de son substrat. Le futur étant inexhaustible et illusoire, il restera, par définition, non réalisé.

[979] « Cette immédiateté est la seule réalité que nous connaissons : elle suit le néant coloré de ce qui n'est plus et précède le néant absolu du futur. Nous pouvons donc, dans un sens tout à fait littéral, dire que la vie humaine consciente ne dure jamais qu'un moment, puisque à aucun moment d'attention délibérée à notre propre courant de conscience nous ne savons si ce même moment ne sera pas le dernier. »

Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur*, *op. cit.*, p. 708.

[980] *Ibid.*, p. 709.

[981] *Ibid.*, p. 720.

[982] *Ibid.*, p. 720-721.

Dans *Intransigeances*, Nabokov revient à plusieurs reprises sur l'étude du temps entreprise par Van Veen. Notre auteur compare *Ada ou l'ardeur* à son autobiographie : l'autobiographe reproduit fidèlement son destin, tandis que Van Veen déforme le sien propre.[983] Dans son recueil d'interviews, Nabokov qualifie le temps physique, imprégné d'espace, comme le « temps appliqué ».[984] La vision du temps et de l'espace exposée par Van Veen est très proche de celle de Nabokov lui-même, exposée dans ses écrits critiques et autobiographiques. N'oublions pas que le projet des trois temps a été initialement programmé par Nabokov déjà en 1951 pour la suite de son autobiographie *Speak on, Memory*.

Les multiples exemples portant sur la conception du temps chez Nabokov que nous avons cités montrent que la conception de Nabokov diverge de celle de Bergson. Contrairement au philosophe français, il considère le temps comme un milieu homogène. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson écrit :

> *Il y aurait donc lieu de se demander si le temps, conçu sous la forme d'un milieu homogène, ne serait pas un concept bâtard, dû à l'intrusion de l'idée d'espace dans le domaine de la conscience pure. De toute manière, on ne saurait admettre définitivement deux formes de l'homogène, temps et espace, sans rechercher d'abord si l'une d'elles ne serait pas réductible à l'autre.*[985]

Cette idée est contestée plusieurs fois par Nabokov dans ses écrits. Il récuse la conception du temps de Bergson qui dénie au temps son homogénéité et son caractère indéfini (« … le temps, conçu sous la forme d'un milieu indéfini et homogène, n'est que le fantôme de l'espace obsédant la conscience réfléchie »[986]).

Revenons maintenant à la question du silence si fréquente dans l'œuvre autobiographique et poétique de Nabokov. En fait, le silence désigne la vraie nature, la véritable essence du temps, c'est-à-dire le temps lui-même, pur, homogène et abstrait. La perception sonore du temps n'est que la perception de sa dimension physique, physiologique et historique. Par contre, le silence, l'absence de son, permet de révéler la texture, l'essence du temps. Rappelons que, dans l'autobiographie, la gouvernante française insiste sur le fait qu'elle a effectivement entendu le silence dans une vallée alpine. Le silence dans la poétique de Nabokov signale la présence du temps pur, homogène, éternel et en révèle la structure interne.

---

[983] « Dans son étude sur le temps, ma créature établit une distinction entre le texte et la texture, entre le contenu du temps et son essence quasi tangible. J'ai ignoré cette distinction dans *Autres rivages* et ai tenté surtout d'être fidèle au "dessin" de mon passé. Je soupçonne Van Veen, qui maîtrise son imagination moins bien que moi, d'avoir romancé, du fait de son grand âge qui donne tant d'indulgence, beaucoup d'images de sa jeunesse. »
Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 134.

[984] *Ibid.*, p. 201-202.

[985] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 66.

[986] *Ibid.*, p. 67.

IV. 3. D. L'autobiographie auto-parodique *Regarde, regarde les arlequins !*

IV. 3. D. a. Présentation

Le roman a été écrit en 1973-1974, publié en 1974 par la maison d'édition *McGraw-Hill* (New York). Dans une lettre publiée dans *le New Time Book Review* le 7 novembre 1971, Nabokov écrit à propos d'Edmund Wilson les lignes suivantes :

> Il n'a aucune connaissance directe de mon passé. Il n'a même pas pris la peine de lire Autres rivages, récits et souvenirs d'une heureuse expatriation qui a quasiment commencé le jour de ma naissance. Sa méthode préférée consiste à glaner dans mes œuvres romanesques ce qu'il suppose être des impressions de ma vraie « vie réelle », après quoi, il les replace dans mes romans, et étudie mes personnages sous cet angle absurde…[987]

La position de Wilson vis-à-vis de l'autobiographie de Nabokov aurait influencé en partie l'écriture de ce roman. Mais ce n'est pas la seule raison de la création de *Regarde, regarde les arlequins !*. La querelle avec son biographe officiel Andrew Field au sujet de sa biographie fautive, truffée de falsifications et d'inexactitudes sur le plan historique, pousse Nabokov, en partie, à créer sa dernière œuvre achevée, sa fausse autobiographie, *Regarde, regarde les arlequins !* qui inverse tous les faits de sa vie,[988] en parodiant à la fois sa véritable autobiographie, ses œuvres et son style et en dénigrant la biographie de Field. Vadim, protagoniste de ce livre, dit :

> *Dans ce récit, mes livres et mes femmes s'entrelacent en un monogramme étroit, comme quelque filigrane ou motif d'ex-libris ; et en écrivant cette autobiographie oblique – oblique parce qu'elle délaisse l'histoire prosaïque pour jouer avec les mirages de la littérature et du romanesque – je m'efforce continuellement d'insister aussi peu qu'il me soit inhumainement possible sur l'évolution de ma maladie mentale.*[989]

---

[987] Lettre à *The New Time Book Review*, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 82. Dans le corps du roman lui-même, Nabokov dénonce, d'une manière ironique, une telle approche de l'étude de la vie et de l'œuvre d'un écrivain :

« Et je puis le dire, la valeur du présent récit tient en grande partie au fait qu'il constitue un catalogue raisonné des racines et origines d'un grand nombre d'images dans mes œuvres de fiction russes et (plus particulièrement) anglaises, et des voies amusantes qu'elles ont empruntées pour venir au monde. »

Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins !*, Paris, Gallimard, 1995, p. 17. Traduit de l'anglais par Jean-Bernard Blandenier.

[988] Nabokov utilise souvent cette stratégie d'inversion des aspects ou des faits de sa vie pour créer ses personnages. Dans *La défense Loujine*, histoire d'un joueur d'échecs de génie, roman construit comme une stratégie d'échecs, l'écrivain offre à son personnage plusieurs traits de son propre passé : la crainte d'une nouvelle gouvernante française, le regret de quitter son manoir estival pour la demeure hivernale.

[989] Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins !, op. cit.*, p. 112.

Notons qu'à la fin du roman, le narrateur définit ce texte comme autobiographique : « Je me propose de terminer cette autobiographie sur l'aimable scène qui suit »[990].

Au début du livre est donnée la liste d'« autres ouvrages du narrateur » (par cela Nabokov sous-entend que, dans cette soi-disant autobiographie, il n'y a pas d'identité entre l'auteur, d'une part, et le narrateur-protagoniste, de l'autre), six livres en russe et six en anglais étant présentés comme des parodies délibérées des œuvres de Nabokov lui-même.[991] Le nom complet de l'autobiographe Vadim Vadimovitch n'est pas révélé tout de suite au lecteur : au début du récit Ivor l'appelle McNab, le nom de plume de Vadim est V. Irisine, anagramme de Sirine ; à la fin du livre le narrateur tâche de se rappeler son nom qui commence par un « N » passant en revue différentes variantes ; il précise que dans le russe parlé rapidement la prononciation du prénom et du patronyme est très souvent mal articulée (le « ver solitaire de "Vladimir Vladimirovitch" se confond avec "Vadim Vadimovitch" »[992]) ; Vadim réduit volontiers son propre nom à l'acronyme LATH (ce sont les initiales du titre anglais *Look at the Harlequins !* et, de plus, le vocable « lath » signifie en anglais une batte en bois, un des emblèmes d'Arlequin dans la commedia dell'arte). Ainsi le protagoniste se présente comme « un produit de l'imagination »[993], comme un double de son créateur Vladimir Vladimirovitch Nabokov.

Le titre *Regarde, regarde les arlequins !* est à un certain degré un renversement de celui de *Speak, Memory*. Nous avons vu que Nabokov tenait à intituler son autobiographie *Speak, Mnemosyne* en hommage à la déesse grecque de la mémoire, mère des Muses, mais aussi en l'honneur de son amour des lépidoptères (la « mnemosyne » signifie un semi-apollon). L'arlequin est non seulement un des personnages de la commedia dell'arte, symbole ambivalent de la mort et de la renaissance, mais aussi le nom d'un papillon. Nous lisons dans ce roman :

> *« Cesse de te morfondre ! s'écriait-elle [la grand-tante de Vadim – S. G.]. Look at the harlequins! Regarde les arlequins!*
>
> *– Quels arlequins ? Où ?*
>
> *– Oh ! tout autour de toi. Partout. Les arbres sont des arlequins, les mots sont des arlequins ; et les*

---

[990] *Ibid.*, p. 307.

[991] Le titre *Tamara* renvoie au premier amour de Nabokov nommé Tamara dans *Drugie berega / Speak, Memory* et qui fait l'objet de son premier roman *Machenka* ; *Le pion prend la reine* est un amalgame comique de *Roi, dame, valet* et de *La défense Loujine* ; *Le dard* fait allusion au *Don* ; *Voir sous : réel* fait écho à *La vraie vie de Sebastian Knight* ; sous *Le Dr Olga Repnine* on devine facilement *Pnine* ; *Un royaume au bord de la mer* est un titre provisoire de *Lolita* ; *Ardis* dissimule *Ada ou l'ardeur*. Toutes ces références inventées sont tout à fait transparentes pour le lecteur.

[992] Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins !*, *op. cit.*, p. 304.

[993] *Ibid.*, p. 304.

situations et les calculs. Additionne deux choses – images, plaisanteries – et tu obtiens un triple arlequin. Allons ! Joue ! Invente le monde ! Invente la réalité ! »
Et j'inventai. Ah ! fichtre oui, j'inventai ![994]

Tout objet, toute réalité sont ambivalents dans l'esprit des personnages. La contradiction propre à tout phénomène réside à l'intérieur du phénomène lui-même. Le caractère fractionnel du phénomène permet justement de le définir en l'opposant à d'autres phénomènes. Le protagoniste invente et crée la réalité artistique en jouant sur l'ambivalence du monde réel. Les images artistiques sont fondées sur la circulation d'interprétations et sur la modification de sens dues au génie de l'artiste qui joue sur des oppositions internes et externes de la matière, de l'esprit et des énergies de l'univers.

En 1974 (l'année de la composition et de la publication de *Regarde, regarde les arlequins !*) dans le poème « Ah, on les chassera dans la steppe, mes Arlequins » [« Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих »] Nabokov revient sur le thème des arlequins, mais pour cette fois-ci en russe et en vers. Ne serait-ce pas une image des œuvres russes de l'écrivain qui sont créées sur le sol étranger et qui sont destinées au lecteur étranger ?:

Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их
назовут шутовством и обманом.

Только ты, только ты все дивилась вослед
черным, синим, оранжевым ромбам....
"N. писатель недюжинный, сноб и атлет,
наделенный огромным апломбом..."[995]

Ah, on les chassera dans la steppe, mes Arlequins,
dans des ravins, chez des atamans étrangers !
On nommera bouffonnerie et supercherie
leur géométrie, leur Venise.

Toi seule, tu poursuivais de ton étonnement
des losanges noirs, bleus et oranges…

[994] *Ibid.*, p. 18.
[995] V. V. Nabokov, « Ах, ugonjat ix v step', Arlekinov moix », *Stixi*, *op. cit.*, p. 299.

"*N. est un écrivain exceptionnel, snobe et athlète,*
doué d'un énorme aplomb…"

Les troisième et quatrième vers du premier quatrain instaurent l'opposition entre ce qui est l'art de l'écrivain et sa perception par le public : la symétrie de la construction littéraire, l'harmonie sémantique et la beauté métaphorique voulues par l'écrivain dans ses œuvres sont interprétées par son public comme jeu fortuit, comme supercherie destinée à tromper le lecteur. Dans ce poème, Nabokov déplore l'incompréhension totale ou une mauvaise interprétation, par les autres, de sa vision artistique et philosophique. Rappelons que le thème de l'arlequin est présent dans *Drugie berega* (la véranda de son enfance dont les verreries multicolores rappellent l'habit d'un arlequin) et dans *Lolita* (jeu de lumière arlequin).

Drugie berega / Speak, Memory décrit scrupuleusement la vie de Nabokov jusqu'à la fin de ses études à Cambridge en 1922, en s'attardant sur la genèse de sa personnalité, sur l'amour familial et ses premières amours, et, après avoir survolé rapidement les années suivantes, s'arrête en 1940 au moment du départ de l'écrivain pour les Etats-Unis. Dans *Regarde, regarde les arlequins !*, au contraire, le récit débute au moment où Vadim part de Cambridge pour la France et ensuite pour l'Amérique et se poursuit jusqu'à sa vieillesse. Le cadre spatial et temporel de ce roman correspond grosso modo à celui de la suite du projet autobiographique *Speak on, Memory*. Dans la cinquième partie de *Regarde, regarde les arlequins !*, le narrateur mentionne une de ses institutrices françaises. Les souvenirs de Vadim sur un ton dérisoire et moqueur s'opposent aux souvenirs pleins de lyrisme et d'amour de l'autobiographe dans le chapitre cinq de *Drugie berega / Speak, Memory*. Dans les deux œuvres, roman et autobiographie, le « toi » apparaît comme un personnage à la fin du récit, mais, dans le cas de *Regarde, regarde les arlequins !*, la figure du « toi » est plus apparente dans la narration. Dans l'autobiographie de Nabokov, les amours d'enfance et d'adolescence trouvent leur apothéose en « toi ». L'écrivain entame le dernier chapitre de son autobiographie dans un style plein de poésie et de lyrisme, en proclamant l'inaccessibilité de sa vie intime à autrui : « "О, как гаснут – по-степи, по-степи, удаляясь, годы!" Годы гаснут, мой друг, и, когда удалятся совсем, никто не будет знать, что знаем ты да я. Наш сын растет ; розы Пестума, туманного Пестума, отцвели...[996] » (« "Oh, comme les années s'éteignent, s'éloignant dans la steppe, dans la steppe !" Les années s'éteignent, mon amie, et, quand elles s'éloigneront complètement, personne ne saura ce que toi et moi, nous savons. Notre fils grandit ; les roses de Paestum, d'un Paestum brumeux se sont flétries… »). Pour décrire

[996] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 252 (324).

l'écoulement du temps au début du chapitre quatorze de *Drugie berega*, Nabokov paraphrase d'une manière manifeste l'ode quatorze « Eheu, fugaces » du deuxième livre des *Odes* d'Horace.[997] Dans *Speak, Memory*, Nabokov omet ces procédés : « Elles passent, passent, en toute hâte, les fuyantes années – pour emprunter à Horace une modulation déchirante. Les années passent, mon amie, et bientôt personne ne saura ce que toi et moi savons. Notre enfant grandit ; les roses de Paestum, d'un Paestum brumeux, s'en sont allées… »[998]. Dans *Regarde, regarde les arlequins !*, Nabokov réécrit cet extrait de l'autobiographie sous un mode parodique :

> *Je ne ferais que corrompre la réalité si je me mettais à raconter maintenant ce que tu sais, ce que je sais, ce que personne d'autre ne sait, ce que ne parviendra jamais, jamais, à découvrir un faiseur de biograffiti indifférent, fauteur d'ordure, ordure lui-même. Et comment votre liaison a-t-elle commencé, M. Blong ? Ferme-là, Ham Godman ! Et quand avez-vous décidé de partir ensemble pour l'Europe ? Va au diable, Ham !*
>
> *Voir sous : réel, mon premier roman en anglais, il y a trente cinq ans !*[999]

L'auteur anticipe cette situation dans son premier roman en anglais, écrit sous forme de biographie où un certain M. Goodman (l'écrivain fait un rapprochement en jouant sur l'homonymie : M. Goodman dans *La vraie vie de Sebastian Knight* et M. Godman dans *Regarde, regarde les arlequins !*) détourne la vie de Sebastian Knight dans sa biographie fautive. Le livre *La vraie vie de Sebastian Knight* est présenté dans *Regarde, regarde les arlequins !* sous le titre de *Voir sous : réel*. Nabokov invente un néologisme « biograffiti » (un mot-valise qui comprend deux vocables : biographie et graffiti) pour caractériser l'approche biographique concentrée exclusivement sur les scènes de la vie de l'auteur, n'ayant aucun rapport à son œuvre. Selon lui, cette approche est fausse et vicieuse, car la description seule du parcours biographique de l'écrivain (certes, une composante indispensable) ne peut en aucun cas expliquer la genèse de ses œuvres, la visée de son art. Nabokov combat cette vision réductrice du genre biographique et il le fait avec les moyens propres à l'écrivain, ceux de la fiction et de l'artifice. Pour lui, la vie et l'œuvre de l'écrivain doivent fusionner en un tout indissociable dans la biographie. Il part en campagne contre les biographes qui ne se préoccupent pas de l'homme-artiste ainsi que de la visée artistique de sa vie. L'apostrophe donne à penser que le roman est, plus qu'une parodie délibérée d'un certain type de

---

[997] « Ah ! Postumus, Postumus, elles coulent, fugitives, les années, et la piété n'apportera de retard ni aux rides, ni à la vieillesse imminente, ni à l'indomptable mort ».
Horace, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les belles lettres, 1991, t. 1, p. 75.

[998] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 373.

[999] Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins !*, *op. cit.*, p. 277.

biographie, plus qu'une réponse à l'absurdité de certaines critiques et interprétations de ses ouvrages et de sa vie privée, une suite spécifique, « inversée » de son autobiographie.

IV. 3. D. b. Temps et espace

Si dans *Drugie berega / Speak, Memory* l'écrivain sonde son passé en étudiant les dessins thématiques tracés par le Destin ainsi que les rapports entre temps et espace, au contraire, le narrateur de *Regarde, regarde les arlequins !* s'embrouille dans son passé étrange et bigarré en confondant l'espace et le temps, obsédé par son incapacité de faire demi-tour et d'inverser le côté droit et le côté gauche, en se tournant, dans son imagination. Voilà ce que dit le personnage « toi » à ce propos tout à la fin de l'œuvre :

> *« Son erreur, continua-t-elle, son erreur pathologique est simple. Il a confondu direction et durée. Il parle d'espace quand il pense temps. Ses impressions au long de l'itinéraire HP (chien qui rattrape la balle, voiture s'arrêtant devant la villa suivante) se rapportent à une succession d'événements temporels, et non à des cubes d'espace peint qu'un enfant peut réarranger de mille manières connues. Il lui a fallu du temps – quelques instants seulement, peut-être – pour parcourir la distance HP en pensée. Lorsqu'il arrive au point P, il a accumulé une certaine durée, il est investi d'une certaine durée ! Qu'y a-t-il de si extraordinaire, dès lors, au fait qu'il ne puisse s'imaginer en train de faire demi-tour ? Personne ne peut se représenter physiquement l'acte qui consiste à inverser l'ordre du temps. Le temps n'est pas réversible. »*[1000]

L'homme se présente comme victime d'une illusion à la fois spatiale et langagière du temps. Dans cette citation, Nabokov polémique avec Bergson par personnage interposé. La compagne de Vadim nommée « toi » explique la pathologie du protagoniste qui consiste en ce que ce dernier n'accepte pas la réversibilité des états d'un corps se déplaçant dans l'espace, car le déplacement dans l'espace veut dire inévitablement un déplacement dans le temps et il est irrévocablement associé à l'actualité du moment présent. En réfutant l'explication de sa dernière compagne « toi », Vadim prend parti pour la théorie du temps élaborée par Henri Bergson : « L'idée d'essayer de faire pivoter le temps est une trouvaille »[1001]. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson considère comme réversible la suite de déplacements dans l'espace.[1002] Si ce philosophe admet ainsi la possibilité de penser l'espace

---

[1000] *Ibid*., p. 309.

[1001] *Ibid*., p. 309.

[1002] « Quand, les yeux fermés, nous promenons la main le long d'une surface, le frottement de nos doigts contre cette surface et surtout le jeu varié de nos articulations nous procurent une série de sensations, qui ne se distinguent que par leurs qualités, et qui présentent un certain ordre dans le temps. D'autre part, l'expérience nous avertit que cette série est réversible, que nous pourrions, par un effort de nature différente (ou, comme nous dirons plus tard, *en sens opposé*) nous procurer à nouveau, dans un ordre inverse, les mêmes sensations : les

sans le temps, Nabokov considère cette pensée impossible : pour ce dernier, on peut penser seulement le temps sans l'espace.

Nous avons vu que Nabokov réagit à vif à la théorie du temps élaborée par Bergson qui refuse la spatialisation du temps. Bergson est un interlocuteur privilégié dans les réflexions philosophiques de notre écrivain. Les citations et les renvois utilisés par Nabokov donnent à penser qu'il était un fin connaisseur de l'œuvre du philosophe français par lequel il fut grandement influencé. Mais notre auteur ne prétend pas rivaliser sur le terrain philosophique avec les conceptions de saint Augustin et de Bergson, qu'il considère comme ses alliés dans la recherche de la nature du temps. La polémique se déroule sur le plan esthétique et les digressions sur le temps, très nombreuses dans l'œuvre de Nabokov, doivent être comprises d'abord comme des figures de style, pour reprendre ses propres mots.

IV. Conclusion

Dans le cas de Nabokov, les jeux langagiers poussés à l'extrême sont suscités par le désir de trouver la représentation du monde la plus adéquate et la plus fidèle par le biais de types d'écriture capables de la réactualiser dans le futur. Nabokov ne cache pas son artifice, appareil qui lui permet de saisir la structure intelligible du réel.

Chez Nabokov la notion de « réalité » est opposée à l'art, à l'imagination et au rêve. Dans son autobiographie, cet écrivain semble être au cœur de deux pulsions contradictoires : respecter la réalité et en perdre jusqu'à la référence ; c'est l'aspiration à la vérité de l'art qui pousse Nabokov à quitter les territoires du réel. Pour Nabokov, créateur formé à l'Age d'argent, il n'y a qu'une « vérité », celle de l'art, une seule « réalité », l'art lui-même, l'art n'étant pas réductible à autre chose que lui-même. Rappelons que la conception de l'art pour l'art est datée : Nabokov l'emprunte à la période de l'Age d'argent.

La thèse cardinale de Nabokov-autobiographe est le regard (imaginaire) rétrospectif sur le « présent-actuel », le « regard rétrospectif anticipé » par lequel Nabokov transforme le présent en passé. Ce geste ou ce « tour » de l'imagination peut être mis en rapport avec la conception de Majakovskij (dans « Comment faire les vers ? » [« Как делать стихи », 1926]) qui propose également cette mise en rétrospective du présent-actuel pour pouvoir le juger, ainsi qu'avec celle de Pasternak dans *Sauf-conduit*. L'autobiographie de Nabokov recompose la vie

---

rapports de situation dans l'espace se définiraient alors, si l'on peut parler ainsi, des rapports réversibles de succession dans la durée. »

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 67.

en possibilités du passé selon le schéma : factuel (historique) → réel → virtuel. Ce passage de l'ordre de ce qui fut à l'ordre de ce qui pourrait être ressuscite les liens nécessaires de l'être (motifs, thèmes, lignes chez Nabokov). La combinatoire d'éléments autobiographiques, la recherche et l'invention de structures de la réalité ainsi que la représentation artistique par le sujet créateur de la subjectivité créatrice sont au cœur de la poétique autobiographique de Nabokov.

L'artifice de la création littéraire et l'approche thématique sont mis en évidence dans son écriture autobiographique, biographique et fictionnelle. Le projet autobiographique de notre auteur est indéniablement lié à ses projets biographique et fictionnel (l'écrivain écrit en partie son autobiographie pour prévenir ses biographies postérieures).[1003] Sa conception du genre autobiographique sert à définir les rapports entre le monde réel et le monde artistique. Nabokov transpose dans son autobiographie des épisodes déjà interprétés et réussis du point de vue artistique ou philosophique dans ses romans. L'étude des romans de cet écrivain nous a aidée à confirmer la thèse selon laquelle son œuvre fictionnelle est profondément autobiographique et philosophique. Cette partie a montré que Nabokov a présenté la même expérience personnelle comme fictionnelle et autobiographique dans ses œuvres. Les mêmes thèmes ressurgissent dans l'écriture autobiographique et fictionnelle : les rapports entre le temps et l'espace, entre le passé et le présent, la figure du Destin et de la mémoire, le motif, les lignes thématiques, l'entrée dans un tableau, l'ekphrasis, le tapis magique, le double et le lecteur. L'abondant corpus autobiographique dans la fiction de notre auteur entre dans une relation d'opposition à son autobiographie.

Le « je » autobiographique chez Nabokov a pour corollaire le « je » lyrique. Les trois parties qui suivent mettront davantage en relief le lien qui existe entre l'autobiographie de Nabokov et sa poésie. La partie suivante est consacrée entièrement à son écriture autobiographique en vers.

[1003] Notons que Nabokov n'a pas laissé de mémoires, comme la plupart de ses contemporains. Comme le genre des mémoires était très répandu dans l'émigration, nous devons nous interroger sur les raisons de cette réticence. Elle a été motivée, nous semble-t-il, par le caractère individuel, individualiste même, de l'écriture de Nabokov. Même dans son autobiographie, il évite tout aspect propre aux mémoires : sa description de l'émigration, par exemple, ne tient que sur quelques pages et représente plutôt un tableau métaphorique.

Partie V :
Approche poétique.
L'autobiographie et la poésie dans l'art de Vladimir Nabokov

… стихи, – души певучий прах...[1004]

Владимир Набоков, « Из мира уползли – и ноют на луне »

V. Introduction

Tout le long de notre travail nous avons montré et nous continuerons de montrer le lien intime entre l'écriture autobiographique et l'écriture poétique de Nabokov, en confrontant constamment le texte de son autobiographie et ses poèmes. L'analyse de la poésie est toujours subordonnée dans notre thèse aux relations qu'elle entretient avec le genre autobiographique. Dans la présente partie, nous nous concentrerons exclusivement sur la poésie de Nabokov qui devient ici l'objet principal de l'étude.

La littérature russe connaît au XXème siècle un foisonnement de poèmes autobiographiques qui remontent, soit par la thématique soit par la métrique, à *Eugène Onéguine* de Puškin. Ce sont « La petite enfance » de Vjačeslav Ivanov, « Le châtiment » [« Возмездие », 1910-1921] d'Aleksandr Blok, « Le premier rendez-vous » [« Первое свидание », 1921] d'Andrej Bely, « Spektorskij » [« Спекторский », 1931] de Boris Pasternak ainsi que « L'enfance » [« Детство », 1922], « Le poème universitaire » [« Университетская поэма », 1927] et « Le poème de Paris » [« Парижская поэма », 1943] de Nabokov.

[1004] V. V. Nabokov, « Iz mira upolzli – i nojut na lune », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 615.
« ... des vers, cendres mélodieuses de l'âme... ».

Dans cette partie, nous démontrerons sur l'exemple d'un corpus varié que la poésie chez Nabokov acquiert une dimension autobiographique toute particulière. La présente partie sera construite sur l'opposition entre le « je » lyrique et le « je » autobiographique.

Le premier chapitre se propose d'examiner les connexions entre écriture autobiographique et écriture poétique dans l'œuvre de Nabokov. Nous nous arrêterons sur les particularités de sa poésie, puis nous étudierons la trilogie des poèmes autobiographiques que nous venons de citer. Le deuxième chapitre abordera la question des thèmes et des motifs dans la poésie de Nabokov et leur corrélation avec certains thèmes et motifs de son autobiographie. Nous étudierons les poèmes autobiographiques de notre auteur selon trois axes : le lieu, le temps et le sujet lyrique de l'énonciation poético-autobiographique. Le dernier axe sera analysé dans le troisième chapitre qui traitera la question de la figure du poète dans la poésie et l'autobiographie de Nabokov. Cette partie nous permettra de dégager une poétique autobiographique propre à la poésie de l'auteur étudié.

Chapitre V. 1 : L'importance des liens entre l'autobiographie en prose et en vers

V. 1. A. Les particularités de la poésie de Nabokov

Nabokov n'a jamais été considéré comme un grand poète. Les critiques de l'émigration russe ont toujours porté un regard négatif sur sa poésie. Selon Mark Cetlin (il n'est pas le seul à exprimer cet avis), Nabokov est avant tout un prosateur : « Стихи Сирина менее интересны и своеобразны, чем его проза »[1005] (« Les vers de Sirin sont moins intéressants et moins singuliers que sa prose »). Dans *La littérature russe en exil*, Gleb Struve note que les vers de Nabokov sont des vers de prosateur. Le critique littéraire le compare à des poètes comme Marina Cvetaeva, Osip Mandel'štam et Boris Pasternak dont la prose est caractérisée justement comme celle de poètes : « Набоков от стихов перешел к прозе, но про эту прозу нельзя сказать, как про прозу Цветаевой, Осипа Мандельштама или Пастернака, что это

[1005] Mark Cetlin, « V. Sirin. *Vozvraščenie Čorba*. Rasskazy i stixi », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, *op. cit*., p. 219.

– проза поэта. Вернее, пожалуй, сказать, что его стихи – стихи прозаика »[1006] (« Nabokov est passé des vers à la prose, mais on ne peut pas dire de sa prose, au contraire de la prose de Cvetaeva, d'Osip Mandel'štam ou de Pasternak, que c'est la prose d'un poète. Il serait plus juste de dire que ses vers sont les vers d'un prosateur »).

La poésie de Nabokov est moins connue que sa prose (il n'existe pas un grand nombre d'études consacrées à sa poésie, et, dans les études existantes, la production en vers est très souvent opposée à sa production en prose). Elle est considérée, selon l'expression de Laure Troubetzkoy, comme « un mode d'expression plus intime, voire mineur, porteur de la tradition russe, face à une écriture novatrice s'inscrivant dans la dynamique de la littérature occidentale »[1007]. D'après le chercheur, cette opposition très accentuée peut donner l'impression que dans les œuvres de Nabokov prose et poésie mènent une vie séparée, alors qu'en vérité ces deux formes de discours artistique sont étroitement liées, consubstantielles dans beaucoup de ses romans (*Le don*, *Lolita*, *Feu pâle*). Remarquons que Nabokov a inclus plusieurs extraits métriques du *Don* dans son recueil *Vers* [*Cmuxu*, 1979]. De cette manière, Nabokov tente d'abolir les frontières entre prose et poésie et il considère qu'il n'existe aucune différence organique entre ces deux types de discours. Dans *Intransigeances*, Nabokov définit la métaphore comme « une passerelle de bambou » qui relie ces deux types de discours, comme un pont qui sert de passage entre deux espaces sémantiques différents.[1008] Il utilise ici le vocable « métaphore » dans le sens très large, celui de la création artistique.

Dans son adolescence et sa jeunesse, Nabokov a toujours voulu devenir poète, il s'est assigné le rôle de poète pendant l'été de 1914 à Vyra. La description de cette genèse est présentée dans le chapitre onze « Premier poème » de *Speak, Memory*. Nabokov avait déjà composé près de mille poèmes lorsqu'il a opté pour la prose à la fin des années vingt, sans abandonner cependant la création en vers. Nabokov s'est formé comme poète à une époque où régnait le symbolisme. Dans l'œuvre poétique de cet auteur nous pouvons suivre l'évolution du style symboliste imitatif avec son « imagerie byzantine » vers une expression simple et sobre

---

[1006] Gleb Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, *op. cit.*, p. 170.

[1007] Laure Troubetzkoy, « *L'exploit* comme exercice : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov, ou le sentier dans la forêt », *op. cit.*, p. 111.

[1008] « … la poésie, bien sûr, englobe toutes les formes de l'écriture créatrice : je n'ai jamais réussi à discerner une différence générique entre la poésie et la prose artistique. En fait, je pense qu'on peut définir un poème de n'importe quelle longueur comme le concentré d'une prose de qualité, avec ou sans addition de rimes ou d'un rythme répétitif. La magie de la prosodie peut enrichir ce que nous appelons la prose en faisant ressortir toute la saveur de la signification, mais dans la prose "ordinaire" il y a également certains éléments de rythme, la musique d'un phrasé précis, le battement de la pensée rendu par des singularités récurrentes de langue ou d'intonation. Comme dans les classifications scientifiques modernes, il y a aujourd'hui beaucoup de chevauchements dans notre façon de considérer la prose et la poésie. La passerelle de bambou qui les relie c'est la métaphore. »

Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 54.

propre au classicisme. L'évolution du style poétique est décrite par Nabokov lui-même dans l'introduction du recueil *Poèmes et problèmes*.[1009] Le titre *Poèmes et problèmes* rappelle le titre de l'album manuscrit de Crimée *Poèmes et schémas* [*Стихи и схемы*, 1918]. Dans cet album, les schémas rythmiques de Belyj ont été remplacés par les problèmes d'échecs. Le dernier recueil *Vers* reprend le titre de son premier recueil de 1916. La production poétique forme ainsi un cercle, le poète réitère les mêmes dénominations et ses thèmes de prédilection. Selon Jean-Claude Lanne, Nabokov assigne à sa vision esthétique la tâche de percevoir et de dire l'univers en intégrant son expression dans des structures artistiquement durables (métaphoriques). Par ce fait, sa poétique se rapproche de celle des Parnassiens français et des acméistes russes : « La tâche du poète est d'explorer le monde tel qu'il lui est confié et de l'exprimer, d'en exprimer les qualités sensibles dans une forme artistique durable: c'est là, on le voit, l'idéal des Parnassiens français et des acméistes russes et c'est dans ce lignage que s'inscrit ouvertement Nabokov »[1010].

La poésie de Nabokov se définit comme celle de la mémoire. Dans le poème « Qu'est-il arrivé à la mémoire la nuit… » [« Что за ночь с памятью случилось… », 1938], le « je » lyrique trouve une solution simple contre les effets négatifs de la mémoire et des souvenirs :

Что за ночь с памятью случилось?
Снег выпал, что ли? Тишина.
Душа забвенью зря училась:
во сне задача решена.

Решенье чистое, простое,
(о чем я думал столько лет?).
Пожалуй, и вставать не стоит:
ни тела, ни постели нет.[1011]

[1009] « Ce que l'on peut appeler avec quelque emphase ma "période européenne" comporte plusieurs époques : une première époque de vers amoureux passionnés et banals (dont aucun ne figure ici) ; une époque marquée par un refus absolu de ce qu'on appelle la "Révolution d'Octobre" ; ensuite une époque (qui se prolonge assez tard dans les années 20) définie par une sorte de prise en charge de moi-même et de mon passé sur un mode nostalgique illustré par des images byzantines – certains lecteurs ont cru y voir des préoccupations "religieuse", domaine qui m'a toujours laissé indifférent, mis à part une certaine stylisation littéraire ; puis une époque d'une dizaine d'années où je me suis attaché au principe du poème bref construit sur un schéma narratif : une façon de manifester mon agacement vis-à-vis du sinistre ronron de la poésie de l'émigration (l'anémique "école de Paris") ; enfin, à partir de la fin des années 30 et dans les décennies qui ont suivi, un brusque libération des contraintes imposées par moi-même, dont la conséquence fut une production moins abondante et la découverte tardive d'un style plus solide. »

Vladimir Nabokov, « Introduction », *Poèmes et problèmes*, *op. cit.*, p. 13-14.

[1010] Jean-Claude Lanne, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », *op. cit.*, p. 97.

[1011] V. V. Nabokov, « Čto za noč' s pamjat'ju slučilos' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 431-432.

Qu'est-il arrivé à la mémoire la nuit ?
La neige serait-elle tombée ? C'est le silence.
L'âme a appris en vain l'oubli :
le problème a été résolu dans le sommeil.

La solution est pure, simple
(à quoi ai-je pensé tant d'années ?).
D'ailleurs, ce n'est pas la peine de me lever :
il n'y a ni corps ni lit.

Le poème se termine par la dissolution de l'être (du « je » lyrique) et de l'univers que le poète présente comme similaires par la consonance « тела » / « постели ». Comme dans le chapitre cinq de *Drugie berega*, le monde du passé est un monde silencieux (car la mémoire est abolie), la neige étant la métaphore de l'oubli.

Dans le poème « Comment expliquer ? Il y a des rayons dans la mémoire » [« Как объясню? Есть в памяти лучи », 1922], le « je » lyrique s'interroge sur le statut du vers. Il définit la contrainte métrique comme la liberté de l'harmonie :

Стой! Может быть, в стихах мы только лжем,
темним и рвем сквозную мысль в угоду
размеру? Нет, я верую в свободу
разумную гармонии живой.[1012]

Attends ! Peut-être que dans les vers nous ne faisons que mentir,
dissimuler et déchirer une pensée directe en faveur
du mètre ? Non, je crois en la liberté sage
de l'harmonie vivante.

Dans le poème « Ils s'éloignèrent en rampant du monde et se lamentent sur la lune » [« Из мира уползли – и ноют на луне », 1923], le poète se concentre sur le toucher (« трогаю ») :

Полжизни – тут, в столе; шуршит она в руках;
тетради трогаю, хрустящий
клин веера, стихи, – души певучий прах, –
и грудью задвигаю ящик...[1013]

La moitié de ma vie est ici, dans le bureau ; elle bruit dans mes mains ;

[1012] V. V. Nabokov, « Kak ob"jasnju ? Est' v pamjati luči », *Stixi*, *op. cit.*, p. 70.
[1013] V. V. Nabokov, « Iz mira upolzli – i nojut na lune », *op. cit.*, p. 615.

je touche des cahiers, le coin craquetant
d'un éventail, des vers, cendres mélodieuses de l'âme,
et je ferme le tiroir de ma poitrine…

Le « je » lyrique « touche » sa vie écrite qui a la consistance du papier (« шуршит », « хрустящий »). Le mouvement du « je » lyrique qui ferme le tiroir avec sa poitrine accomplit la fusion entre la production poétique (associée à sa vie) et le corps humain. L'image de l'éventail fermé que le « je » lyrique peut ouvrir et disposer à sa guise précède celle du tapis magique dans l'autobiographie.

La poésie de Nabokov est imprégnée de traits et de réflexions autobiographiques sur la vie, sur le destin, sur le passé et sa recréation artistique, sur la mémoire et l'oubli, sur les souvenirs et les impressions. La présentation des particularités de la poésie de Nabokov fait ressortir trois moments essentiels dans la perspective de notre travail centré sur l'autobiographie : 1) qualités esthétiques indéniables de cette poésie (Nabokov est un grand poète qui se situe dans le sillage de l'acméisme) ; 2) connexions essentielles entre prose et poésie (unité même, selon Nabokov, du point de vue du rôle fondamental joué par l'image) ; 3) importance de la thématique mémoire / exil / « autos » (« je » lyrique / autobiographique).

V. 1. B. La trilogie autobiographique en vers de Nabokov : « L'enfance », « Le poème universitaire » et « Le poème de Paris »

La trilogie poétique autobiographique de Nabokov est constituée par « L'enfance » (genèse de la personnalité créatrice), « Le poème universitaire » (formation de la personnalité, études supérieures) et « Le poème de Paris » (métier du poète, réflexions sur l'art poétique). Ces trois poèmes forment un triptyque tout comme *Conclusive Evidence*, *Drugie berega* et *Speak, Memory*.

V. 1. B. a. « L'enfance »

Dans le poème « L'enfance », le « je » lyrique se souvient de lui-même lorsqu'il avait huit ans :

И вот мне хочется в размер простых стихов
то время заключить, когда мне было восемь,
да, только восемь лет. – Мы ничего не просим,

не знаем в эти дни, но многое душой
уж можем угадать. – Я помню дом большой,
я помню лестницу, и мраморной Венеры
меж окон статую, и в детской – полусерый
и полузолотой непостоянный свет.[1014]

Et voici que j'ai envie d'enfermer le temps
dans le mètre de vers simples, quand j'avais huit ans,
oui, seulement huit ans. (Nous ne demandons rien,
nous ne savons rien dans ces jours, mais nous pouvons
deviner beaucoup de choses avec notre âme.) Je me rappelle
le grand hôtel particulier, je me rappelle l'escalier et la statue
d'une Vénus en marbre se trouvant entre des fenêtres,
et dans la chambre d'enfant, une inconstante lumière mi-grise, mi-dorée.

Le « je » lyrique dit tenter de renfermer son passé (le temps) dans la mesure (le mètre), dans une structure poétique simple. L'artiste donne là peut-être la clé de la « forme vers » pour l'autobiographie : contenir, renfermer, structurer le temps (le passé) par la mesure, la cadence, le rythme. Le vers sert à « tenir » et à vaincre sous un mode poétique le temps. Pour lui, la rime est un indice externe de l'harmonie poétique, le mètre, au contraire, est son indice interne. Rappelons que Nabokov garde le mètre dans les traductions, tout en négligeant la rime. Pourquoi le fait-il ? Blok définissait le poète comme celui qui intègre le désordre de l'univers dans des configurations harmonieuses. Le mètre est le gage de l'harmonie, de la structure dans une œuvre poétique. L'artiste doit créer des structures spirituelles qui délimitent et définissent l'univers matériel.

Dans ce passage, certains éléments autobiographiques seront évoqués dans *Drugie berega* : l'hôtel particulier, la statue de Vénus, l'escalier : « С площадки второго этажа, где безрукая Венера высилась над малахитовой чашей для визитных карточек… »[1015] (« Du palier du premier étage, où une Vénus sans bras dominait une coupe de malachite pour des cartes de visite… »). D'ailleurs, dans le récit « L'arroche » [« Лебеда », 1932], Nabokov utilise presque les mêmes mots « на площадке, около малахитового столика, с вазой для визитных карточек, стояла безрукая Венера »[1016] (« sur le palier, à côté d'une petite table en malachite avec une coupe pour des cartes de visite, se dressait une Vénus sans bras »).

[1014] V. V. Nabokov, « Detstvo », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 513.
[1015] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 176 (270).
[1016] V. V. Nabokov, « Lebeda », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 3, p. 583.

Dans ce cas, le matériau biographique est d'abord inclus dans un poème, ensuite dans une œuvre de fiction (récit) et enfin dans l'autobiographie.

Les crayons multicolores seront aussi transposés dans l'autobiographie. Le « je » lyrique, tout comme le « je » autobiographique plus tard, lit des contes anglais et s'imagine leur héros. Le monde de la chevalerie est aussi un trait commun à ces deux textes :

> *Я разноцветные любил карандаши,*
> *пахучих сургучей густые капли, краски,*
> *бразильских бабочек и английские сказки.*
> *Я чутко им внимал. Я был героем их:*
> *как грозный рыцарь, смел, как грустный рыцарь, тих,*
> *коленопреклонен пред смутной, пред любимой...*
> *О, как влекли меня – Ричард непобедимый,*
> *свободный Робин Гуд, туманный Ланцелот!*[1017]
>
> *J'aimais les crayons multicolores,*
> *les gouttes épaisses de cire à cacheter, les peintures,*
> *les papillons brésiliens et les contes anglais.*
> *Je les écoutais avec attention. J'étais leur héros :*
> *audacieux comme un chevalier sévère, docile comme un triste chevalier,*
> *agenouillé devant une bien-aimée vague…*
> *Oh, comme j'étais attiré par Richard l'invincible,*
> *le libre Robin des Bois et le brumeux Lancelot !*

Le « je » lyrique se demande à quels rivages accostera une nacelle vue dans un livre d'enfant. Cette question est transposée dans le titre et le texte de *Drugie berega* :

> *и ныне, как тогда, вопрос меня печалит:*
> *к каким он [челн – S. G.] берегам – неведомым причалит…*[1018]
>
> *et à présent, comme autrefois, une question me préoccupe :*
> *vers quels rivages inconnus abordera-t-elle [la nacelle – S. G.]…*

La jeunesse du poète est représentée comme un rêve d'enfance et la vie est comparée à un rêve. Le « je » lyrique tâche en vain de revenir dans le monde de son enfance. A la fin du poème, le poète, essayant de prévoir la perception de son œuvre poétique par les générations

---

[1017] V. V. Nabokov, « Detstvo », *op. cit.*, p. 514.
[1018] *Ibid.*, p. 515.

futures, introduit la figure du lecteur futur qui lira ses poèmes et le considérera comme un artiste qui est toujours resté un enfant dans son âme :

Пройдут года, и с ними я уйду,
веселый, дерзостный, но втайне беззащитный,
и после, может быть, потомок любопытный,
стихи безбурные внимательно прочтя,
вздохнет, подумает: он сердцем был дитя![1019]

Des années passeront et je disparaîtrai avec elles,
joyeux, impertinent, mais au fond de mon âme sans défense,
et ensuite, peut-être qu'un descendant curieux,
ayant lu attentivement mes vers calmes,
soupirera et pensera : il est toujours resté un enfant !

Ce poème montre l'enfance du poète comme la meilleure période, la période la plus heureuse de sa vie. Le thème de l'enfance est intimement associé au thème du bonheur et du paradis perdu.

Dans « L'enfance », nous discernons beaucoup de traits communs avec *Drugie berega*. Nabokov fait des expériences avec sa veine autobiographique dans sa poésie, puis transpose des éléments autobiographiques poétisés et artistiquement réussis dans son autobiographie. L'écrivain soumet, dans ce poème, aux contraintes métriques des postulats, des thèses et des thèmes autobiographiques.

V. 1. B. b. « Le poème universitaire »

Ce poème décrit la vie et les études supérieures du jeune poète exilé à l'université de Cambridge. Plusieurs passages sont consacrés à la description de cette institution. Le « je » lyrique présente ici ses souvenirs de jeunesse. Dans « Le poème universitaire », nous avons trouvé des correspondances avec l'essai « Cambridge », *L'exploit* et le douzième chapitre de *Drugie berega*. Nous confronterons donc ces quatre textes sur l'exemple bien précis de la description de la rivière de Cambridge. L'image de cette rivière apparaît pour la première fois dans l'essai « Cambridge ». L'image du pont et des châtaigniers migrera dans *Drugie berega* en passant par « Le poème universitaire » et *L'exploit* :

[1019] *Ibid.*, p. 516.

Я об этом думаю, блуждая в дымчатый весенний вечер по затихшим улицам. Выхожу на реку. Долго стою на выгнутом жемчужно-сером мостике, и поодаль мостик такой же образует полный круг со своим отчетливым, очаровательным отражением. Плакучие ивы, старые вязы, празднично-пышные каштаны холмятся там и сям, словно вышитые зелеными шелками по канве поблекшего, нежного неба. […] И, глядя на тихую воду, где цветут тонкие отражения – будто рисунок по фарфору, – я задумываюсь все глубже, – о многом, о причудах судьбы, о моей родине и о том, что лучшие воспоминания стареют с каждым днем, а заменить их пока еще нечем...[1020]

Je pense à cela en errant le long des rives apaisées le soir gris cendré de printemps. Je sors vers la rivière. Je reste debout longtemps sur un petit pont courbé gris perle, et à une certaine distance un petit pont semblable forme un cercle complet avec son reflet distinct, charmant. Des saules pleureurs, de vieux ormes, des châtaigniers d'une solennelle somptuosité se lèvent çà et là comme s'ils étaient brodés de soies vertes sur le canevas du ciel pâle, tendre. […] Et en regardant l'eau calme où fleurissent des reflets fins comme un dessin sur la porcelaine, je réfléchis de plus en plus profondément sur beaucoup de choses, sur les caprices du destin, sur ma patrie, sur ce que les meilleurs souvenirs vieillissent chaque jour et je n'ai rien encore pour les remplacer…

Le paysage fluvial sert de prélude aux réflexions sur le destin de l'écrivain, sur sa patrie lointaine et sur ses souvenirs évanescents. Ces réflexions sont absentes par la suite dans les textes similaires.

Le passage ci-dessous tiré du « Poème universitaire » est presque identique à celui de *Drugie berega* dans le contenu présenté : des châtaigniers, le lierre, des murs en pierre, la rivière, des ponts :

Как неземные гобелены,
цветут каштаны над мостом,
и плющ на камне вековом
тузами пиковыми жмется, –
и дальше, узкой полосой,
река вдоль стен и башен вьется
с венецианскою ленцой.[1021]

Comme de sublimes tapisseries,
des châtaigniers fleurissent au-dessus du pont,
et le lierre se colle contre une pierre séculaire

[1020] V. V. Nabokov, « Kembridž », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 728.
[1021] V. V. Nabokov, « Universitetskaja poèma », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 575-576.

en as de pique,
et plus loin, en ruban étroit,
la rivière serpente le long des murs et des tours
avec une paresse vénitienne.

Dans *Drugie berega*, quelques pages avant l'extrait analysé, nous lisons : « серо-розовые стены в пиковых тузах плюща »[1022] (« des murs gris et rose recouverts des as de pique du lierre »). Dans le poème, les châtaigniers sont comparés à de sublimes tapisseries. Dans *Drugie berega*, la couronne des châtaigniers constitue un tableau tissé en escalier. Dans « Le poème universitaire », l'adjectif « венецианский » caractérise le cours de la rivière. Dans *Drugie berega*, c'est le pont de la rivière qui est dans le genre vénitien :

> *Не стыжусь нежности, с которой вспоминаю задумчивое движение по кембриджской узкой и излучистой реке, сладостный гавайский вой граммофонов, плывших сквозь тень и свет, и ленивую руку той или другой Виолетты, вращавшей свой цветной парасоль, откинувшись на подушки своеобразной гондолы, которую я неспешно подвигал при помощи шеста. Белые и розовые каштаны были в полном цвету: их громады толпились по берегам, вытесняя небо из реки, и особое сочетание их листьев и конусообразных соцветий составляло картину, как бы вытканную en escalier. Теплый воздух пропитан был до странности крымскими запахами, чуть ли не мушмулой. Три арки каменного, венецианского вида мостика, перекинутого через узкую речку, образовали в соединении со своими отражениями в воде три волшебных овала, и в свою очередь вода наводила переливающийся отсвет на внутреннюю сторону свода, под который скользила моя гондола.*[1023]
>
> *Je n'ai pas honte de la tendresse avec laquelle je me souviens du mouvement rêveur sur la rivière étroite et sinueuse de Cambridge, du hurlement hawaïen doux de gramophones, flottant à travers l'ombre et la lumière, et de la main paresseuse d'une Violette, tournant son ombrelle colorée, en s'appuyant sur les coussins d'une gondole originale que je poussais sans hâte au moyen d'une perche. Des châtaigniers blancs et roses étaient entièrement en fleurs : leurs masses se pressaient le long des berges en évinçant le ciel de la rivière et l'union singulière de leurs feuilles et de leurs inflorescences coniques composait un tableau comme tissé* en escalier. *L'air tiède était imprégné, jusqu'à l'étrangeté, d'odeurs de Crimée, presque de néflier. Trois arcs d'un pont en pierre de type vénitien, jetés à travers la rivière étroite, formaient, en union avec leur reflet dans l'eau, trois ovales magiques, et à son tour, l'eau jetait un reflet irisé sur le côté intérieur de la voûte sous laquelle flottait ma gondole.*

[1022] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 222 (302).
[1023] *Ibid.*, p. 231 (309-310).

Les ovales que des ponts forment avec leur reflet sont présents dans l'essai « Cambridge », « Le poème universitaire » et *Drugie berega*. Dans l'autobiographie, l'eau reflète non seulement la nature, mais elle réfléchit aussi la lumière et elle est reflétée elle-même sur les voûtes des ponts. C'est une surface à la fois réfléchissante et reflétée.

Plusieurs objets se retrouvent dans « Le poème universitaire » et *Drugie berega* : gramophones, ombrelles, fleurs, ovales des ponts :

Плоты, пироги да байдарки;
там граммофон, тут зонтик яркий;
и осыпаются цветы
на зеленеющую воду.
Любовь, дремота, тьма народу,
и под старинные мосты,
сквозь их прохладные овалы,
как сон блестящий и усталый,
все это медленно течет,
переливается, – и вот
уводит тайная излука
в затон черемухи глухой,
где нет ни отсвета, ни звука,
где двое в лодке под ольхой.[1024]

Des radeaux, des pirogues et des périssoires,
là un gramophone, ici une ombrelle de couleur éclatante ;
et des fleurs tombent
sur l'eau verdoyante.
Amour, somnolence, beaucoup de gens,
et sous des ponts anciens,
à travers leurs ovales frais,
comme un rêve brillant et fatigué,
tout cela coule lentement,
scintille et voici qu'un méandre secret conduit
vers une anse de merisiers luxuriants,
où il n'y a ni reflet ni son
où deux personnes sont dans une barque sous un aune.

[1024] V. V. Nabokov, « Universitetskaja poèma », *op. cit.*, p. 576.

Dans *L'exploit*, nous retrouvons les mêmes moyens de locomotion fluviaux que dans « Le poème universitaire » : « пирога », « байдарка ». Le vocable « плот » est remplacé par « шлюпка » avec l'adjectif « плоский ». Dans *Drugie berega*, Nabokov utilise le mot « гондола ». On retrouve aussi les berges en fleurs dans ces quatre textes et l'eau verdoyante dans « Le poème universitaire » et *L'exploit* :

> *Шлюпка скользила между цветущих берегов; в прозрачно-зеленоватой воде отражались то каштаны, то млечные кусты ежевики; иногда падал лепесток, и было видно в воде, как из глубины спешит к нему навстречу отражение, и вот – сошлись. Мимо, лениво и безмолвно, если не считать воркотни граммофонов, проплывали такие же плоские шлюпки, а изредка байдарка или пирога со вздернутым носом. Мартын заметил впереди открытый цветной зонтик, который колесом вращался то вправо, то влево, но от женщины, тихо вращавшей его, ничего не было видно, кроме руки – почему-то в белой перчатке. […] На первой же излучине она [шлюпка – S. G.] неуклонно пошла на берег, при чем выпуклый зонтик обернулся в профиль, и Мартын узнал Розу.*[1025]
>
> *Un canot glissait entre les berges en fleurs ; dans l'eau transparente et verdoyante se reflétaient tantôt des châtaigniers tantôt des buissons lactés de mûre ; parfois un pétale tombait et l'on voyait, dans l'eau, comme venant de la profondeur, un reflet se presser à sa rencontre, et voici qu'ils coïncident. Les mêmes canots plats et parfois une périssoire ou une pirogue à l'avant retroussé défilaient paresseusement et silencieusement si l'on faisait abstraction du bougonnement de gramophones. Martyn remarqua devant une ombrelle colorée ouverte qui tournait comme une roue, tantôt à droite, tantôt à gauche, mais on ne voyait rien de la femme qui la tournait doucement, à part une main dans un gant blanc Dieu sait pourquoi. […] Au premier méandre, il [le canot – S. G.] se dirigea inévitablement vers la berge ce qui fit que l'ombrelle bombée se tourna de profil, et Martyn reconnut Rosa.*

Observons l'apparition de l'image du pétale dans les quatre textes. Dans l'essai « Cambridge », Nabokov décrit les reflets dans l'eau. Dans « Le poème universitaire », les fleurs perdent leurs pétales qui tombent dans l'eau. Dans *L'exploit* et *Drugie berega*, Nabokov développe l'image du pétale. Il dit dans le roman : « иногда падал лепесток, и было видно в воде, как из глубины спешит к нему навстречу отражение, и вот – сошлись ». Une image identique dans *Drugie berega* caractérise les rapports entre l'écrivain et le lecteur :

> *Порою лепесток, роняемый цветущим деревом, медленно падал и со странным чувством, что, наперекор жрецам, подсматриваешь нечто такое, чего ни богомольцу, ни туристу видеть не следует, я старался схватить взглядом отражение этого лепестка, которое значительно быстрее, чем он падал, поднималось к нему навстречу; и было страшно, что*

[1025] V. V. Nabokov, *Podvig*, *op. cit.*, p. 185-186.

фокус не выйдет, что благословенное жрецами масло не загорится, что отражение промахнется и лепесток без него поплывет по течению; но всякий раз очарованное соединение удавалось, – с точностью слов поэта, которые встречают на полпути его или читательское воспоминание.[1026]

Parfois un pétale perdu par l'arbre fleurissant tombait lentement et avec le sentiment étrange de surprendre, contre la volonté des sacrificateurs, ce que ni pèlerin ni touriste ne doivent voir, je m'efforçais de fixer avec mon regard le reflet de ce pétale qui se levait à sa rencontre considérablement plus vite que celui-ci ne descendait ; et on avait peur que le tour d'adresse ne fût pas réussi, que l'huile bénite par des sacrificateurs ne s'enflammât pas, que le reflet fît défaut et le pétale suivît le courant sans lui ; mais chaque fois l'union envoûtée réussissait à se produire avec la précision des paroles du poète rencontrant à mi-chemin son souvenir ou celui du lecteur.

Parlant du lecteur dans son autobiographie, Nabokov suggère l'idée que les paroles du vrai poète sont destinées à faire revivre un souvenir commun au lecteur et à l'auteur et que les consciences de l'auteur et du lecteur s'unissent dans l'acte de production / réception d'une œuvre d'art. Pour introduire cette idée, Nabokov emploie la métaphore du pétale tombant d'un arbre en fleur qui rencontre son reflet dans l'eau, son double qui se précipite du fond du miroir afin de s'unir avec son original.

Les deux passages suivants du « Poème universitaire » sont reproduits dans l'autobiographie (les coussins et la jeune fille sont des éléments qui se répètent) :

Смотрю: на яркую подушку
она в раздумье оперлась.[1027]

Je regarde : elle est appuyée
sur un coussin de couleur éclatante en méditant.

Le passage ci-dessous crée une image générale qui sert à intégrer un fait vécu dans des structures artistiquement durables :

И может быть, не Виолета, –
другая, и в другое лето,
в другую ночь плывет со мной...[1028]

Et peut-être n'est-ce pas Violette,

[1026] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 231 (310).
[1027] V. V. Nabokov, « Universitetskaja poèma », *op. cit.*, p. 576.
[1028] *Ibid.*, p. 577.

mais une autre, un autre été,
qui vogue avec moi une autre nuit…

Dans *L'exploit*, la jeune fille (présentée comme Violette dans « Le poème universitaire » et *Drugie berega*) est nommée Rose. Dans *Drugie berega*, l'expression utilisée est « той или другой Виолетты ». L'accumulation des images est possible grâce à l'adjectif « другой » que Nabokov emploie dans le poème trois fois : « другая », « в другое лето », « в другую ночь ». A la fin du chapitre dix de *Drugie berega*, nous retrouvons également une image singulière/collective si importante dans l'économie de l'autobiographie. Les premières amours, les figures de petites filles et de jeunes filles convergent et se cristallisent dans l'image d'une jeune fille nommée Tamara :

> *Колетт, моя пляжная подруга; танцовщица Луиза; все те раскрасневшиеся, душисто-волосые, в низко повязанных, ярких шелковых поясах, девочки, с которыми я играл на детских праздниках; графиня Г., таинственная пассия моего двоюродного брата; Поленька, прислонившаяся с улыбкой странной муки к двери в огне моих новых снов; всё это сливалось в один образ, мне еще неизвестный, но который мне скоро предстояло узнать.*[1029]
> *Colette, mon amie de plage ; Louise la danseuse, toutes ces filles rougies, aux cheveux parfumés, aux ceintures éclatantes en soie attachées très bas, avec lesquelles je jouais aux fêtes d'enfant ; la comtesse G., passion mystérieuse de mon cousin ; Polen'ka, s'adossant à la porte avec le sourire d'un tourment étrange dans la flamme de mes nouveaux rêves ; tout cela s'unissait en une image, qui m'était encore inconnue, mais que j'aurais à connaître bientôt.*

Dans son autobiographie, Nabokov « fictionnalise » le personnage sous lequel se cache Valentina Šul'gina, en lui donnant le nom poétique de Tamara emprunté au poème de Lermontov *Le démon*. Le masque du nom décèle tout le travail de fiction/invention de Nabokov dans son autobiographie.

Ainsi s'effectue le passage d'un fait unique, singulier, réellement vécu à la représentation littéraire qui intègre différents modes sous lesquels la même scène peut être rejouée. Ne serait-ce pas là la clé de l'emploi de l'adjectif « другой » dans le titre même de l'autobiographie russe ? Cet adjectif ne servirait-il pas à montrer que différents événements du passé de l'autobiographe sont intégrés dans une structure immuable, constante, modélisante qui permet de voir différentes interprétations de l'idée artistique ? L'élaboration de modèles est le gage de la constance et du maintien du passé. Par le jeu de l'identité, par l'utilisation du même motif autobiographique dans des contextes divers, Nabokov instaure une structure dans laquelle le singulier éphémère trouve sa rédemption, dans laquelle l'unicité du paradigme se

[1029] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 195-196 (283).

révèle dans le foisonnement des autres. A partir de plusieurs éléments semblables, ce poème crée un paradigme général, commun, dont chaque cas particulier est une réplique.

Les exemples tirés de textes appartenant à des genres différents, essai, poème, roman, autobiographie, montrent l'unité de la visée artistique de Nabokov. L'écrivain retravaille le même matériau plusieurs fois, dans des genres littéraires variés. La version finale de ce travail est placée dans *Drugie berega*. L'autobiographie russe de Nabokov récapitule des morceaux artistiquement réussis dans sa création antérieure. Les liens entre ces textes littéraires confirment la continuité du projet autobiographique de notre auteur. La réitération des mêmes motifs vise un original, un modèle, selon un schéma platonicien, transcendant qui, appliqué à l'art, assure, dans une formule artistique exhaustive, salut et perpétuité à un événement singulier, à une scène unique vécus par l'autobiographe.

V. 1. B. c. « Le poème de Paris »

Nabokov fait le bilan de la période russe de sa création dans « Le poème de Paris » dans lequel la formule de Xodasevič expliquant les rapports entre l'auteur, le héros et le poète révèle toute sa problématique dans le passage constant de la narration d'une personne grammaticale à une autre. Dans « Les notes (pour un récital "Vers et commentaires" du 7 mai 1949) » [« Заметки (для авторского вечера "Стихи и комментарии" 7 мая 1949) »], Nabokov remarque que « l'introduction du poème exprime la tentative du poète décrit dans ces vers de surmonter cet émoi chaotique et inarticulé, quand seulement le rythme de la création future et non pas son sens exact luit faiblement dans la conscience » («вступительные его строки передают попытку поэта, изображенного в этих стихах, преодолеть то хаотическое, нечленораздельное волнение, когда в сознании брезжит только ритм будущего создания, а не прямой его смысл»[1030]). Le poème est écrit sur un mode polyphonique. On y entend plusieurs voix différentes au cours de la lecture. Le texte est construit sur deux plans, celui du passé et celui du présent :

> *« Отведите, но только не бросьте !*
> *Это – люди; им жалко Москвы.*
> *Позаботьтесь об этом прохвосте:*
> *он когда-то был ангел, как вы.*
> *И подайте крыло Никанору,*

[1030] Vladimir Nabokov, « Zametki (dlja avtorskogo večera "Stixi i kommentarii" 7 maja 1949 goda) », in *V. V. Nabokov: pro et contra 2*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001, p. 137.

Аврааму, Владимиру, Льву –
смерду, князю, предателю, вору:
ils furent des anges comme vous.
Всю ораву – ужасные выи
стариков у чужого огня –
господа, господа голубые,
пожалейте вы ради меня!

От кочующих, праздно плутающих
уползаю – и вот привстаю,
и уже я лечу, и на тающих
рифмы нет в моем новом раю.
Потому-то я вправе по чину
к вам, бряцая, в палаты войти.
Хорошо. Понимаю причину –
но их надо, их надо спасти !
Хоть бы вы призадумались, хоть бы
согласились взглянуть… А пока
остаюсь с привидением (подпись
неразборчива: ночь, облака) ».[1031]

« Accompagnez-les, mais ne les abandonnez surtout pas !
Ce sont des êtres humains ; ils plaignent Moscou.
Prenez soin de ce coquin :
il a été autrefois un ange comme vous.
Et tendez l'aile à Nicanor,
à Abraham, à Vladimir, à Léon –
au clochard, au prince, au traître, au voleur :
ils furent des anges comme vous.
Messieurs, messieurs célestes,
pour l'amour de moi épargnez
toute la bande, des nuques terrifiantes
de vieillards près d'un feu étranger !

Je m'éloigne en rampant des nomades et des oisifs errants,

[1031] V. V. Nabokov, « Parižskaja poèma », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 422-423.

et voici que je me soulève,
et je vole déjà, et il n'y a pas de rime sur
ceux qui disparaissent dans mon nouveau paradis.
Pour cela j'ai le droit, d'après mon statut,
d'entrer dans votre palais, en faisant vibrer mes cordes.
Bien. Je comprends la raison –
mais il faut, il faut les sauver !
Pourvu que vous réfléchissiez, pourvu que vous acceptiez
de jeter un coup d'œil… Et en attendant
je reste avec un fantôme (la signature
est illisible : la nuit, des nuages) ».

Au début du poème, l'action se déroule au paradis. L'adjectif « новый » employé avec le substantif « рай » fait écho à la notion de « mondes nouveaux » créés par Nabokov dans son œuvre, notion très souvent utilisée dans ses écrits critiques. Le « paradis nouveau » dans le poème peut alors signifier un monde nouveau créé par le poète lui-même.

L'auteur de ce texte est inconnu et est nommé « fantôme » par le « je » lyrique qui ne peut pas déchiffrer la signature de l'artiste à cause de l'obscurité. L'action du poème se déroule la nuit. Or la nuit de ce texte est personnifiée (« ночь дышала ») :

Так он думал, без воли, без веса,
сам в себя, как наследник, летя.
Ночь дышала: вздувалась завеса,
облакам облаками платя.
Стул. На стуле он сам. На постели
снова – он. В бездне зеркала – он.
Он – в углу, он – в полу, он – у цели,
он в себе, он в себе, он спасен.[1032]

Ainsi il pensait, sans volonté, sans poids,
se dirigeant en volant dans lui-même, comme un héritier.
La nuit respirait : un voile se gonflait,
en rendant des nuages aux nuages.
Une chaise. Lui-même sur la chaise. Il est de nouveau
sur le lit. Il est dans l'abîme d'un miroir.

[1032] *Ibid.*, p. 428.

Il est dans un coin. Il est sous le plancher, il est près du but,
il est dans lui-même, il est dans lui-même, il est sauvé.

Cette octave, par la description de la pièce, rappelle le poème « Ballade » [« Баллада », 1921][1033] de Vladislav Xodasevič. Dans son article « Vladislav Xodasevič. *Recueil de vers* » [« Владислав Ходасевич. *Собрание стихов* », 1927], Nabokov considère ce poème comme le plus réussi de Xodasevič : « … в «Балладе» […] Ходасевич достиг, по моему мнению, пределов поэтического мастерства »[1034] (« … dans « Ballade » Xodasevič a atteint, à mon avis, le sommet de l'art poétique »). Chez Nabokov, l'espace poétique est fractionné en fonction du corps du « je » lyrique. Le héros se trouve dans différents endroits de la pièce, il est dédoublé par son reflet dans le miroir. Finalement, il rassemble en lui-même son identité éparpillée en différents endroits. La transformation du « je » lyrique chez Nabokov est empruntée à ce poème de Xodasevič dans lequel le « je » se transforme en « il » dans le dernier quatrain. Chez Xodasevič, le « je » lyrique se transforme en poète, en Orphée. Dans « Le poème de Paris », le « je » lyrique retrouve son identité éclatée, celle du présent et celle du passé.

Le héros et le narrateur sont bien distincts dans le passage suivant. Par la suite, le héros se dissout dans la narration poétique, il n'a aucun rôle, ni structurel ni thématique :

А теперь мы начнем. Жил в Париже,
в пятом доме по рю Пьер Лоти,
некто Вульф, худощавый и рыжий
инженер лет пятидесяти.
А под ним – мой герой: тот писатель,
о котором писал я не раз,
мой приятель, мой работодатель.[1035]

Et maintenant nous allons commencer. Un certain Wulf,
ingénieur maigre et rouquin,
âgé de cinquante ans,
habitait Paris, rue Pierre Loti.
En dessous de lui habitait mon héros : cet écrivain
dont j'ai parlé plus d'une fois,
mon ami, mon employeur.

[1033] Vladislav Xodasevič, « Ballada », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989, p. 152-153.
[1034] V. V. Nabokov, « Vladislav Xodasevič. *Sobranie stixov* », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 650.
[1035] V. V. Nabokov, « Parižskaja poèma », *op. cit.*, p. 423.

L'action du poème est très floue, elle n'est perceptible que pendant une période très courte. La narration se déroule toujours dans l'obscurité, dans la nuit (« на улице черной / без звездинки муругая муть »). L'adjectif « черный » est employé deux fois. Dans le premier cas, il caractérise le travail du poète, dans le second cas, il décrit la rue :

Посмотрев на часы и сквозь час
дно и камушки мельком увидя,
он оделся и вышел. У нас
это дно называлось: Овидий
откормлен (от « Carmina »). Муть
и комки в голове после черной
стихотворной работы. Чуть-чуть
моросит, и на улице черной
без звездинки муругая муть.
Но поэмы не будет: нам некуда
с ним идти. По ночам он гулял.
Не любил он ходить к человеку,
а хорошего зверя не знал.[1036]

Ayant consulté sa montre et ayant vu à travers l'heure
le fond et de petites pierres
il s'habilla et sortit. Nous appelions
ce fond : Ovide
gavé (de « Carmina »). L'opacité et
des accumulations sont présentes dans la tête après un gros
ouvrage de composition de vers. Il bruine
à peine et dans la rue noire s'est instauré
un crépuscule brumeux sans étoiles.
Mais il n'y aura pas de poème : nous ne
pouvons aller nulle part avec lui. Les nuits il se promenait.
Il n'aimait pas entrer en contact avec l'homme,
et il ne connaissait pas une bonne bête.

Le poème s'avère sans sujet, sans héros et sans auteur : après avoir décrit le héros principal, le poète déclare que le poème n'aura pas lieu ; l'absence de l'auteur sera déclarée plus tard, au milieu du texte. Le sujet thématique de l'énonciation se dissout progressivement. La structure

[1036] *Ibid.*, p. 423-424.

du poème est presque inexistante. A la même époque, en Union soviétique, Anna Axmatova crée un poème sans héros. « Le poème de Paris » de Nabokov et « Poème sans héros » (dans sa deuxième partie) d'Axmatova sont très proches structurellement : ce sont des textes poétiques dans lesquels leur auteur réfléchit sur la nature de l'art.

Ensuite, le poète dresse un tableau de la situation artistique contemporaine dans la littérature de l'émigration. Selon lui, la lyre des poètes russes émigrés est illettrée, la langue littéraire russe est oubliée et altérée. La situation littéraire est donc désastreuse, d'après le poète. Nabokov renforce cette idée par le motif de l'obscurité : « с этим камнем ночным », « на русском Парнасе темно », « в черных дебрях » :

С этим камнем ночным породниться,
пить извозчичье это вино...
Трясогузками ходят блудницы,
и на русском Парнасе темно.
Вымирают косматые мамонты,
чуть жива красноглазая мышь.
Бродят отзвуки лиры безграмотной:
с кондачка переход на Буль-Миш.
С полурусского, полузабытого,
переход на подобье арго.
Бродит боль позвонка перебитого
в черных дебрях Бульвар Араго.
Ведь последняя капля России
уже высохла ! Будет, пойдем !
Но еще подписаться мы силимся
кривоклювым почтамтским пером.[1037]

S'apparenter à cette pierre nocturne,
boire ce vin des cochers…
Des putains passent comme des bergeronnettes,
et il fait nuit au Parnasse russe.
Des mammouths velus disparaissent,
une souris aux yeux rouges est à peine en vie.
Les échos d'une lyre illettrée errent :
le passage irréfléchi sur le Boul'mich.

[1037] *Ibid.*, p. 424.

Le passage du semi-russe à moitié oublié
au simulacre de l'argot.
La douleur d'une vertèbre fracturée erre
dans le dédale noir du boulevard Arago.
En effet, la dernière goutte de sang de la Russie
a déjà séché ! Assez, partons !
Mais nous nous efforçons encore de signer
d'une plume de poste à la pointe courbée.

La souffrance spirituelle du poète est exprimée par la souffrance physique : « боль позвонка перебитого ». Le poète évoque la disparition irrévocable de la Russie d'autrefois dans l'émigration : « ведь последняя капля России уже высохла ». Le départ des poètes dans un autre pays et leur retrait dans une autre langue malgré le désir de rester dans leur art russe évoqués dans les deux dernières lignes de ce passage ont déjà été utilisés par Nabokov dans les deux poèmes « Les poètes » que nous analyserons tout à la fin de la présente partie.

Dans l'extrait suivant, Nabokov emploie des images et des comparaisons triviales, il décrit des réalités qui ne sont pas d'habitude évoquées dans la poésie. Par exemple, le bruit venant des pissotières suggère le destin. Le croissant de lune est comparé à une ecchymose :

Чуден ночью Париж сухопарый…
Чу! Под сводами черных аркад,
где стена как скала, писсуары
за щитами своими журчат.
Есть судьба и альпийское нечто
в этом плеске пустынном. Вот-вот
захлебнется меж четом и нечетом,
между мной и не мной, счетовод.
А мосты… Это счастье навеки,
счастье черной воды. Посмотри:
как стекло несравненной аптеки –
и оранжевые фонари.
А вверху... Там неважные вещи.
Без конца. Без конца. Только муть.
Мертвый в омуте месяц мерещится.
Неужели я тоже? Забудь.
Смерть еще далека (послезавтра я
все продумаю), но иногда

сердцу хочется «автора, автора!».
В зале автора нет, господа.
И покуда глядел он на месяц,
синеватый, как кровоподтек,
раздался, где-то в дальнем предместье,
паровозный щемящий свисток.[1038]

Le Paris décharné est admirable la nuit…
Prête l'oreille ! Sous les voûtes des arcs noirs
où le mur est comme rocher, des pissotières
ruissellent derrière leurs panneaux.
Il y un destin et quelque chose d'alpin
dans ce clapotement désert. Un comptable
est sur le point de se noyer entre le pair et l'impair,
entre le moi et le non-moi.
Et les ponts… C'est un bonheur éternel,
le bonheur de l'eau noire. Regarde :
comment la vitrine d'une pharmacie incomparable
et des lanternes oranges.
Et en haut… Là se trouvent des choses peu importantes.
Sans fin. Sans fin. Seulement la brume.
Un croissant de lune mort apparaît dans un tourbillon noir.
Est-il possible que ce soit moi aussi ? Oublie !
La mort est encore loin (après-demain
je réfléchirai sur tout), mais parfois
le cœur veut « l'auteur, l'auteur ! ».
L'auteur n'est pas dans la salle, messieurs.
Et tandis qu'il regardait le croissant de lune,
bleuté comme une ecchymose,
le sifflet plaintif d'une locomotive
retentit quelque part dans un faubourg lointain.

Le thème de la mort est introduit par l'image du haut, du ciel, par la métaphore « мертвый в омуте месяц » qui compare le ciel à l'eau, au fleuve et qui transfère au ciel les caractéristiques de l'eau (obscurité et profondeur). Le poète compare la vie terrestre à la vie céleste. Pour lui, cette dernière est moins importante que la première. Le monde de l'au-delà

[1038] *Ibid.*, p. 424-425.

est déprécié par rapport au monde réel : « Только муть. / Мертвый в омуте месяц мерещится ». Dans la poésie de Nabokov, on observe d'abord l'importance du monde de l'au-delà avec l'« imagerie byzantine » qui domine sa production poétique jusqu'à la fin des années vingt. Graduellement, la perception du monde présent, réel, tangible devient de plus en plus actuelle pour le poète et évince presque entièrement le système du *dvoemirie* symboliste. L'auteur de l'énonciation poétique est absent du poème : « сердцу хочется "автора, автора!". / В зале автора нет, господа ». L'auteur se retire donc de son espace poétique.

L'image de la feuille est la métaphore du travail poétique, du combat entre la création artistique et la vie, entre l'art et l'homme de lettres. Le combat artistique est momentané, il ne dure qu'un instant, sa valeur consiste justement dans la rapidité, dans la fugacité de l'inspiration artistique. Nabokov chante la beauté du moment présent, de l'actualité du moment :

Лист бумаги, громадный и чистый,
стал вытаскивать он из себя:
лист был больше него и неистовствовал,
завиваясь в трубу и скрипя.
И борьба показалась запутанной,
безысходной: я, черная мгла,
я, огни, и вот эта минута –
и вот эта минута прошла.
Но как знать – может быть, бесконечно
драгоценна она, и потом
пожалею, что бесчеловечно
обошелся я с этим листом.
Что-нибудь мне, быть может, напели
эти камни и дальний свисток.
И, пошарив по темной панели,
он нашел свой измятый листок.[1039]

Il commença à sortir de lui
une feuille de papier énorme et blanche :
la feuille était plus grande que lui et elle était en fureur,
en s'enroulant en un tube et en craquant.
Et la lutte s'avéra compliquée,

[1039] *Ibid.*, p. 425.

sans issue : moi, l'obscurité brumeuse,
moi, des feux, et voici le moment –
et voici que ce moment est passé.
Mais comment savoir – peut-être est-il
précieux infiniment et ensuite
je regretterai d'avoir traité
inhumainement cette feuille.
Ces pierres et un sifflet lointain
m'ont probablement chanté quelque chose.
Et, fouillant le trottoir obscur,
il trouva sa feuille froissée.

Dans l'extrait ci-dessus, Nabokov recourt à une hyperbole (la feuille est trop grande) pour mettre davantage l'accent sur l'importance de la création poétique pour le « je » lyrique, au thème des doubles (le passage indiqué commence et se termine à la troisième personne du singulier, au milieu du passage le récit se fait à la première personne du singulier). Tout le long du poème, le poète joue sur la métamorphose des pronoms personnels : vous (interjection) → je → il → nous → il → je, qui signifie grammaticalement la dissolution du « je » lyrique dans l'espace poético-autobiographique et la circulation d'intentions énonciatives diverses à l'intérieur de la même conscience artistique.

Dans le poème « Le brouillon inachevé » [« Неоконченный черновик », 1931], nous retrouvons la même image de la page, métaphore de la vie. La vie est représentée par des mots inscrits sur une page arrachée et se trouvant par terre. L'homme ne peut pas en comprendre le sens et jette la page :

Поэт, печалью промышляя,
твердит Прекрасному: прости!
Он говорит, что жизнь земная –
слова на поднятой в пути –
откуда вырванной? – страницы
(не знаем и швыряем прочь)
или пролет мгновенный птицы
чрез светлый зал из ночи в ночь.[1040]

Le poète, en gagnant sa vie avec la tristesse,

[1040] V. V. Nabokov, « Neokončennyj černovik », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 438.

répète au Beau : pardonne-moi !
Il dit que la vie terrestre est constituée
de mots sur une page ramassée en chemin,
d'où arrachée ?
(nous ne le savons pas et la jetons)
ou bien elle est le vol instantané d'un oiseau
à travers une salle claire de nuit en nuit.

Dans « Le poème de Paris », le « je » lyrique, au contraire, ramasse la feuille. La différence consiste en ce que dans « Le brouillon inachevé » il s'agit de la page d'un texte fini, page arrachée à un ouvrage quelconque, tandis que dans « Le poème de Paris » il s'agit d'une feuille de papier, d'un texte inachevé, d'un brouillon du poète, de son inspiration. Dans « Le brouillon inachevé », l'image de la page est accompagnée du vol d'un oiseau, ce qui renforce la fugacité du temps vécu. Le passage de l'obscurité constante (« из ночи в ночь ») à la lumière (« чрез светлый зал ») représente la durée d'une vie. Cette brièveté de la vie sera comparée à une brève lumière entre deux éternités de ténèbres au début du premier chapitre de l'autobiographie. Nous retrouvons également la même image de la feuille dans le journal intime de Nabokov. Le dernier souvenir de son père se résume au journal qu'il passe par la porte à son fils. Nabokov a l'impression que les feuilles se déplacent elles-mêmes. Selon lui, la mort de son père est déjà inscrite dans cet acte. Ce fait réel peut expliquer, en partie, la récurrence de cette image dans les textes poétiques de l'écrivain : « Et je me rappelle, ce mouvement m'a semblé rampant, fantomal – comme si les feuilles de papier s'étaient glissées toutes seules dans la chambre […] Et le lendemain matin, Père est parti pour *Roul* avant mon réveil et je ne l'ai pas revu »[1041].

Dans « Le poème de Paris », la vie est perçue par le poète comme répétition de motifs, comme pièce de théâtre :

В этой жизни, богатой узорами
(неповторной, поскольку она
по-другому, с другими актерами,
будет в новом театре дана),
я почел бы за лучшее счастье
так сложить ее дивный ковер,
чтоб пришелся узор настоящего
на былое – на прежний узор;

[1041] Archives Vladimir Nabokov, Montreux. Transcription du journal de Nabokov par sa mère. Cité par Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, *op. cit.*, p. 229.

чтоб опять очутиться мне – о, не
в общем месте хотений таких,
не на карте России, не в лоне
ностальгических неразберих –
но, с далеким найдя соответствие,
очутиться в начале пути,
наклониться – и в собственном детстве
кончик спутанной нити найти.[1042]

Dans cette vie riche en motifs
(unique en son genre, car elle
sera représentée autrement
dans un nouveau théâtre, avec d'autres acteurs),
j'aurais considéré comme le plus grand bonheur
la possibilité de plier son tapis magique
pour que le motif du présent coïncide
avec le passé, avec le motif d'autrefois ;
pour me trouver de nouveau, ô, non pas
dans un endroit commun de ces vouloirs,
non pas sur la carte de la Russie, non pas au giron
de confusions nostalgiques,
mais, trouvant une correspondance avec le lointain,
pour me retrouver au début du chemin,
me pencher et trouver un petit bout de fil emmêlé
dans ma propre enfance.

La vie est constituée de motifs, d'ornements qui se déploient et se réalisent chaque fois différemment, en fonction de la situation et de ses acteurs. Les motifs de la vie sont représentés par l'image du tapis magique que le « je » lyrique plie, en superposant des moments du présent et des moments du passé. Par cet acte, il veut déceler la structure interne de son être, son don inscrit déjà dans son enfance. L'image du tapis sert à superposer différents moments du temps, mais aussi différents endroits de l'espace : l'équivalent spatial de la Russie de son enfance est l'Amérique de l'âge adulte dans laquelle le poète cherche des correspondances avec son pays natal. Elle crée dans l'espace poétique une structure verticale,

[1042] V. V. Nabokov, « Parižskaja poèma », *op. cit.*, p. 425.

paradigmatique, celle de la mémoire : les souvenirs du « je » lyrique s'intègrent dans un réseau signifiant, configuré à l'avance par son destin.

A la fin, le poème s'apparente davantage à une autobiographie en vers. Le « je » lyrique redevient le centre de l'univers de son enfance et devant lui s'ouvrent les réalisations multiples possibles de la trame du destin en devenir. Le poète-adulte, retournant par le biais de l'imagination dans son enfance, examine soigneusement les lignes de sa vie figées dans le temps passé :

И распутать себя осторожно,
как подарок, как чудо, и стать
серединою многодорожного
громогласного мира опять.
И по яркому гомону птичьему,
по ликующим липам в окне,
по их зелени преувеличенной,
и по солнцу на мне и во мне,
и по белым гигантам в лазури,
что стремятся ко мне напрямик,
по сверканью, по мощи – прищуриться
и узнать свой сегодняшний миг.[1043]

Et me dénouer prudemment,
comme cadeau, comme miracle, et redevenir
le noyau d'un monde
retentissant et à multiples voies.
Et par le gazouillement éclatant d'oiseau,
par des tilleuls jubilants dans la fenêtre,
par leur verdure exagérée,
par le soleil sur moi et dans moi,
et par des géants blancs dans l'azur
qui se précipitent tout droit vers moi,
par le scintillement, par la puissance,
cligner les yeux et reconnaître mon instant d'aujourd'hui.

Dans *Drugie berega*, l'autobiographe discerne son futur dans la nature, dans le ciel. Dès le départ, l'autobiographe se trouve dans son adolescence et discerne de là son futur, il n'y a pas

[1043] *Ibid.*, p. 425-426.

de transition dans le temps. Le « je » lyrique du « Poème de Paris » retourne d'abord dans son enfance, analyse le paysage, la nature d'autrefois et connaît ou même reconnaît son moment présent, le moment immédiat et actuel de son existence de poète à l'âge mûr. Le poème commence par l'obscurité, une obscurité qui s'épaissit au fil du récit poétique et qui, à la fin du poème, est remplacée par la lumière, tandis que la nuit est remplacée par le jour ensoleillé et que le désespoir du « je » lyrique est transformé en un nouvel espoir poétique et existentiel. Chez Nabokov, le passé est associé aux images de la nuit, du crépuscule, du noir, du froid, tandis que l'effort de la mémoire est très souvent accompagné par les images de la lumière, du jour, de la chaleur.

C'est un poème très significatif pour la compréhension de la poétique autobiographique de Nabokov, car il véhicule plusieurs principes importants pour le genre autobiographique : thème, motif, ornement, temps / espace, double, dissolution de la structure narrative, du sujet lyrique et de l'auteur. Plusieurs images seront transposées dans *Drugie berega* : l'image du tapis magique, les motifs, l'objectif de la représentation artistique d'une vie. Ce poème nous amène à l'étude du motif et du thème dans la poésie de Nabokov.

Chapitre V. 2 : La corrélation des thèmes traités dans la poésie et l'autobiographie de Nabokov

Les thèmes principaux de la poésie de Nabokov sont l'exil radical, la Russie et la nostalgie de la patrie perdue, le retour inaccompli au pays natal, le souvenir de son enfance comme la période la plus heureuse de sa vie, l'image du poète en exil et d'autres thèmes mineurs qui, s'entrelaçant et se pénétrant, évoluent au cours de leur élaboration. Nous caractériserons la poésie de l'exil chez Nabokov dans la partie suivante consacrée à la situation de l'exil radical. Ce thème sera étudié dans la perspective de l'emploi des mots dérivés des vocables « exil » (« изгнание ») et « émigration » (« эмиграция ») dans la poésie de Nabokov. Dans la présente partie, le thème de l'exil sera analysé en rapport avec le thème de la Russie et du retour au pays natal.

V. 2. A. Le motif dans la poésie de Nabokov

Dans l'article « Poésie » [« Poetry »], Barry P. Scherr distingue trois thèmes principaux dans la poésie de Nabokov : la « potustoronnost' », l'exil (thème qui oppose le « là-bas » de la Russie à l'« ici » de l'exil), la poésie elle-même et le rôle du poète.[1044] A notre tour, nous distinguerons trois thèmes principaux dans la poétique de Nabokov : le lieu de l'énonciation poétique, le temps de l'énonciation poétique et le sujet lyrique de l'énonciation poétique, thèmes qui, nous semble-t-il, rendent le mieux compte des préoccupations artistiques et philosophiques de Nabokov. Barry P. Scherr discerne également le thème de la mémoire qui s'avère crucial pour les poèmes narratifs de Nabokov à éléments autobiographiques : « L'enfance », « Crimée » [« Крым », 1920], deux poèmes « Pétersbourg » [« Петербург », 1921, 1923], « Le poème universitaire », « Le voyage de nuit » [« Ночное путешествие », 1931], « La gloire » et « Le poème de Paris ».[1045] Selon Aleksandr Dolinin, la poésie de Nabokov des années vingt produit quatre thèmes majeurs qui passent dans la prose et y servent de noyau : le thème de la conscience, le thème du chemin (le retour dans la patrie, l'exil comme errance ou comme pèlerinage, le choix d'un chemin), le thème de sa propre création et le thème de la « potustoronnost' ». Dans le dernier thème, Dolinin distingue cinq aspects : existentiel (une existence double dans le monde réel étranger au poète et dans le monde imaginaire proche du poète), gnoséologique (opposition « moi / non-moi », réalité comme rêve et rêve comme réalité), esthétique (des mondes artistiques s'opposent à la réalité, ce qui exclut la création par la vie (« жизнетворчество ») propre à l'Age d'argent), poético-rhétorique (l'auteur perçoit le texte créé comme fiction et ses personnages le perçoivent comme réalité) et métaphysique (existence terrestre et éternelle).[1046]

Comme nous l'avons déjà vu dans la troisième partie de notre travail sur l'exemple de *Drugie berega*, les thèmes sont constitués de motifs dans la poétique de Nabokov. La notion de motif (c'est ainsi que nous traduisons le mot russe « узор » ; parfois il sera traduit par le mot « dessin ») structure la poétique de Nabokov. Dans sa poésie, le motif pictural, graphique est souvent présent. La ramification des motifs crée l'espace poétique, la matrice interne de sa poésie. Nous analyserons tout particulièrement l'emploi du vocable « узор » dans la production en vers de notre auteur. Le motif des étoiles du poème « Le scythe » [« Скиф »,

---

[1044] Barry P. Scherr, « Poetry », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir Alexandrov (éd.), *op. cit.*, p. 616.
[1045] *Ibid.*, p. 618.
[1046] Aleksandr Dolinin, *Istinnaja žizn' pisatelja Sirina*, *op. cit.*, p. 33-34.

1923][1047] est transposé dans *Drugie berega* (« знакомым звездным узором »[1048] / « le motif constellé familier ») où il est utilisé pour intégrer les cousins et les cousines de l'autobiographe dans l'arbre généalogique. Dans le poème « En pleine lune, dans un salon poussiéreux et luxueux », les ombres mêmes sont ornementées.[1049] Dans le poème « Le motif » [« Узор », 1923], le motif est représenté par l'image d'une fougère. Il ne se trouve pas à l'extérieur, à la surface des objets, il n'est pas visible comme dans d'autres poèmes cités, mais, au contraire, il est invisible à l'œil nu, intérieur à l'objet :

День за днем, цветущий и летучий,
мчится в ночь, – и вот уже мертво
царство исполинское, – дремучий
папоротник счастья моего.

Но хранится, под землей беспечной,
в сердце сокровенного пласта
отпечаток веерный и вечный, –
призрак стрекозы, узор листа…[1050]

De jour en jour, la fougère épaisse de mon bonheur,
fleurissante et volante,
se précipite dans la nuit,
et voici que le royaume gigantesque est déjà anéanti.

[1047] « Ночь расплелась над Римом сытым,
и голубела глубь амфор,
и трепетал в окне раскрытом
меж олеандров звезд узор. »
V. V. Nabokov, « Skif », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 491.
« La nuit s'est détressée au-dessus de la Rome rassasiée,
et la profondeur des amphores se détachait en bleu,
et le motif d'étoiles palpitait
entre des oléandres dans la fenêtre ouverte. »
[1048] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 51 (176).
[1049] « В полнолунье, в гостиной пыльной и пышной,
где рояль уснул средь узорных теней,
опустив ресницы, ты вышла неслышно
из оливковой рамы своей. »
V. V. Nabokov, « V polnolun'e, v gostinoj pyl'noj i pyšnoj », *op. cit.*, t. 1, p. 455.
« En pleine lune, dans un salon poussiéreux et luxueux,
où un piano s'est endormi au milieu d'ombres ornementées,
les cils baissés, tu es sortie sans bruit
de ton cadre en olivier. »
[1050] V. V. Nabokov, « Uzor », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 607.

Mais sous la terre insouciante,
au cœur d'une strate secrète est sauvegardée
une empreinte flabellée et éternelle,
le fantôme d'une libellule, le motif d'une feuille…

La disparition du royaume évoqué dans le texte rappelle la disparition de l'empire russe. Le dessin dissimulé du « je » lyrique est interne, constitué par l'empreinte éternelle d'une feuille de fougère et d'une libellule. Nabokov joue ici sur la consonance « веерный / вечный ». Ce dessin est secret, caché sous la terre, sauvegardé dans la nature, il n'est connu que du poète. Le motif forme la texture interne des strates de l'espace poétique. Dans la narration poétique, les motifs sont intégrés dans une strate sémantique. Ils forment ainsi un dessin orienté dans les deux dimensions : dans une strate d'action, de vie, reflétant toute l'étendue d'un moment vécu et dans une dimension de mémoire, entre les strates, en formant ainsi des paradigmes mémoriels, métaphoriques et interprétatifs. Le motif est un point d'intersection entre une ligne de vie et une ligne de mémoire.

Dans la troisième partie du poème « Trois sonnets d'échecs » [« Три шахматных сонета », 1924], l'art du poète est exprimé dans la solution d'un problème d'échecs. Le motif est ici utilisé pour parler de la solution d'un problème d'échecs dans laquelle le « je » lyrique introduit d'abord des motifs de la nature, le motif de la nuit, de l'ombre de branches, le motif d'étoiles et, en dernier lieu, la chose la plus importante, l'art du poète :

Я не писал законного сонета,
хоть в тополях не спали соловьи, –
но, трогая то пешки, то ладьи,
придумывал задачу до рассвета.

И заключил в узор ее ответа
всю нашу ночь, все возгласы твои,
и тень ветвей, и яркие струи
текучих звезд, и мастерство поэта.[1051]

Je n'écrivais pas un sonnet légitime,
bien que des rossignols ne dormissent pas dans les peupliers,
mais, en touchant tantôt des pions tantôt des tours,

[1051] V. V. Nabokov, « Tri šaxmatnyx soneta », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 630.

je composais un problème d'échecs jusqu'à l'aube.

Et j'ai inclus dans le motif de sa solution
toute notre nuit, toutes tes exclamations,
et l'ombre de branches, et les jets éclatants
d'étoiles fluides, et l'art du poète.

Dans le poème « Un patineur » [« Конькобежец », 1925], l'acte du « je » lyrique est comparé à celui du patineur qui laisse des dessins, des motifs sur la glace : le poète utilise l'image « конёк стиха ». Nabokov introduit la figure de Terpsichore, la muse de la danse, qui apprend au patineur à créer des motifs. Le « je » lyrique crée des motifs verbaux fragiles et mobiles. L'activité de l'écriture est comparée à la danse sur glace, le stylo au patin et la feuille à la patinoire. La neige faisant disparaître le dessin élaboré par le « je » lyrique est une métaphore habituelle de l'oubli chez Nabokov :

Плясать на льду учился он у Музы, –
у зимней Терпсихоры... Погляди:
открытый лоб, и черные рейтузы,
и огонек медали на груди.

Он вьется, – и под молнией алмазной
его непостижимого конька
ломается, растет звездообразно
узорное подобие цветка.

И вот на льду, густом и шелковистом,
подсолнух обрисован. Но постой –
не я ли сам, с таким певучим свистом,
коньком стиха блеснул перед тобой ?

Оставил я один узор словесный,
мгновенно раскружившийся цветок...
И завтра снег бесшумный и отвесный
запорошит исчерченный каток.[1052]

La Muse, une Terpsichore hivernale,

[1052] V. V. Nabokov, « Kon'kobežec », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 635.

lui a appris à danser avec des patins à glace… Regarde :
un front ouvert et une culotte noire
et l'éclat d'une médaille sur la poitrine.

Il tourne, et sous l'éclair de diamant
de son patin inconcevable
l'image ornementée d'une fleur
se casse, grandit d'une manière stellaire.

Et voici qu'un tournesol a été esquissé
sur la glace épaisse et soyeuse. Mais attends,
n'était-ce pas moi qui ai brillé d'un patin de vers
devant toi avec ce sifflement mélodieux ?

Je n'ai laissé qu'un dessin verbal,
une fleur tournoyant instantanément…
Et demain la neige silencieuse et verticale
recouvrira d'une légère couche la patinoire rayée.

Dans le poème « Une chambre » [« Комната », 1926], le « je » lyrique décrit les dessins de la tapisserie collée dans une chambre d'hôtel.[1053] Nous pouvons constater que le vocable « узор » est très souvent utilisé dans la poésie des années vingt de Nabokov. Le motif apparaît également chez lui comme procédé stylistique de l'antépiphore (répétition d'un vers en tête et à la fin d'une strophe). Nabokov introduit ainsi le motif au niveau syntaxique même de l'énonciation poétique. On peut distinguer trois types de correspondance : la correspondance parfaite, la correspondance approximative (altérée par des modifications ou des ajouts d'éléments) et l'inversion. Le premier type est représenté par les poèmes « Comme cela sent le tilleul et le lilas » [« Как пахнет липой и сиренью », 1923][1054] et « Elle est partie depuis longtemps, elle a oublié depuis longtemps » [« Она давно ушла, она давно забыла »,

[1053] « Я много знал таких покорных комнат, –
но пригляжусь, и грустно станет мне:
никто здесь не полюбит, не запомнит
старательных узоров на стене. »
V. V. Nabokov, « Komnata », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 540.
« J'ai connu beaucoup de ces chambres humbles,
mais je m'habituerai et je deviendrai triste :
personne n'aimera ici, ne retiendra
les motifs soigneux sur le mur. »

[1054] V. V. Nabokov, « Kak paxnet lipoj i siren'ju », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 475.

1923][1055]. Le deuxième type est présent dans les poèmes « Sois avec moi plus limpide et plus simple » [« Будь со мной прозрачнее и проще », 1923][1056] et « Une chanson » [« Песня », 1923][1057]. L'inversion est caractéristique pour le poème « Les yeux » [« Глаза », 1923][1058]. Ce procédé est propre au Nabokov du début des années vingt. Quatre poèmes sur les cinq cités sont publiés en 1923 dans les recueils *Le chemin de l'Empyrée* et *La grappe*. Le poème « Une chanson » fut écrit l'année même et il n'a jamais fait partie de recueils. Par la suite, l'inclusion du motif au niveau syntaxique de l'énoncé n'est plus présente dans la poésie de Nabokov.

V. 2. B. Le lieu de l'énonciation poético-autobiographique : la Russie et le retour inaccompli dans le pays natal

Dans *Speak, Memory*, l'autobiographe dit que le poète essaye toujours de définir sa position spatio-temporelle dans l'univers : « … toute la poésie est, en un sens, une poésie de situation : essayer d'exprimer sa situation vis-à-vis de l'univers qu'embrasse la conscience est, de toute éternité, un besoin »[1059]. En décrivant ses premières expériences poétiques, l'autobiographe attire l'attention du lecteur sur ce que ses actes et ses postures forment des lignes thématiques dans la continuité temporelle sans tenir compte de la causalité des déplacements dans l'espace : « marcher », « rester assis », « rester étendu ». L'espace est transcendé : le temps joue la fonction de l'espace : « Sur le plan physique, mes efforts acharnés se marquaient par un certain nombre d'actions et de postures dont je n'avais que vaguement conscience, telles que marcher, rester assis, rester étendu. Chacune d'elles se morcelait à son tour sans tenir compte de l'espace… »[1060]. L'autobiographe-poète prétend savoir se déplacer dans l'espace par le biais de son extase artistique. Il fait ainsi croire au lecteur qu'il pourra revenir par l'imagination dans son pays natal, dans l'espace de son enfance :

> *… quand aujourd'hui cette vieille extase se produit, je m'attends parfaitement à me retrouver, en m'en éveillant, tout en haut d'un certain arbre, au-dessus du banc tacheté de mon adolescence, le ventre*

[1055] V. V. Nabokov, « Ona davno ušla, ona davno zabyla... », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 535.
[1056] V. V. Nabokov, « Bud' so mnoj prozračnee i prošče », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 504.
[1057] V. V. Nabokov, « Pesnja », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 612-613.
[1058] V. V. Nabokov, « Glaza », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 457.
[1059] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 276.
[1060] *Ibid.*, p. 281-282.

pressé contre une branche épaisse, confortable, et un bras pendant parmi les feuilles sur lesquelles se meuvent les ombres d'autres feuilles.[1061]

Le retour imaginaire est rejoué à la fin du chapitre onze de *Drugie berega* et du chapitre douze de *Speak, Memory* (nous l'avons étudié dans la précédente partie de notre travail). Dans l'autobiographie russe, la Russie est le lieu de l'action à partir du premier chapitre et jusqu'au onzième chapitre y compris. Dans les trois derniers chapitres, elle est présente dans les réflexions de l'autobiographe. Regardons maintenant comment Nabokov-poète effectue ce retour dans sa poésie et comment il traite le thème de la Russie. Dans l'interview donnée à Peter Duval-Smith et Christopher Burstall (juillet 1962), Nabokov précise que la Russie est composée pour lui de la littérature, de la langue et de sa propre enfance.[1062]

La plupart des poèmes de Nabokov sont consacrées à la Russie : elle est toujours présente dans son œuvre, quoique son talent ait pris son essor sur « d'autres rivages ». Selon Laurent Rabaté, la poésie de Nabokov est opposée à sa prose : « il y a chez Nabokov constitution de deux pôles ; l'un, qui présente à la fois la Russie et la tradition culturelle russe, est associé à la poésie ; l'autre, caractérisé par la rupture avec la patrie, avec l'héritage russe, est associé à l'innovation formelle, c'est-à-dire, pour Nabokov, à la prose »[1063]. Dans notre thèse, nous relativisons cette opposition, en montrant le lien très fort et puissant qui existe entre la poésie et la prose autobiographique de Nabokov. Même dans sa prose la plus novatrice, il ne rompt jamais avec la tradition littéraire russe, mais il la repense autrement en la renouvelant, en la faisant vivre dans une autre dimension artistique.

Le voyage éternel, le déplacement dans l'espace est un « topos » de l'énonciation fréquent dans la poésie et l'autobiographie de Nabokov. Les thèmes du rêve et du voyage s'articulent autour du thème de l'exil. L'antithèse « rêve / réalité » évoque une autre antithèse, « Russie / exil ». Le thème du voyage, du chemin est lié à celui de la patrie perdue. L'errance de l'émigré est une répétition du voyage du retour, la simulation d'un retour impossible.

Dans le poème « Tu erres dans le jardin et médites » [« По саду бродишь и думаешь ты », 1923], la perte récente du pays natal ne coïncide pas encore avec le sentiment de l'exil radical, mais plutôt avec la tristesse languissante et l'espoir de ressusciter l'ancienne Russie :

Звонкою ночью у ветра спроси :
так же ль березы шумят на Руси ?

[1061] *Ibid*., p. 283.
[1062] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit*., p. 20.
[1063] Laurent Rabaté, « La poésie de la tradition : étude du recueil *Stixi* de Vl. Nabokov », in *Revue des études slaves*, 1985, t. LVII, fasc. 3, p. 398.

Страстно спроси у хрустальной луны :
так же ль на родине реки ясны ?

Ветер ответит, ответят лучи...
Все ты узнаешь, но только смолчи. [1064]

La nuit retentissante, demande au vent :
les bouleaux bruissent-ils pareillement en Russie ?

Demande ardemment à la lune en cristal :
les rivières sont-elles pareillement limpides dans la patrie ?

Le vent répondra, les rayons répondront…
Tu sauras tout, mais garde seulement le silence.

Le poète évoque ici l'un des épisodes du conte en vers *Le conte de la tsarine morte et des sept preux* [*Сказка о мертвой царевне и семи богатырях*] d'Aleksandr Puškin où le tzarévitch Elisej cherche sa bien-aimée disparue en interrogeant les forces de la nature, le soleil, la lune, le vent. Nabokov associe l'image de la patrie perdue avec l'image d'une femme aimée. Dans ses questions adressées aux forces de la nature, le « je » lyrique évoque les bouleaux qui symbolisent la chasteté et l'innocence de la Russie (ce motif sera réutilisé à maintes reprises dans ses vers consacrés à la Russie). La fin du poème qui annonce le savoir secret du « je » lyrique fait penser au poème « Silentium ! » [1833] de Fëdor Tjutčev.

Dans le poème « Patrie » [« Родина », 1923], le poète compare la douleur de la Russie à une aile, à un morceau ensanglanté, à un bout d'os :

Нет, – не из сердца, вот отсюда,
где боль неукротима, вот –
крылом, окровавленной грудой,
обрубком костяным – встает

мой клекот, клокотанье : Боже,
Ты, отдыхающий в раю, –
на смертном, на проклятом ложе

[1064] V. V. Nabokov, « Po sadu brodiš' i dumaeš' ty », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 497.

тронь, воскреси – ее... мою !.. [1065]

Non, ce n'est pas du cœur, mais c'est d'ici,
où la douleur est indomptable, c'est d'ici que,
tel une aile, tel un morceau ensanglanté,
tel un bout d'os, surgit mon cri d'aigle,

mon bouillonnement : ô Dieu,
Toi, qui te reposes au paradis,
touche-la, ressuscite-la, elle qui m'appartient,
sur son lit de mort maudit !..

L'allitération de la consonne « к », surtout dans les vocables « клекот », « клокотанье » augmente l'effet de souffrance, tandis que dans les deux dernières lignes domine l'allitération de la consonne « р » qui suggère le thème de la mort (« на смертном, на проклятом ») et de la résurrection (« тронь, воскреси »). La construction elliptique et la figure de la réticence (« воскреси – ее... мою !.. ») créent une tension énonciative qui fait ressortir le désir ardent du « je » lyrique de ressusciter la patrie mise à mort.

Dans « Poème sans héros », Anna Axmatova exprime la souffrance du passé par des procédés similaires : par l'allitération de la consonne « к », surtout dans les vocables « клокотание » et « клекот » qui sont les mêmes dans les deux textes poétiques, par des synonymes contextuels, « крылом » chez Nabokov et « кулаком » chez Axmatova :

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит? –
И на зов этот издалека
Вдруг откликнется страшный звук –
Клокотание, стон и клекот
И виденье скрещенных рук...[1066]

Tout va bien : le poème gît
Et garde le silence, comme il lui sied.
Et si soudain le thème s'échappait

[1065] V. V. Nabokov, « Rodina », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 614.
[1066] Anna Axmatova, « Poèma bez geroja », *op. cit.*, p. 121.

Et frappait du poing à la fenêtre ?
Et si à cet appel, de loin,
Un son terrifiant retentissait soudain :
Un bouillonnement, un gémissement et un cri d'aigle
Et une vision de bras croisés sur la poitrine…

Les images finales se ressemblent et symbolisent la perte de la Russie. La Russie est personnifiée dans les deux poèmes : chez Nabokov « на смертном, на проклятом ложе », chez Axmatova « виденье скрещенных рук ». Ces deux textes poétiques présentent de fortes ressemblances typologiques. Nous pouvons avancer l'hypothèse que le « je » lyrique créé par Axmatova s'adresse au « je » lyrique de Nabokov qui pleure la disparition de son pays natal. La dernière ligne du texte cité d'Axmatova présente aussi de troublantes convergences et des coïncidences avec le poème « Une vision » [« Видение », 1924] de notre auteur. Dans ce poème, le « je » lyrique présenté dans une atmosphère onirique voit en rêve les funérailles de la Russie. Nabokov introduit l'image de Dieu, qui pleure le destin de la Russie et qui l'abandonne à son sort, et peint un paysage hivernal désert. De nouveau apparaît le motif du « bouleau », d'un bouleau solitaire et nu :

В просвете лунного мороза
то колебалась, то в дугу
сгибалась голая береза,
и были тени на снегу :

там, на могиле этой снежной,
сжимались, разгибались вдруг,
заламывались безнадежно,
как будто тени Божьих рук…[1067]

Dans l'éclaircie du gel de lune,
un bouleau nu tantôt vacillait,
tantôt se courbait,
et il y avait des ombres sur la neige :

là, sur cette tombe enneigée,
on aurait dit que c'étaient les ombres des bras de Dieu

[1067] V. V. Nabokov, « Videnie », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 617.

qui se serraient, se dépliaient soudain,
se tordaient sans espoir…

Remarquons que l'identité des motifs ne relève aucunement d'un emprunt ou d'une imitation, mais de structures littéraires. Le système littéraire d'un auteur présente des divergences et des convergences avec d'autres systèmes littéraires. L'intérêt porté par beaucoup de chercheurs aux convergences littéraires (qui sont souvent désignées comme allusion, renvoi, référence) s'explique par le fait que les convergences / coïncidences entre des motifs (ou structures) sont plus rares que les divergences / non-coïncidences. Le fonds commun de différents systèmes littéraires rend possible une approche typologique de la littérature. L'opposition « divergences / convergences » fait fonctionner le système littéraire commun. Les convergences ne sont pas un événement extraordinaire ou exceptionnel (même s'il est rare) du processus littéraire, mais un « accident » nécessaire qui dynamise la « machine littéraire » par opposition, par changement, par répétition transformée, en faisant apparaître certains thèmes ou motifs comme « répliques » d'un même paradigme.

Dans le poème « A la patrie » [« К родине », 1924], l'image du corps actuel permet au poète de revenir dans son passé, car il se souvient des sensations d'autrefois et les ressent comme présentes. Le « je » lyrique perçoit l'univers à travers son pays natal. La respiration de l'air russe par le « je » lyrique rythme ses souvenirs :

Кость в груди нащупываю я :
родина, вот эта кость – твоя…

Воздух твой, вошедший в грудь мою,
я тебе стихами отдаю.

Синей ночью рдяная ладонь
охраняла вербный твой огонь.

И тоскуют впадины ступней
по земле пронзительной твоей.

Так все тело – только образ твой,
и душа – как небо над Невой.

Покурю и лягу, и засну,

и твою почувствую весну.[1068]

Je tâte l'os de la poitrine :
patrie, cet os t'appartient…

Je te rends en vers ton air
entré dans ma poitrine.

La nuit bleue, la paume rougissante
protégeait ton feu des Rameaux.

Et les creux des pieds soupirent
après ta terre pénétrante.

Ainsi, tout le corps n'est que ton image,
et l'âme est comme le ciel au-dessus de la Neva.

Je fumerai et je me coucherai, et je m'endormirai,
et je sentirai ton printemps.

Dans le poème « Les rêves » [« Сны », 1926], le « je » lyrique divise la Russie des Russes exilés non pas en unités administratives, mais en rêves. La Russie n'est reconstituée et ne peut exister que dans et par les rêves. Le rêve d'un exilé est le gage de l'existence imaginaire de sa patrie. Comme dans le poème précédent, l'action se déroule la nuit :

Только сон утешит иногда…
Не на области и города,
не на волости и села, –
вся Россия делится на сны,
что несметным странникам даны
на чужбине, ночью долгой.[1069]

Seul le rêve consolera parfois…
Toute la Russie se divise non pas
en régions et en villes,
non pas en districts ruraux et en villages,

[1068] V. V. Nabokov, « K rodine », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 631.
[1069] V. V. Nabokov, « Sny », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 2, p. 542.

mais en rêves qui sont donnés aux errants innombrables
à l'étranger, pendant la longue nuit.

Dans le poème « A la Russie » [« К России », 1928], le poète proclame l'importance de la corporéité dans un projet tant spirituel que poétique :

Мою ладонь географ строгий
разрисовал: тут все твои
большие, малые дороги,
а жилы – реки и ручьи.

Слепец, я руки простираю
и все земное осязаю
через тебя, страна моя.
Вот почему так счастлив я.[1070]

Un géographe sévère a orné de dessins
ma paume : ici il y a toutes tes routes
grandes et petites,
et les veines sont des rivières et des ruisseaux.

Aveugle, je tends mes mains
et je perçois tout le terrestre
à travers toi, mon pays.
Voilà pourquoi je suis si heureux.

L'espace de la Russie, la topographie du pays natal sont intégrés dans la peau, dans la paume, du « je » lyrique par le destin. Le destin surimpose le dessin d'un pays sur le corps du « je » lyrique. Sa paume constitue en quelque sorte la carte de son pays natal. Le « je » lyrique perçoit le monde à travers son corps qui appartient à la patrie. La Russie est à jamais liée au poète, elle est intégrée dans son être, dans son enveloppe physique. Il l'a emportée avec lui en exil dans son corps, dans sa sensation de la réalité actuelle. Son pays natal est là où il se trouve. Les sensations tactiles du « je » lyrique passent donc par le biais de l'image de sa patrie. Le fait de pouvoir toucher des objets du monde réel confirme la certitude du « je » lyrique selon laquelle sa Russie existera autant qu'existe son corps. Comparons ce raisonnement avec les dernières lignes de *Lolita* dans lesquelles le narrateur énonce que l'héroïne principale existera autant qu'il sera en vie, dans son corps présent. Dans cette

[1070] V. V. Nabokov, « K Rossii », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 591.

perspective diachronique coïncide encore une fois le thème du pays natal et le thème de la bien-aimée, l'amour pour la patrie et l'amour charnel. Cette remarque veut dire aussi que tout peut exister dans la conscience du sujet autant que son corps existe dans ce monde. Le corps est une nécessité : sans lui la conscience ne peut exister. Si la matière peut être détachée de l'esprit, l'esprit ne peut ni être extrait de la matière, ni circuler sans support matériel dans le monde réel. Seul l'art propose, à titre d'utopie, l'alternative d'une pure spiritualité dans le monde des choses.

Le thème de la Russie se conjugue avec le fantasme du retour au pays d'enfance. Dans les poésies des années vingt, ce thème est présenté comme un songe endormi ou éveillé, comme un déplacement dans un autre monde, dans une dimension de fiction. Ce retour s'effectue selon l'axe horizontal (dans les poèmes « La forêt » [« Лес », 1920] et « Le retour » [« Возвращение », 1920]), l'axe vertical (« Le sommet » [« Вершина », 1925]) et peut conjuguer ces deux axes (« Le saut à ski » [« Лыжный прыжок », 1926]). Dans son article « *L'exploit* comme exercice : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov, ou le sentier dans la forêt », Laure Troubetzkoy écrit à ce sujet : « Dans les poèmes des années vingt, ce retour se présente, soit comme une simple projection dans une dimension future ou imaginaire, soit comme un rêve endormi ou éveillé, soit encore comme un déplacement physique qui débouche sur un autre espace, celui de la Russie perdue… »[1071]. Dans le même article, Laure Troubetzkoy précise que dans les années vingt Nabokov écrit de nombreux poèmes au centre desquels se trouve la figure de l'errant («странник»).[1072] Le thème de l'errant est présent dans les poèmes « La forêt », « Le retour », « Le scythe », « La patrie (Notre bonheur immortel) » [« Родина (Бессмертное счастие наше) », 1927]. Le « je » lyrique se présente comme errant, pèlerin, scythe. Cette figure de l'errance symbolise la quête du pays natal, de la Russie ; dans les années trente cette quête aboutit chez Nabokov à l'exil dans l'art. Vers la fin des années vingt, l'« imagerie byzantine » est remplacée par les réalités contemporaines : train, passeport, billet (« Le billet » [«Билет», 1927]). Dans le poème « Il ne me faut pour un voyage nocturne » [« Для странствия ночного мне не надо », 1929], le « je » lyrique délègue à son ombre le soin de pénétrer en Russie. L'espace de ce poème comparé au damier rejoue la métaphore de la vie comme jeu.[1073]

[1071] Laure Troubetzkoy, « *L'exploit* comme exercice : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov, ou le sentier dans la forêt », *op. cit.*, p. 114.
[1072] *Ibid.*, p. 113.
[1073] V. V. Nabokov, « Dlja stranstvija nočnogo mne ne nado », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 597.

A partir des années trente, le retour au pays natal apparaît d'une manière implicite dans la poésie. Le poème « Comme je t'aime » [« Как я люблю тебя », 1934] parle aussi du retour imaginaire du « je » lyrique en Russie qui cependant n'est pas nommée explicitement dans le texte :

Такой зеленый, серый, то есть
весь заштрихованный дождем,
и липовое, столь густое,
что я перенести… Уйдем!
Уйдем и этот сад оставим,
и дождь, кипящий на тропах
между тяжелыми цветами,
целующими липкий прах.
Уйдем, уйдем, пока не поздно,
скорее, под плащом, домой,
пока еще ты не опознан,
безумный мой, безумный мой!

Держусь, молчу. Но с годом каждым,
под гомон птиц и шум ветвей,
разлука та обидней кажется,
обида кажется глупей.
И все страшней, что опрометчиво
проговорюсь и перебью
теченье тихой, трудной речи,
давно проникшей в жизнь мою.[1074]

Si vert, si gris, c'est-à-dire
tout strié de pluie
et ces choses de tilleul si épaisses
que je ne peux pas le supporter… Partons !
Partons et laissons ce jardin,
et la pluie bouillonnant sur les sentiers
au milieu des fleurs lourdes
embrassant la poussière gluante.
Partons, partons, tant qu'il n'est pas trop tard,

[1074] V. V. Nabokov, « Kak ja ljublju tebja », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit*., t. 3, p. 661.

plus vite, sous l'imperméable, à la maison,
tant que l'on ne t'a pas encore reconnu,
mon fou, mon fou !

Je me retiens, je garde le silence. Mais avec chaque année,
en entendant le gazouillement d'oiseau et le bruissement de branches,
cette séparation me paraît plus offensante,
l'offense me paraît plus sotte.
Et j'ai de plus en plus peur que je laisserai échapper
un secret imprudemment et que j'interromprai
le cours de la parole douce et difficile
qui a pénétré depuis longtemps dans ma vie.

Au début du poème, Nabokov utilise des termes qui font référence aux couleurs, à la technique picturale : « заштрихованный », « густое », « зеленый », « серый ». Ce texte décrit d'abord le retour du poète dans son pays natal et le départ précipité (qui sera transposé dans l'autobiographie). Le « je » lyrique revient ensuite sur la séparation avec sa patrie et sur la souffrance provoquée par cette séparation. L'être du poète est pénétré par le rythme, la voix intime de son pays natal.

Ensuite, le poète décrit la Russie soviétique comme un monde artificiel. Le « je » lyrique s'interroge sur la possibilité de rester inaperçu dans son pays natal qui lui est devenu étranger. Pour cela, Nabokov utilise une comparaison avec un papillon qui reste invisible dans son entourage, en l'imitant à la perfection.[1075] Ce poème est un chant d'amour envers la Russie, envers la beauté de la nature et des paysages russes. Le passage dans sa patrie est désormais comparé au passage dans l'éternité, comme le révèlent les expressions « просветы в тончайшей ткани мировой » et « в вечное пройди украдкою насквозь » :

Какой закат! И завтра снова,
и долго-долго быть жаре,
что безошибочно основано
на тишине и мошкаре.
В луче вечернем повисая,
она толчется без конца –
как бы игрушка золотая
в руках немого продавца.

[1075] *Ibid.*, p. 661.

Как я люблю тебя ! Есть в этом
вечернем воздухе порой
лазейки для души, просветы
в тончайшей ткани мировой.
Лучи проходят меж стволами.

Как я люблю тебя! Лучи
проходят меж стволами, пламенем
ложатся на стволы. Молчи.
Замри под веткою расцветшей,
вдохни, какое разлилось, –
зажмурься, уменьшись и в вечное
пройди украдкою насквозь.[1076]

Quel coucher de soleil ! Et demain encore,
et longtemps encore il fera chaud,
ce qui est prouvé sans faute
par le silence et des moucherons.
Suspendus dans un rayon vespéral,
les moucherons s'affairent sans cesse
comme un jouet précieux
dans les mains d'un vendeur muet.

Comme je t'aime ! Il existe parfois,
dans cet air vespéral,
des issues pour l'âme, des éclaircies
dans le tissu le plus fin du monde.
Des rayons passent entre les troncs.

Comme je t'aime ! Des rayons
passent entre les troncs, se couchent
en flamme sur les troncs. Garde le silence.
Reste immobile sous une branche épanouie,
respire ce qui est répandu dans l'air,

[1076] *Ibid.*, p. 661-662.

plisse tes paupières, diminue et passe
entièrement, à la dérobée, dans l'éternel.

Tous les sens du « je » lyrique sont à vif. Il regarde des paysages d'aujourd'hui et voit ceux d'autrefois, il respire l'air d'aujourd'hui et d'autrefois (« вдохни, какое разлилось »), les bruits du présent se confondent avec ceux du passé. Le silence est souligné à plusieurs reprises dans ce poème : « на тишине », « тихой речи », « в руках немого продавца », « молчи », « замри ». Immergé dans le monde bruyant actuel, le « je » lyrique se trouve en même temps dans un monde silencieux, le monde de ses souvenirs et de son imagination. Nous avons vu que plusieurs passages de *Drugie berega* sont saturés de silence. Le retour dans le passé se déroule toujours dans le silence absolu de l'imagination de l'artiste, au milieu même du tumulte de la vie.

Le poème « Laisse-moi tranquille, je t'en supplie » [« Отвяжись – я тебя умоляю », 1939], écrit peu de temps avant son départ pour les Etats-Unis, son deuxième exil, résume vingt ans d'exil de Nabokov en Europe :

Отвяжись – я тебя умоляю !
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен. Я умираю
от слепых наплываний твоих.

Тот, кто вольно отчизну покинул,
волен выть на вершинах о ней,
но теперь я спустился в долину,
и теперь приближаться не смей.

Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов,
чтоб с тобой и во снах не сходиться,
отказаться от всяческих снов ;

обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
все, что есть у меня, – мой язык.

Но зато, о Россия, сквозь слезы,

сквозь траву двух несмежных могил,
сквозь дрожащие пятна березы,
сквозь все то, чем я смолоду жил,

дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей,
не ищи в этой угольной яме,
не нащупывай жизни моей !

Ибо годы прошли и столетья,
и за горе, за муку, за стыд –
поздно, поздно ! – никто не ответит,
и душа никому не простит.[1077]

Laisse-moi tranquille, je t'en supplie !
Le soir est effrayant, le bruit de la vie s'est apaisé.
Je suis sans forces. Je meurs
de tes affluences aveugles.

Celui qui a librement abandonné sa patrie
est libre de vociférer à propos d'elle sur des sommets,
mais maintenant je suis descendu dans la vallée,
et maintenant n'ose pas t'approcher de moi.

Je suis prêt à me dissimuler à tout jamais
et à vivre sans nom. Je suis prêt,
pour ne pas te rencontrer dans les rêves,
à renoncer à tous les rêves ;

à me saigner à blanc, à m'estropier,
à ne pas toucher aux livres préférés,
à échanger contre n'importe quel dialecte
tout ce que je possède, mon idiome.

Mais en revanche, ô Russie, à travers les larmes,

[1077] V. V. Nabokov, « Otvjažis' – ja tebja umoljaju », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 418-419.

à travers l'herbe de deux tombes séparées
à travers les taches tremblantes d'un bouleau,
à travers tout par quoi j'ai vécu dès la jeunesse,

de tes yeux chers et aveugles,
ne me regarde pas, aie pitié de moi,
ne cherche pas dans cette fosse sombre,
ne fouille pas ma vie !

Car des années et des siècles ont passé
et personne ne répondra (c'est trop tard, c'est trop tard !)
du chagrin, des tourments et de la honte,
et l'âme ne pardonnera à personne.

Dans ce poème, l'exil mène à la mort, à la disparition, à l'oubli, ce qui rejoint l'idée de Xodasevič d'après laquelle l'émigration russe est vouée à la mort. Cette idée est exprimée dans l'article « La littérature en exil » par un chiasme qui est une manière de combattre le caractère dissipé de l'exil par l'ordre, la structure : « Судьба русских писателей – гибнуть. Гибель подстерегает их и на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели »[1078] (« Le destin des écrivains russes est de mourir. La mort les guette aussi dans le pays étranger où ils rêvaient d'échapper à la mort »). La mort fictive du créateur russe devient la solution ultime à la question du retour à l'origine, à la Russie. Le poète est prêt à disparaître pour ne plus être obsédé par l'image de la Russie qui le hante et qui le poursuit dans toutes ses sensations actuelles. Le poète emportant sa Russie avec lui n'a plus besoin d'un retour réel, car il effectue ce retour par le biais de son imagination créatrice. Les thèmes du chemin et du retour se transforment en métaphores du travail poétique.

L'action du poème se déroule la nuit (« вечер страшен »), dans un environnement silencieux : « гул жизни затих », « навсегда я готов затаиться ». Le « je » lyrique s'adresse à sa patrie présentée comme aveugle : « от слепых наплываний твоих », « дорогими слепыми глазами ». La cécité de la patrie peut être interprétée comme défaillance de la visualité artistique : le poète ne peut (re)voir son pays ni réellement ni même dans son imagination, car sa vision artistique est altérée par les sentiments douloureux provoqués par la séparation forcée de son pays natal. Le poète renonce à toutes les composantes significatives de la Russie : la littérature russe, la langue, le retour imaginaire dans son enfance et le rêve.

[1078] Vladislav Xodasevič, « Literatura v izgnanii », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 267.

Le retour réel et effectif en Russie n'est plus envisageable pour le poète, car il s'est habitué à la séparation, la situation de l'exil est entièrement acceptée par le poète : l'exil est devenu sa patrie. A la fin du poème, la fosse sombre est l'image de la vie humaine, de l'histoire humaine. Le don poétique est présenté comme filigrane complexe intégré dans l'enveloppe matérielle du poète, son corps. La description de l'ombre du feuillage (« сквозь дрожащие пятна березы » dans le poème) créant un effet de flou est un procédé récurrent dans l'autobiographie de Nabokov. L'ombre du feuillage apparaît, par exemple, dans le chapitre huit (« солнечную пятнистость »[1079] / « des taches de soleil », « под движущейся легендарной листвой »[1080] / « sous le feuillage légendaire en mouvement », « с меняющимися тенями листвы »[1081] / « par les ombres changeantes du feuillage ») ou dans le chapitre onze (« в изумрудном свете березовой рощи »[1082] / « dans la lumière émeraude de la boulaie », « среди пятен этих акварельных деревьев »[1083] / « à travers les taches de ces arbres d'aquarelle »). Ces ombres constantes sont une marque propre du monde du passé. L'autobiographe/poète voit son passé à travers les ombres du feuillage, les ombres des morts. Le passé chez Nabokov est toujours ombré par rapport au présent, il a plus de relief, plus de profondeur. L'ombre est un voile qui sépare la perception actuelle (du présent) du souvenir (du passé). Le caractère ombré, emprunté à la peinture et au dessin, confère une qualité de flexibilité, de mouvement au passé figé dans la texture du temps.

Dans le sixième poème « Un rêve » [« Сон », 1953] du cycle « Sept poèmes » [« Семь стихотворений »], le « je » lyrique refuse de revenir au sujet si souvent traité par lui, à celui de la Russie et au retour dans son pays natal. Ce refus est exprimé sous la forme d'un rêve. La Russie figure dans ce texte comme une personne morte. Le refus par le « je » lyrique de lire le nom de son pays natal dans l'épitaphe peut être interprété comme le refus de croire à la disparition de sa patrie d'autrefois qui est sauvegardée à jamais dans sa mémoire :

Есть сон. Он повторяется, как томный
стук замурованного. В этом сне
киркой работаю в дыре огромной
и нахожу обломок в глубине.

И фонарем на нем я освещаю

[1079] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 162 (259).
[1080] *Ibid.*, p. 162 (259).
[1081] *Ibid.*, p. 163 (260).
[1082] *Ibid.*, p. 197-198 (284).
[1083] *Ibid.*, p. 198 (284).

след надписи и наготу червя.
« Читай, читай! » – кричит мне кровь моя:
Р,О,С… нет, я букв не различаю.[1084]

Il y a un rêve. Il se répète comme le son
languissant d'un homme emmuré. Dans ce rêve
je travaille avec un pic dans un énorme trou
et je trouve un fragment au fond.

J'éclaire d'une lanterne sur lui
la trace d'une épitaphe et la nudité d'un ver.
« Lis, lis ! », me crie mon sang :
R, O, S… non, je ne distingue pas les lettres.

Le poème « Quel mauvais acte ai-je commis » [« Какое сделал я дурное дело », 1961] peut être considéré comme le monument « littéraire » de Nabokov, se situant dans la lignée des poèmes-monuments littéraires des grands poètes russes :

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки.[1085]

Mais comme il est plaisant qu'à la fin du paragraphe,
en dépit du correcteur et du siècle,
l'ombre d'une branche russe tremblera
sur le marbre de ma main.

La troisième strophe du poème évoque le monument littéraire de Puškin « Je me suis érigé un monument non fait de main d'homme» [« Я памятник себе воздвиг нерукотворный », 1836]. Ce texte poétique est aussi influencé par le poème « Le monument » [« Памятник », 1928][1086] de Xodasevič. Dans *Regarde, regarde les arlequins !*, Nabokov décrit le monument de Puškin à Leningrad de manière ironique : « Pouchkine, dans une redingote dont le pan droit est agité en permanence par la brise qui s'élève de la Néva plutôt que par la violence du

[1084] V. V. Nabokov, « Est' son. On povtorjaetsja kak tomnyj… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 446.
[1085] Vladimir Nabokov, « Kakoe sdelal ja durnoe delo », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 434-435.
[1086] Vladislav Xodasevič, « Pamjatnik », *Stixotvorenija*, *op. cit.*, p. 254-255.

souffle lyrique, est représenté debout, la tête levée et tournée vers la gauche, la main droite tendue dans la direction opposée, en biais, pour sentir la pluie (attitude très naturelle à cette saison où les lilas fleurissent dans les parcs de Leningrad) »[1087]. De la même manière que le narrateur interprète ainsi le mouvement figé du monument en fonction du moment présent, actuel, de même Nabokov intègre son passé dans la forme flexible et mobile du présent. L'image de l'ombre à la fin du poème représente la vision polyvalente de l'art, son caractère transformateur et transformable qui est mis en valeur par le verbe « колебаться ». Ce testament littéraire proclame la victoire du poète sur les contingences de l'histoire et du destin, la victoire de la vision artistique du poète sur l'opinion des milieux littéraires dans lesquels il était obligé d'évoluer par la force des circonstances.

L'espace de l'énonciation poético-autobiographique est représenté par l'image de la Russie chantée par le poète, image qui se transforme d'abord en une Russie imaginaire. Dans son article « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », Jean-Claude Lanne dit : « … le poète retrouve moins la Russie par le souvenir qu'il ne l'invente par la puissance créatrice de l'imagination »[1088]. En passant par la recréation poétique de la Russie, par ce pays imaginaire, créé dans son œuvre, Nabokov aboutit finalement à sa destination finale, au pays de la création artistique, en « Terra Artis », selon l'expression de Jean-Claude Lanne : « … le poète […] se lance dans l'exploration lyrique du vaste monde, et se voue à la tâche héroïque de dilater la Russie aux dimensions planétaires d'une véritable et fabuleuse "Terra Artis" ».[1089] En cherchant le pays de son enfance, le poète trouve une autre patrie, celle de son art qui instaure une nouvelle temporalité artistique, celle de l'exil dans sa création. Les « je » lyrique et autobiographique créés par Nabokov sont attirés par les déplacements plutôt dans le temps que dans l'espace.

V. 2. C. Le temps de l'énonciation poético-autobiographique : la délectation du présent et le retour dans le passé

Le temps est toujours double dans la poétique de Nabokov : le temps du monde réel et le temps du monde de l'au-delà (temps du monde créé, artistique, éternel) ; le temps du monde

[1087] Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins !*, *op. cit.*, p. 261.
[1088] Jean-Claude Lanne, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », *op. cit.*, p. 106-107.
[1089] *Ibid.*, p. 105.

présent, actuel, un temps objectif, du corps et le temps autre, non présent, non actuel (le passé et le futur). Le sommeil dans le présent transpose le plus souvent le « je » lyrique dans le passé, dans le monde de son enfance. Dans le poème « Les stances » [« Стансы », 1924], le « je » lyrique vit le même instant dans deux mondes différents, dans le monde réel et dans le monde imaginé et créé par le poète :

О, я рифмую радугу и прах !
Прости, прости, что рай я уничтожил !
В двух бархатных и пристальных мирах
единый миг как бог я прожил…[1090]

Ô, je rime un arc-en-ciel et des cendres !
Pardonne-moi, pardonne-moi d'avoir détruit le paradis !
J'ai vécu, comme un dieu, un seul et même instant
dans deux mondes veloutés et attentifs…

Selon Nabokov-poète, c'est une propriété du créateur que de pouvoir être à la fois en deux temps différents. Nabokov-autobiographe décrira de semblables expériences dans le chapitre onze de *Speak, Memory* consacré à la genèse de son art poétique.

Le poème « L'œil » [« Око », 1939] est écrit à Paris juste avant le départ de l'Europe. Ce poème représente une synthèse du temps et de l'espace de l'énonciation poétique, une conversion réciproque du temps en espace sémantique :

К одному исполинскому оку –
без лица, без чела и без век,
без телесного марева сбоку –
наконец-то сведен человек.

И на землю без ужаса глянув
(совершенно несхожую с той,
что, вся пегая от океанов,
улыбалась одною щекой),

он не горы там видит, не волны,
не какой-нибудь яркий залив,
и не кинематограф безмолвный
облаков, виноградников, нив;

[1090] Vladimir Nabokov, « Stancy », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 621.

и конечно, не угол столовой
и свинцовые лица родных –
ничего он не видит такого
в тишине обращений своих.

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом, –
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем?[1091]

Enfin l'homme est réduit
à un œil gigantesque
sans visage, sans front et sans paupières,
sans un reflet couleur chair de côté.

Et, jetant un regard sans effroi sur la terre
(tout à fait différente de celle
qui, toute bigarrée d'océans,
souriait d'une seule joue),

il ne voit là ni montagnes, ni vagues,
ni golfe scintillant,
et ni le cinématographe silencieux
des nuages, des vignobles et des champs ;

et bien sûr, ni le coin de la salle à manger,
ni les visages de plomb des proches –
il ne voit rien de ce genre
dans le silence de sa rotation.

C'est qu'a disparu la frontière entre
l'éternité et la matière,
et à quoi bon une prunelle céleste
si rien ne comporte de chiffre ?

[1091] V. V. Nabokov, « Oko », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 5, p. 439.

Le héros lyrique, sorti du temps et de l'espace, veut accéder à l'éternité. Il regarde le monde réel à travers la mort, à travers le monde de l'au-delà et ne voit rien. La cécité, l'œil qui ne voit rien, conduit à l'annulation de la sensation visuelle du temps. Le poète explique cet étrange phénomène par le fait que la frontière entre le temps (l'éternité) et l'espace (la matière) a été abolie : « исчезла граница / между вечностью и веществом ». En russe, Nabokov choisit intentionnellement deux mots proches par la consonance afin de montrer que ces deux notions opposées « temps / espace » ont des points de contact et que, malgré leur antonymie, elles ont des sèmes en commun sur lesquels est possible la comparaison/différenciation. Le poète s'interroge sur la fonction de l'œil de Dieu, de l'œil céleste qui réduit les facultés humaines et ne permet pas à l'homme de voir le filigrane dissimulé par le Destin. Le motif du filigrane est obsessionnel chez Nabokov, nous le retrouvons dans sa poésie, ses récits et son autobiographie. Il est très fréquent dans la poésie de la fin des années trente, période cruciale sur les deux plans, biographique et artistique, période pendant laquelle le poète met en question sa destinée et sa vocation poétique. Selon lui, c'est une marque interne du poète, sa vocation et son exploit, marque léguée à l'homme par le Destin et c'est, bien évidemment, une métaphore du génie poétique. Nous retrouvons ce filigrane dans *Drugie berega* au moment où l'auteur parle de l'objectif de son autobiographie : trouver et comprendre le filigrane qui lui a été légué par le destin. L'abolition des frontières temporelles et spatiales résulte de l'absence de différences entre deux temps (historique / éternel) et entre deux mondes (monde réel / monde éternel). La mort fait disparaître l'importance du monde matériel, tangible, la détermination du monde réel par la matière. Cette réflexion sera prolongée au début de *Drugie berega* et tout au long de ce livre. Ce poème se déroule dans un silence complet, dans un espace silencieux, intemporel, ce que soulignent les groupes de mots « кинематограф безмолвный » et « в тишине обращений своих ».

Drugie berega / *Speak, Memory* réalise le principe du parallélisme thématique multiple, en nous renvoyant à un ensemble de textes mythologiques : de la même manière qu'à travers le récit de la vie quotidienne se révèlent des prototypes séculaires, de même à travers le temps présent, effectif, historique, déterminé par les lois de la nature, se révèle un « temps éternel » déterminé par les lois artistiques. Dans son cours sur Dostoevskij, Nabokov applique deux critères au génie de l'artiste : celui du caractère extrêmement individuel et celui de l'art éternel qui a la capacité de combattre le temps historique : « j'aborde la littérature sous le seul

angle qui m'intéresse : celui du génie individuel qui résiste au temps »[1092]. Les prototypes séculaires apparaissent dans plusieurs textes de l'écrivain : par exemple, dans sa réponse à l'enquête sur Proust ou dans le poème « Ô, comme tu aspires au chemin ailé » [« О, как ты рвешься в путь крылатый », 1923].

A la question dans l'enquête sur Proust « Видите ли в современной жизни героев и атмосферу его эпохи? » (« Voyez-vous les héros et l'atmosphère de son époque dans la vie contemporaine ? »), l'écrivain répond : « Опять же, – мне трудно вообразить en bloc "современную" жизнь. Всякая страна живет по-своему, и всякий человек – по-своему. Но есть кое-что вечное. Изображение этого вечного только и ценно. Прустовские люди жили всегда и везде »[1093] (« De même, il m'est difficile de me figurer *en bloc* la vie "contemporaine". Tout pays vit à sa façon et tout homme vit à sa façon. Mais il existe un trait éternel. Seule la représentation de cet éternel est précieuse. Les gens de Proust ont vécu toujours et partout »). Pour notre auteur, les personnages de Proust sont éternels. La représentation par le poète d'une temporalité que l'homme ne connaît pas, du « temps éternel » importe grandement à Nabokov. Lui-même essaye de représenter le « temps éternel » à travers le temps passé et présent dans son autobiographie et sa poésie. Dans l'article « Sur les généralités » [« On Generalities »] daté de 1926, l'écrivain parle de « la saveur de l'éternité qui était et sera dans n'importe quel âge » (« привкус вечности, который был и будет во всяком веке »)[1094]. Quel est donc l'intérêt du « temps éternel » que l'homme ne peut pas connaître et que l'artiste ne peut que percevoir ? Pour Nabokov, c'est le temps générateur de schémas supratemporels qui déterminent le cours de la vie, de l'histoire et la circulation d'idées et de sens. Celui qui connaîtra le fonctionnement de ces schémas générateurs sémantiques, accédera aux lois du temps. En cela consiste l'utopie temporelle de l'art de Nabokov : retrouver des schémas éternels dans la vie et les introduire dans son art. La quête du temps est conjuguée chez l'écrivain à la quête de la nature de l'art.

Dans le poème « Ô, comme tu aspires au chemin ailé », le poète veut faire comprendre au lecteur que la mort est une force libératrice qui libère la conscience du corps, la vie des déterminants spatio-temporels. C'est un passage ou plutôt une entrée de l'esprit dans une autre catégorie, celle de l'éternité :

> *Поверь же соловьям и совам,*
> *терпи, самообман любя, –*

[1092] Vladimir Nabokov, « Fiodor Dostoïevski », *op. cit.*, p. 151.
[1093] V. V. Nabokov, « Anketa o Pruste », *op. cit.*, p. 688.
[1094] V. V. Nabokov, « On Generalities », in *Zvezda, op. cit.*, 1999, n° 4, p. 14.

смерть громыхнет тугим засовом
и в вечность выпустит тебя.[1095]

Fais confiance donc aux rossignols et aux hiboux,
patiente en chérissant l'illusion,
la mort ouvrira avec fracas un verrou bien tiré
et te laissera partir dans l'éternité.

La mort est associée par le poète à l'éternité. L'homme est enfermé dans son corps présent et dans le monde présent hors duquel il n'existe qu'une sortie possible, la mort et dans lequel on ne peut entrer que par la naissance, c'est-à-dire par des actes physiques et non pas par des tours de l'esprit ou de l'imagination. Le poète essaye de résoudre ce problème avec les outils spirituels seuls. Aussi son entreprise est-elle vouée d'avance à l'échec. Outre la consonance entre les noms « соловьям » et « совам », ces deux oiseaux signifiés par ces noms symbolisent rétrospectivement la naissance du jour et l'arrivée de la nuit. La vie est envisagée comme prison (nous trouvons une image identique appliquée au temps humain dans *Speak, Memory*). L'éternité est comparée dans ce poème au monde libre où le temps n'a pas lieu d'être (cette idée est également évoquée au début de l'autobiographie). L'âme étant prisonnière du corps, le poète est perçu comme conducteur d'âme sur le chemin de la libération. L'autobiographe aussi fait accéder le lecteur aux valeurs éternelles par son art. Chez Nabokov, le temps présent, effectif est confronté au temps passé, au temps futur et à l'éternité. L'éternité est représentée, chez lui, comme scindée par la vie humaine. Elle est comparée à une nuit dans le poème « Un brouillon inachevé » et à l'inconnu dans le récit en anglais « Le temps et le reflux » [« Time and Ebb », 1945][1096].

Dans la poésie de Nabokov, on observe un double mouvement. Le premier mouvement, visuel, s'effectue selon l'axe suivant : de l'obscurité, de la nuit de l'exil vers le jour, la luminosité du pays de son enfance recréé par les facultés créatrices du poète. Le second mouvement, sonore, part du monde silencieux du présent et des souvenirs pour arriver à la polyphonie du passé, au monde résonnant de son enfance dans lequel les souvenirs redeviennent des impressions et des sensations immédiates. La nuit de l'exil est un moment propice à la création, à l'imagination, aux souvenirs, le moment où le poète peut revenir, par son corps présent, dans le jour de son enfance, dans le séjour lumineux de son passé.

[1095] V. V. Nabokov, « O, kak ty rvešs'ja v put' krylatyj », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 1, p. 608.
[1096] Vladimir Nabokov, « Le temps et le reflux », *Nouvelles, op. cit.*, p. 678.

Chapitre V. 3 : Le sujet lyrique de l'énonciation poético-autobiographique : la figure du poète dans l'autobiographie et la poésie de Nabokov

Tout au long de sa vie Nabokov s'est défini comme un poète russe, malgré l'abandon de cette langue à l'âge de quarante ans et son succès mondial en tant qu'écrivain américain. Même dans son autobiographie il décrit son devenir non pas comme celui d'un écrivain, mais comme celui d'un poète. Toute création artistique commence chez lui par la figure du poète.

Nabokov puise sa conception de la figure du poète chez Puškin, figure influencée par le romantisme allemand, chez les symbolistes français, chez Blok. Ses modèles du poète sont Baudelaire, Musset, Rimbaud, Puškin, Blok, Bunin, Gumilev, Xodasevič. L'appartenance de Nabokov à l'héritage de l'Age d'argent ne fait guère de doute. Dans sa correspondance, ses essais critiques et ses cours magistraux, ses œuvres de fiction, sa poésie et son autobiographie, Nabokov déclare à maintes reprises l'intime parenté qui le lie à la culture de l'Age d'argent. Dans une lettre à Edmund Wilson datée du 4 janvier 1949, il reconnaît être enfant de cette époque : « Le "déclin" de la littérature russe en 1905-1917 est une invention soviétique. Blok, Biely, Bounine et d'autres ont écrit leurs meilleures œuvres pendant ces années-là. Et jamais la poésie n'a été aussi populaire – pas même au temps de Pouchkine. Je suis moi-même un produit de cette période, j'ai été élevé dans cette atmosphère »[1097].

Dans l'œuvre russe de Nabokov, le thème du poète est présent dans ses traductions poétiques de Musset, Rimbaud, Baudelaire et Shakespeare, dans ses récits « La fumée lourde » [« Тяжелый дым », 1935] et « Vasilij Šiškov », dans son roman *Le don*, dans ses écrits en anglais « Un poète oublié » [« A Forgotten Poet », 1944] et *Feu pâle*. En tant que professeur, comme il le dit dans *Intransigeances*, Nabokov exigeait de ses étudiants « la passion du savant et la patience du poète »[1098]. Nabokov ouvre son premier recueil d'émigré *Le chemin de l'Empyrée* par une citation tirée d'« Arion » [« Арион », 1827] de Puškin, citation où il est

[1097] V. Nabokov – E. Wilson, *Correspondance, 1940-1971, op. cit.*, p. 245-246.
[1098] Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 17.

question de la mission du poète. Le poète est un chantre mystérieux exilé sur des rivages étrangers et qui préserve la tradition littéraire. Dans son article commémoratif « Au sujet de Xodasevič », Nabokov crée l'image du poète qui transpose la mélodie de l'éternité dans l'art humain, qui accomplit la fonction d'un pont entre l'éternité et l'homme. Rappelons que Nabokov considérait Xodasevič comme le plus grand poète du XXème siècle :

> *Как бы то ни было, теперь все кончено: завещанное сокровище стоит на полке, у будущего на виду, а добытчик ушел туда, откуда, быть может, кое-что долетает до слуха больших поэтов, пронзая наше бытие своей потусторонней свежестью – и придавая искусству как раз то таинственное, что составляет его невыделимый признак.*[1099]
> *Quoi qu'il en soit, maintenant tout est fini ; le trésor légué se trouve sur l'étagère, à la vue du futur, et l'inventeur*[1100] *est parti là d'où, peut-être, quelque chose atteint l'ouïe des grands poètes, perçant notre être de sa fraîcheur de l'au-delà et conférant à l'art justement ce caractère mystérieux qui constitue son signe inamissible.*

V. 3. A. « Premier poème », le chapitre onze de l'autobiographie *Speak, Memory* : le devenir du poète

Dans le chapitre onze « Premier poème » de *Speak, Memory*, Nabokov dresse la genèse du poète ancrée dans un laps de temps et un point précis de l'espace : l'été de 1914 au domaine familial de Vyra. Un pavillon, « un rien baroque », est le premier lieu de la création poétique. Dans ce chapitre plein de lyrisme, Nabokov nous montre la naissance du jeune poète, de son don poétique dans l'atmosphère idyllique et champêtre de sa Russie. La beauté de la nature déclenche le premier poème. Le commencement de la création est accompagné de la musique, son achèvement est la venue du silence : « Quant revint le silence, mon premier poème était achevé »[1101]. Dans ce chapitre, Nabokov énumère ses prédécesseurs, les poètes qui l'ont influencé à cette époque Puškin, Tjutčev, Fet et Blok : « un écho du tonnerre de Tioutchev et un rayon de soleil réfracté par Fet étaient seuls excusables »[1102], « la note rauque çà et là dans

---

[1099] V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *op. cit.*, p. 590.
[1100] Dans le sens que donne *Le Littré* à ce mot : « celui qui trouve une médaille dans la terre, un monument enfoui ».
Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit*., t. 2, p. 3294.
[1101] Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 285.
[1102] *Ibid.*, p. 285.

les œuvres de vrais poètes (je pense en particulier à Alexandre Blok) »[1103]. La citation ci-dessous montre que le centre des premières poésies de l'autobiographe est le « je » tant lyrique qu'autobiographique et que l'intérêt de sa quête poétique est porté sur sa propre existence, sur son univers intime de sensations et d'émotions : « Le genre de poèmes que je fabriquais à cette époque n'était guère plus qu'un signe que je faisais pour attester que j'étais vivant, que je passais, ou avais passé, ou espérais de passer, par certaines émotions intenses »[1104]. C'est une poésie existentielle qui affirme une sorte de la présence empirique du poète dans le monde présent, dans l'actualité du moment.

La figure du poète est pensée à travers les catégories du temps et de l'espace. Le poète est placé au centre de l'univers, en est le noyau : « le poète sent tout ce qui arrive en un point donné du temps »[1105]. Par ce fait, le poète domine la société : « … des trillons d'autres choses sans importance de ce genre se produisent – toutes ces circonstances formant un organisme instantané et transparent dont le poète (assis sur une chaise de jardin, à Ithaca, N. Y.) est le noyau »[1106]. Le poète se considère comme la force motrice du monde présenté par la multiplicité d'événements sans importance et sans liens entre eux. C'est le poète qui détient la connaissance secrète de la structure du monde perçu, par ce dernier, comme un organisme vivant qui évolue constamment. Des événements historiques sont semblables aux processus propres aux organismes vivants. Ce modèle du monde est hérité par Nabokov de l'Age d'argent. Le moment de la création poétique est représenté, non pas comme une fraction du temps, mais comme une fissure dans le temps, comme une percée vers d'autres mondes : « une fissure dans le temps, un battement de cœur manquant »[1107].

L'autobiographe, portant un regard critique sur ses débuts poétiques, reconnaît l'impuissance du jeune poète à se débarrasser du poids de l'héritage : « Certaines émotions étaient liées à certains environnements non par acte libre de votre volonté, mais par le ruban fané de la tradition »[1108]. Il juge aussi sévèrement son premier poème et caractérise son contenu comme « une piètre mixture, contenant de nombreux emprunts, outre ses modulations pseudo-pouchkiniennes »[1109]. Le poète trouve graduellement sa parole propre dans la perception du détail précis et dans son expression. L'auteur énumère les défauts d'expression du jeune

[1103] *Ibid.*, p. 285.
[1104] *Ibid.*, p. 276.
[1105] *Ibid.*, p. 277.
[1106] *Ibid.*, p. 277.
[1107] *Ibid.*, p. 275.
[1108] *Ibid.*, p. 280.
[1109] *Ibid.*, p. 285.

poète : son attachement aux formules usées, l'utilisation de mots opaques, son imitation d'autres poètes.[1110] Nabokov termine la deuxième section du chapitre onze par la métaphore d'un puzzle mal reconstitué : la palissade de cirque mal assemblée représentant des parties d'animaux en désordre et à l'envers. La première expérience peu réussie du poète est cependant repensée, sur le mode allégorique, dans la perspective de l'objectif de son autobiographie : au fil du récit l'auteur met en système les éléments dispersés de son passé et les fusionne dans l'entité de la vie grâce à son don artistique. La palissade bigarrée signifie la « bigarrure » des premiers poèmes de l'auteur, fait, d'après lui, de « pièces » rapportées, de réminiscences diverses mal « jointoyées » :

> *Des années plus tard, dans le sordide faubourg d'une ville étrangère, je me rappelle avoir vu une palissade à claire-voie, dont les planches venaient d'ailleurs, où elles avaient été utilisées, selon toute apparence, pour la clôture d'un cirque ambulant. Des animaux y avaient été peints par un aboyeur aux talents variés ; mais celui qui avait transporté les planches, puis les avait à la hâte assemblées de nouveau, devait être aveugle ou dément, car à présent la palissade ne montrait plus que des parties disjointes d'animaux (certaines, en outre, à l'envers) – une hanche brun fauve, une tête de zèbre, la patte d'un éléphant.*[1111]

Nabokov puise l'image de cette palissade, tout comme d'autres éléments de ce chapitre, dans *Le don*.[1112] Le narrateur y oppose le désordre du décor de la palissade fabriquée par l'homme à l'ordre réfléchi, faisant sens, des reflets de feuilles (créés par la nature) sur la palissade. Le

---

[1110] *Ibid.*, p. 280-281.

[1111] *Ibid.*, p. 281.

[1112] Voici comment ce passage est développé dans le roman russe :

« Они обычно встречались по ту сторону железнодорожной ложбины, […] где был, между прочим, замечательный забор, составленный по-видимому из когда-то разобранного в другом месте (может быть, в другом городе), ограждавшего до того стоянку бродячего цирка, но доски были теперь расположены в бессмысленном порядке, точно их сколачивал слепой, так что некогда намалеванные на них цирковые звери, перетасовавшись во время перевозки, распались на свои составные части: тут нога зебры, там спина тигра, а чей-то круп соседствует с чужой перевернутой лапой, – обещание жизни грядущего века было по отношению к забору сдержано, но разъятие земных образов на нем уничтожало земную ценность бессмертия; ночью, впрочем, мало что можно было различить, а преувеличенные тени листьев (вблизи был фонарь) ложились на доски забора вполне осмысленно, по порядку, – это служило некоторым возмещением, тем более что их-то никак нельзя было перенести в другое место, заодно с досками, разбив и спутав узор: их можно было перенести на нем только целиком, вместе со всей ночью. »

V. V. Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, p. 356-357.

« Ils se rencontraient d'habitude de l'autre côté du bas-fond ferroviaire, […] où il y avait, entre autres, une palissade remarquable composée apparemment d'une autre palissade dépiécée dans un autre endroit (peut-être, dans une autre ville), qui avait entouré auparavant le stationnement d'un cirque ambulant, mais les planches étaient à présent disposées dans un ordre insensé, comme si un aveugle les avait clouées ensemble, de sorte que les bêtes de cirque peintes autrefois sur elles, s'étant mélangées lors du transport, s'étaient décomposées en leurs parties intégrantes : ici, une patte d'un zèbre, là le dos d'un tigre, et la croupe de quelque animal voisine une patte renversée d'un autre, la promesse de la vie du siècle futur avait été tenue par rapport à la palissade, mais la séparation des images terrestres sur elle détruisait la valeur terrestre de l'immortalité ; la nuit, d'ailleurs, peu de choses pouvaient être distinguées et les ombres exagérées des feuilles (non loin il y avait une lanterne) se couchaient sur les planches de la palissade d'une manière tout à fait sensée, en ordre ; cela servait comme une certaine compensation, d'autant que l'on ne pouvait pas les déplacer dans un autre endroit, en même temps que les planches, en démontant et en mêlant le motif : on n'aurait pu les transporter qu'en entier, ensemble avec toute la nuit. »

narrateur conclut que les sensations momentanées ne peuvent être ni sauvegardées ni transposées, elles ne peuvent qu'être vécues. Le dessin d'ombres formées par la nuit et la lumière d'une lanterne est plus précieux pour le narrateur que le dessin effectué par l'homme, car, par sa fugacité et sa fragilité, il se rapproche plus de l'éternel. Il existe plusieurs correspondances entre le chapitre onze et *Le don*, roman très connu du lecteur russe.[1113] Serait-ce, en partie, pour cette raison que Nabokov a supprimé ce chapitre de la version russe de son autobiographie ? Dans ce roman, l'image de la palissade décomposée est celle de la structure de l'univers. Au départ, sa structure est visible comme bien ordonnée. Le passage du temps brouille cette structure complexe et l'homme ne la perçoit plus comme ordre, mais plutôt comme désordre. Seul le poète peut rétablir l'harmonie, l'ordre dans l'univers, car il a la capacité d'en percevoir le rythme, sa structure rythmique. Cette allégorie de Nabokov est très proche de la représentation symboliste du créateur-démiurge, du poète discernant la mélodie harmonieuse de l'univers. Dans la poétique symboliste, le poète est avant tout ouïe (ce qui révèle la domination du temps), dans la poétique acméiste, il est œil (ce qui privilégie l'espace). Dans sa poétique, Nabokov combine les deux perceptions majeures à la fois, auditive et visuelle, en élaborant une architecture spatio-temporelle complexe, où le temps et l'espace échangent leurs fonctions et sont consubstantiels.

Dans le chapitre douze de *Drugie berega*, l'auteur décrit la composition de vers à Cambridge. Il caractérise ses vers comme vernis, morts, stylistiquement dépendants de certains poètes anglais et souligne l'inertie de sa production artistique par le groupe verbal « отвердевали, как блестящие опухоли » :

> *… я мастерил и лакировал мертвые русские стихи, которые вырастали и отвердевали, как блестящие опухоли, вокруг какого-нибудь словесного образа. Как я ужаснулся бы, если бы тогда увидел, что сейчас вижу так ясно – стилистическую зависимость моих русских построений от тех английских поэтов, от Марвелля до Хаусмана, которыми был заражен самый воздух моего тогдашнего быта.*[1114]
>
> *… je confectionnais et vernissais des vers russes morts, qui grandissaient et se figeaient comme des œdèmes brillants autour d'une image verbale. Comme j'aurais été consterné, si j'avais vu autrefois ce que je vois à présent si clairement : la dépendance stylistique de mes constructions russes de ces poètes anglais, de Marvell à Housman, qui avaient infecté l'air même de mon quotidien d'autrefois.*

[1113] Voir à ce sujet: Marija Malikova, « "Pervoe stixotvorenie" V. Nabokova. Perevod i kommentarij », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, *op. cit.*, p. 741-771.

[1114] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 226 (306).

Dans le même chapitre, lors d'un match de football, l'autobiographe s'imagine déguisé en gardien de but et composant des poèmes dans une langue inconnue, consacrés à un pays imaginaire : « и думал о себе, как об экзотическом существе, переодетом английским футболистом и сочиняющим стихи, на никому неизвестном наречии, о заморской стране »[1115] (« et je me représentais comme un être exotique déguisé en joueur de football anglais et composant des vers dans un langage inconnu, sur un pays étranger »). Ce passage crée une passerelle entre deux romans, *L'exploit* et *Feu pâle*. Le thème d'une langue et d'un pays imaginaires commence avec Zoorland et le zoorlandais dans *L'exploit* et aboutit à Zembla et au zemblien dans *Feu pâle*.

V. 3. B. La figure du poète dans la poésie de Nabokov

De la même manière que la figure de l'écrivain est masquée dans la prose de Nabokov, comme le remarque Xodasevič dans l'article « Au sujet de Sirin », de même dans la poésie de Nabokov la figure du poète est apparente. Cette opposition est soulignée dans l'article de Mixail Lotman « Et cette étoile au-dessus de Pulkovo… Notes sur la poésie et la versification de V. Nabokov » [« А та звезда над Пулковом... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова », 2001] : « В частности, неожиданна сама поза автора, неоднократно подчеркивается : я поэт. В прозе Набокова такое невозможно »[1116] (« En particulier, la pose de l'auteur elle-même est inattendue, il est souligné à maintes reprises : je suis poète. Dans la prose de Nabokov, cela n'est pas possible »).

Nous limitons notre corpus à la sélection de poèmes dans lesquels la figure du poète est nommée de façon manifeste, dans lesquels le poète est le protagoniste de l'énonciation poétique, car cette figure est présente d'une façon plus ou moins dissimulée dans presque tous les poèmes de Nabokov. Le poème « Au poète » de 1918 est le manifeste d'un jeune poète qui proclame les valeurs de l'acméisme et du symbolisme :

Болота вязкие бессмыслицы певучей
покинь, поэт, покинь, и в новый день проснись!
Напев начни иной – прозрачный и могучий;
словами четкими передавать учись

[1115] *Ibid.*, p. 229 (308).
[1116] M. Lotman, « A ta zvezda nad Pulkovom… Zametki o poèzii i stixosloženii V. Nabokova », in *V. V. Nabokov: pro et contra 2*, *op. cit.*, p. 213.

оттенки смутные минутных впечатлений,
и пусть останутся намеки, полутени
в самих созвучиях, и, помни, – только в них,
чтоб созданный тобой по смыслу ясный стих
был по гармонии таинственно-тревожный,
туманно-трепетный; но рифмою трехсложной,
размером ломаным не злоупотребляй.
Отчетливость нужна и чистота и сила.
Несносен звон пустой, неясность утомила:
я слышу новый звук, я вижу новый край...[1117]

Abandonne, ô poète, les marécages fangeux du non-sens chantant,
les abandonne et te réveille au nouveau jour !
Commence un autre air, limpide et puissant ;
apprends à exprimer par des vocables précis
les nuances vagues des impressions fugitives,
et que des allusions, des pénombres restent
dans les consonances mêmes, et, souviens-toi, dans elles seulement,
afin que le vers créé par toi et clair dans son sens soit
mystérieux et agité, nébuleux et palpitant
dans l'harmonie ; mais n'abuse pas
de la rime à trois syllabes, du mètre irrégulier.
Il faut la précision, la pureté et la force.
Un son vide est insupportable, l'obscurité lasse :
j'entends un nouveau son, je vois un nouveau pays…

Une importance toute particulière est accordée à la pureté et la clarté du verbe et du style (« словами четкими », « ясный стих »), à la musicalité du verbe comme une qualité revendiquée par le symbolisme (« напев », « созвучия », « звон », « звук »), au concept de nouveau (« в новый день проснись! », « новый звук », « новый край »). Apparaît l'opposition de deux pôles, opacité et translucidité du verbe. C'est un poème très imitatif dans lequel se révèle chez Nabokov une contradiction profonde dans le choix du modèle poétique : l'acméisme et le symbolisme. Il se réfère tantôt à l'esthétique néo-classique de l'acméisme tantôt à l'esthétique du symbolisme. Ces fluctuations peuvent être expliquées par la recherche de la voie propre du jeune poète.

[1117] V. V. Nabokov, « Poètu », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 468.

Le poème « Le poète » [« Поэт »] de 1921 abonde en images « byzantines ». Le « je » lyrique est fidèle au « verbe profond ». Jusqu'à fin des années vingt la figure du poète est pensée à travers le modèle symboliste du monde, les poèmes étant écrits dans un style symboliste imitatif. Nous pouvons le voir sur l'exemple du poème de 1918 « Le poète » [« Поэт »].[1118] Vers la fin des années vingt Nabokov abandonne les artifices symbolistes. Il polémique avec la conception hiérarchique du monde, avec la suprématie de l'au-delà. Pour lui, les mondes réel et imaginaire entretiennent des rapports sur l'axe horizontal, syntagmatique. Le poème-fable « Les briques » [« Кирпичи»] de 1928 écrit sur le mode allégorique entre en rupture avec le système esthétique du symbolisme et proclame la supériorité du monde réel.[1119] Dans le poème « L'enfance », le « je » lyrique désigné comme futur poète préfère le rêve à la réalité : « Вставал я нехотя. (Как будущий поэт, / предпочитал я сон действительности ясной…) »[1120] (« Je me levais sans entrain. (En tant que futur poète, / je préférais le rêve à la claire réalité…) »). Le dernier quatrain du poème « Une brume de rêve nocturne, une teinte de poudreuse langueur » [« Туман ночного сна, налет истомы пыльной », 1918] établit un parallèle entre l'enfant, le poète et le peintre.[1121] Dans le poème « Anniversaire »

[1118] « Я в стороне. Молюсь, ликую,
и ничего не надо мне,
когда вселенную я чую
в своей душевной глубине. »
V. V. Nabokov, « Poèt », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 480.
« Je demeure à l'écart. Je prie, jubile,
et je n'ai besoin de rien,
quand je sens l'univers
dans les profondeurs de mon âme. »

[1119] « Улыбка вечности невинна.
Мир для слепцов необъясним,
но зрячим все понятно в мире,
и ни одна звезда в эфире,
быть может, не сравнится с ним. »
V. V. Nabokov, « Kirpiči », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 2, p. 549.
« Le sourire de l'éternité est innocent.
Le monde est inexplicable pour les aveugles,
mais tout est clair dans le monde pour ceux qui voient,
et aucune étoile dans l'éther
ne peut se comparer à lui. »

[1120] V. V. Nabokov, « Detstvo », *op. cit.*, p. 513.

[1121] « Так мелочь каждую – мы, дети и поэты,
умеем в чудо превратить,
в обычном райские угадывать приметы,
и что ни тронем – расцветить... »
V. V. Nabokov, « Tuman nočnogo sna, nalet istomy pyl'noj », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 446.
« Ainsi, nous, enfants et poètes, savons transformer
chaque rien en miracle,

[« Годовщина », 1926], le « je » lyrique fait partie des poètes éphémères (« минутные поэты »[1122]) dont la production ne dure qu'un instant dans l'éternité et dont le sort est l'oubli. Le poète et sa Muse comparés aux enfants surmontent l'oubli en s'imprégnant de la vitesse des trains, du mouvement et de l'éclat fugace de toute chose.[1123] Dans ce texte, le poète chante la supériorité du moment présent, effectivement vécu, unique dans son genre et ne pouvant être reproduit à l'identique, il compare la vie à un rêve qui est accordé à l'homme par le Créateur. Le présent est caractérisé par Nabokov comme le moment actuel, singulier et décisif.

Les poèmes « Le soleil » [« Солнце », 1923] et le poème « Dans une ruelle de Castalie il existe une petite boutique » [« В кастальском переулке есть лавчонка », 1923] nous renvoient à la figure du poète-flâneur qui, depuis Baudelaire, est conjuguée à une pratique particulière de la poésie dans laquelle le mouvement de la ville, du corps, du texte dans l'espace participent du même geste d'écriture.[1124] Dans le deuxième poème l'action est

---

deviner des indices de paradis dans l'ordinaire
et colorer tout ce que nous touchons… »

[1122] V. V. Nabokov, « Godovščina », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 544.

[1123] « Но подписи моей он [библиофил – S. G.] не отметит:
забыто все… И, Муза, не беда !
Давай блуждать, давай глазеть, как дети,
на проносящиеся поезда,

на всякий блеск, на всякое движенье, –
предоставляя выспренним глупцам
бранить наш век, пенять на сновиденье,
единый раз дарованное нам. »
Ibid., p. 544.
« Mais il [le bibliophile – S. G.] ne distinguera pas ma signature :
tout est oublié… Et, ô Muse, cela ne fait rien !
Allons errer, allons regarder, comme des enfants,
les trains qui passent, à toute vitesse,

tout éclat, tout mouvement,
en laissant les sots pompeux
réprimander notre siècle, s'en prendre au songe
qui nous est accordé juste une fois. »

[1124] « Как хорошо в звенящем мире этом
скользить плечом вдоль меловых оград,
быть русским заблудившимся поэтом
средь лепета латинского цикад! »
V. V. Nabokov, « Solnce », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 561.
« Comme il est bien, dans ce monde résonnant,
de frôler de l'épaule les enceintes de craie,
d'être un poète russe perdu
au milieu du murmure latin des cigales ! »

déterminée par le nom de Castalie, fontaine se trouvant au pied du Parnasse, consacrée aux Muses et offrant l'inspiration poétique à celui qui boit de ses eaux. Le choix du toponyme est important pour la compréhension du poème : le poète exilé cherche l'objet de son inspiration sur le sol d'une culture étrangère.[1125] Dans ce texte poétique, nous assistons à la

---

Dans la première publication (dans le recueil *Le retour de Čorb*) à la place de « звенящем » nous lisons « поющем » (« chantant »).

[1125] « В кастальском переулке есть лавчонка:
колдун в очках и сизом сюртуке
слова, поблескивающие звонко,
там продает поэтовой тоске.

Там в беспорядке пестром и громоздком
кинжалы, четки – сказочный товар!
В углу – крыло, закапанное воском,
с пометкою привешенной: Икар.

По розам голубым, по пыльным книгам
ползет ручная древняя змея.
И я вошел, заплаканный, и мигом
смекнул колдун, откуда родом я.

Принес футляр малиново-зеленый,
оттуда лиру вытащил колдун,
новейшую: большой позолоченный
хомут и проволоки вместо струн.

Я отстранил ее... Тогда другую
он выложил: старинную в сухих
и мелких розах – лиру дорогую,
но слишком нежную для рук моих.

Затем мы с ним смотрели самоцветы,
янтарные, сапфирные слова,
слова-туманы и слова-рассветы,
слова бессилия и торжества.

И куклою, и завитками урны
колдун учтиво соблазнял меня;
с любовью гладил волосок лазурный
из гривы баснословного коня.

Быть может, впрямь он был необычаен,
но я вздохнул, откинул огоньки
камней, клинков – и вышел; а хозяин
глядел мне вслед, подняв на лоб очки.

Я не нашел. С усмешкою суровой
сложи, колдун, сокровища свои.
Что нужно мне? Одно простое слово
для горя человеческой любви. »

matérialisation du verbe par une succession de métaphores qui passent des images concrètes aux images abstraites, d'une synecdoque qui découpe l'espace sémantique du poème (« крыло, закапанное воском, / с пометкою привешенной: Икар »), à un oxymore qui conjugue des choses incompatibles (« слова бессилия и торжества »). Le mot se veut tangible, palpable, il se veut chose, objet. Dans le récit « Le Verbe » [« Слово »] écrit dix

---

Vladimir Nabokov, « V kastal'skom pereulke est' lavčonka », *Stixi, op. cit.*, p. 80-81.
« Dans une ruelle de Castalie il existe une petite boutique :
un sorcier aux lunettes et vêtu d'une redingote bleuâtre
y vend des vocables scintillant avec sonorité
à la tristesse du poète.

Là, dans un désordre bigarré et encombrant,
il y a des poignards, des chapelets, féerique marchandise !
Dans un coin se trouve une aile, tachée de cire,
avec une étiquette accrochée : Icare.

Sur des roses bleues, sur des livres poussiéreux
rampe un serpent antique apprivoisé.
Et j'entrai, éploré, et en un clin d'œil
le sorcier comprit mon origine.

Le sorcier apporta un étui cramoisi et vert
d'où il tira une lyre
moderne : un grand collier de cheval doré
et des fils de fer au lieu des cordes.

Je l'écartai… Alors il en tira
une autre : une lyre précieuse,
ancienne, aux roses petites et séchées,
mais trop délicate pour mes mains.

Ensuite nous regardâmes ensemble des pierres fines,
des vocables d'ambre et de saphir,
des vocables-brumes et des vocables-aubes,
des vocables d'impuissance et de triomphe.

Le sorcier me tenta courtoisement
en me présentant une poupée, les volutes d'une urne ;
il caressa avec amour le crin d'azur
de la crinière d'un cheval fabuleux.

Peut-être était-il extraordinaire en vérité,
mais je soupirai, rejetai les feux
des pierres, des lames et je sortis ; et le maître
me suivait du regard en levant les lunettes sur le front.

Je n'ai rien trouvé. Avec un sourire moqueur et sombre
range, ô sorcier, tes trésors.
Que me faut-il ? Une parole simple
pour le chagrin de l'amour humain. »

jours avant le poème, le héros est en quête du verbe salvifique. Le poème expose le dilemme du choix entre modernisme et tradition, exprimés par deux métaphores de la création poétique : une lyre moderne pensée comme un grand collier de cheval et une lyre précieuse, sophistiquée pour le poète. Une autre interprétation de ces deux métaphores est également envisageable : la lyre soviétique et celle de l'émigration. Le poète refuse les deux choix qui lui sont proposés. Il cherche sa tonalité propre, singulière et il la trouve avec la poétique de l'exil. Le poète s'engage sur la voie d'une parole simple, laconique. Dans son article « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », Jean-Claude Lanne interprète ainsi le principe de la parole simple proclamé à la fin du poème : « Dans le "prostoe slovo" conquis sur l'héritage romantique et symboliste, le poète resserre, dépouille et épure la forme vers une abstraction qui rapproche la poésie des "problèmes qui sont la poésie des échecs" ».[1126]

A la fin des années vingt Nabokov rejoue le thème du poète sur le mode parodique dans « Extrait du poème de Calmbrood "Voyage de nuit" » [« Из Калмбрудовой поэмы "Ночное путешествие" », 1931][1127] et dans « Le poème universitaire » [1927][1128]. Dans le premier cas

---

[1126] Jean-Claude Lanne, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », *op. cit.*, p. 107-108.

[1127] « "И вообще: поэты много
о смерти ныне говорят;
венок и выцветшая тога –
обыкновенный их наряд.
Ущерб, закат... Петроний новый
с полуулыбкой на устах,
с последней розой бирюзовой
в изящно сложенных перстах,
садится в ванну. Все готово.
Уж вольной смерти близок час…
Но погоди! Чем резать жилу,
не лучше ль обратиться к мылу,
не лучше ль вымыться хоть раз?" »
V. V. Nabokov, « Iz Kalmbrudovoj poèmy "Nočnoe putešestvie" », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit*., t. 3, p. 669-670.
« "Et en général : les poètes parlent beaucoup
de la mort maintenant ;
une couronne et une toge déteinte
sont leur toilette ordinaire.
Déclin, décadence … Un nouveau Pétrone,
un demi-sourire aux lèvres,
la dernière rose bleu turquoise
dans les doigts gracieusement croisés,
s'assoit dans la baignoire. Tout est prêt.
L'heure de la mort librement choisie s'approche déjà…
Mais attends ! Au lieu de trancher la veine,
ne vaut-il pas mieux avoir recours au savon,
ne vaut-il pas mieux te laver ne serait-ce qu'une fois ?" »

[1128] « Не дай мне, Боже, стать поэтом,

sont décrites les tentatives artistiques d'un poète contemporain, « nouveau Pétrone », tentatives qui visent à rendre celles des poètes de la « note de Paris » à la poétique desquels Nabokov se confrontait à la fin des années vingt et dans les années trente, en dénonçant l'absence de sujet et la nostalgie suicidaire envers l'héritage littéraire et culturel national. Dans le second cas, nous avons l'opposition entre le destin céleste du poète et la vie terrestre de l'homme. Le choix du « je » lyrique est du côté du vécu, des plaisirs terrestres. Dans le poème « Quelle que soit la peinture de batailles » [«Каким бы полотном », 1944], le statut du poète suppose une certaine forme d'intransigeance morale.[1129] Nabokov prône ici la valeur absolue de la libre parole du poète préservée en exil.

Plusieurs poèmes de Nabokov sont consacrés aux poètes de l'Age d'argent et à leurs précurseurs : « Le brouillon inachevé » [« Неоконченный черновик », 1931] à Puškin ; les poèmes « Pétersbourg » [« Петербург », 1923], « A la mémoire de Gumilev » [« Памяти Гумилева », 1923], « Comme j'aimais les vers de Gumilev ! » [« Как любил я стихи Гумилева! », 1972] à Gumilev ; « Comme l'eau de montagne, ta voix est fière et pure » [« Как воды гор, твой голос горд и чист », 1920] à Bunin ; « A la mort de Blok » [« На смерть Блока », 1921] à Blok. Dans le poème « Comme j'aimais les vers de Gumilev ! »,

---

земное сдуру прозевать! »
V. V. Nabokov, « Universitetskaja poèma », *op. cit.*, p. 572.
« Ne me laisse pas, ô Dieu, devenir poète,
manquer la vie terrestre par bêtise ! »

[1129] « Каким бы полотном батальным ни являлась
советская сусальнейшая Русь –
какой бы жалостью душа ни наполнялась,
не поклонюсь, не примирюсь

со всею мерзостью, жестокостью и скукой
немого рабства… Нет, о, нет,
еще я духом жив, еще не сыт разлукой –
увольте – я еще поэт ! »
V. V. Nabokov, « Kakim by polotnom batal'nym ni javljalas' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 426.
« Quelle que soit la peinture de batailles
que représente la Russie soviétique en or mussif,
quelle que soit la pitié qui remplit mon âme,
je ne m'inclinerai pas, je ne me résignerai pas

à toute la vilenie, toute la brutalité et tout l'ennui
de l'esclavage muet… Non, ô, non,
je résiste encore spirituellement, je ne suis pas encore rassasié de la séparation,
excusez-moi, je suis encore poète ! »

Nabokov paraphrase un quatrain du poème « Moi et vous » [« Я и вы », 1918][1130] de ce poète :

Как любил я стихи Гумилева!
Перечитывать их не могу,
но следы, например, вот такого
перебора остались в мозгу:

« ... И умру я не в летней беседке
от обжорства и от жары,
а с небесной бабочкой в сетке
на вершине дикой горы. »[1131]

Comme j'aimais les vers de Gumilev !
Je ne peux pas les relire,
mais, par exemple, les traces de cet accord
se sont gravées dans mon esprit :

« … Et je mourrai non pas dans une tonnelle d'été
de gloutonnerie et de chaleur,
mais avec un papillon céleste dans un filet
au sommet d'une montagne sauvage. »

Le choix du modèle et sa modification sont significatifs. Ce qui est important ici, c'est l'écart entre deux textes littéraires qui permet d'étudier la perception d'un écrivain par un autre. Ceci indique aussi la méthode de Nabokov qui détourne et systématise les textes d'autrui, en réitérant leurs thèmes. Le « je » lyrique de Gumilev se représente la fin de sa vie comme un mouvement vertical descendant. Nabokov remplace le lieu de la mort par le sommet d'une montagne. Il garde cependant l'adjectif « дикий » du vers de Gumilev : « в какой-нибудь дикой щели » chez Gumilev et « дикой горы » chez Nabokov. Pour Nabokov, la vie est un

---

[1130] « И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще… »
Nikolaj Gumilev, « Ja i vy », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1988, p. 257.
« Et je mourrai non pas dans mon lit,
Devant un notaire et un médecin,
Mais dans une fente sauvage,
Cachée par un lierre épais… »
[1131] Vladimir Nabokov, « Kak ljubil ja stixi Gumileva ! », *Stixi, op. cit.*, p. 297.

mouvement vertical ascendant. Nous sommes en présence des oppositions « temps de l'énonciation poétique / lieu de l'énonciation poétique », « ascension / descente », « haut / bas » dans le poème de Nabokov « Toi et moi, nous avons tant cru ». Dans ce poème, le « je » lyrique proclame la continuité du chemin de la vie du bas (« от ложбины сырой ») vers le haut (« до нагорного вереска »).[1132] Ce thème est aussi traité dans le poème « Laisse-moi tranquille, je t'en supplie ».[1133] La vallée est représentée comme le retrait et la retraite du poète. Le sommet de la montagne est associé à l'image du « sommet de l'art poétique » (« вершин<ы> поэтического искусства »[1134] dans l'article « Au sujet de Xodasevič »), de l'ascension du poète vers la gloire artistique. Ce n'est pas par hasard que, dans le même article, Nabokov place la source de l'art dans un endroit peu accessible (« в местах возвышенных и необитаемых »). L'ascension du poète s'avère être une ascension vers la source de l'art, vers l'origine de sa nature, vers l'art « véritable », authentique, mais aussi vers la « gloire » de la perfection poétique : « Искусство, подлинное искусство, цель которого лежит напротив его источника, т. е. в местах возвышенных и необитаемых, а отнюдь не в густонаселенной области душевных излияний, выродилось у нас, увы, в лечебную лирику »[1135] (« L'art, l'art authentique dont le but se trouve face à sa source, c'est-à-dire dans des endroits élevés et déserts et nullement dans la région densément peuplée des effusions de l'âme, s'est malheureusement transformé chez nous en une lyrique médicale »). Nabokov croit que ce mouvement vertical inscrira son œuvre poétique dans la continuité de la tradition littéraire et lui conférera une qualité artistique durable. Le mouvement vertical,

---

[1132] « Ты давно уж не я, ты набросок, герой
всякой первой главы – а как долго нам верилось
в непрерывность пути от ложбины сырой
до нагорного вереска. »
V. V. Nabokov, « My s toboju tak verili v svjaz' bytija… », *op. cit.*, p. 432.
« Tu n'es plus moi déjà depuis longtemps, tu es esquisse, tu es héros
de chaque premier chapitre, mais comme nous avons cru si longtemps
à la continuité du chemin, de la combe humide
à la bruyère de montagne. »
[1133] « Тот, кто вольно отчизну покинул,
волен выть на вершинах о ней,
но теперь я спустился в долину,
и теперь приближаться не смей. »
V. V. Nabokov, « Otvjažis' – ja tebja umoljaju », *op. cit.*, p. 418.
« Celui qui a librement abandonné sa patrie
est libre de vociférer à propos d'elle sur des sommets,
mais maintenant je suis descendu dans la vallée,
et maintenant n'ose pas t'approcher de moi. »
[1134] V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *op. cit.*, p. 588.
[1135] *Ibid.*, p. 587.

paradigmatique se produisant sur l'axe de la mémoire est aussi caractéristique pour l'élaboration des réseaux métaphoriques et thématiques dans son autobiographie et sa poésie. Les exemples énumérés témoignent de la structure verticale des œuvres poétiques de Nabokov. Cette verticalité est aussi propre à son autobiographie, elle vise à arracher la progression « horizontale », unilinéaire de la parole au flux de la vie et à la projeter dans un espace poétique bien délimité.

V. 3. C. La figure de l'apostasie sur l'exemple de deux poèmes « Les poètes »

Nous nous proposons de terminer l'analyse de l'image du poète chez Nabokov par la figure de l'apostasie qui apparaît dans ses deux poèmes intitulés « Les poètes » [« Поэты »]. Le premier est lié au départ forcé de Russie, le second est écrit la veille du deuxième exil. Le premier poème a été composé à Londres, il est daté du 15 juillet 1919, exactement trois mois après son départ définitif de Russie. Le second poème a été composé à la mort de Xodasevič, paru sous le nom de Vasilij Šiškov avec l'hommage à Xodasevič sous le nom de Nabokov lui-même dans les *Annales contemporaines*, à la mi-juillet 1939, vingt ans après le premier poème. La première version du poème « Les poètes » a fait partie du recueil *Le chemin de l'Empyrée* [1923], la seconde version a fait partie des recueils *Poèmes 1929-1951* [1952], *Poèmes et problèmes* [1970] ainsi que du dernier recueil posthume de Nabokov *Vers*, paru en 1979. Le poème de 1919 appartient à une époque marquée par le refus absolu de la révolution bolchevique, le poème de 1939 appartient à l'époque de l'acceptation de l'exil qui coïncide avec la libération des contraintes imposées à l'auteur par lui-même et de la découverte d'un style plus « solide », selon l'expression de Nabokov. L'œuvre de notre auteur est traversée par le principe des doubles artistiques : nous pouvons citer les deux versions de la traduction du poème « La nuit de décembre » de Mallarmé [1915, 1928], le poème « Chambre d'hôtel » [« Номер в гостинице », 1919] en russe et le poème « La chambre » [« The Room », 1950] en anglais qui traite le thème de l'ombre du poète, de la solitude et de la mort, le premier poème « La pluie a fait irruption » [« Дождь пролетел », 1917] en russe et le poème « La pluie » [« The Rain », 1956] en anglais, bien évidemment sans parler de son projet autobiographique qui foisonne de doubles et qui se joue sur la multiplicité des langues.

Le poème « Les poètes » de 1919 est écrit en tétramètre ïambique. Il est caractérisé par une symétrie syntaxique parfaite. Le poème est composé de deux octaves. La première stance de

huit vers donne la description de la voix du poète (« замирающий напев »), outil du poète, s'achevant par une comparaison (« как трепет бабочки жемчужной в окне трескучей мастерской »). La seconde octave présente l'image commune du poète :

Что ж! В годы грохота и смрада,
еще иссякнуть не успев,
журчит, о бледная отрада,
наш замирающий напев...
И, слабый, ласковый, ненужный,
он веет тонкою тоской,
как трепет бабочки жемчужной
в окне трескучей мастерской.

Так беспощаден гул окрестный,
людей так грубы города,
нам так невесело и тесно, –
что мы уходим навсегда...
И, горько сжав сухие губы,
глядим мы, падшие цари,
как черные дымятся трубы
средь перьев розовой зари.[1136]

Et bien! Dans les années de fracas et de fétidité,
ne s'étant pas encore tarie,
notre mélodie expirante,
ô joie pâle, murmure…
Et faible, douce, superflue,
elle exhale une tristesse subtile
comme le frémissement d'un papillon perlé
sur une fenêtre d'un atelier bruyant.

Le bruit des alentours est si implacable,
les villes des humains sont si grossières,
nous sommes si tristes et oppressés
que nous partons à tout jamais….
Et, serrant amèrement nos lèvres sèches,

[1136] V. V. Nabokov, « Poèty », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 548-549.

nous, princes déchus, regardons
des cheminées noires fumer
parmi les plumes de l'aurore rose.

Le premier vers de la première octave définit le cadre temporel de l'action (« В годы грохота и смрада »). Dans la seconde octave le cadre spatial constitué par les deux premiers et les deux derniers vers entoure l'image du poète. La métaphore « падшие цари » présente une similitude avec la comparaison du poète à l'albatros dans le poème du même nom de Charles Baudelaire que Nabokov a traduit en russe en 1924.[1137] La figure de la réticence employée deux fois dans le poème annonce, dans le premier cas, l'éloignement de la parole, la transition de la musicalité à l'indicible et, dans le second cas, le départ des poètes de leur pays. Nous observons l'opposition constante tout le long du poème « son désordonné de la société » / « silence rythmé du poète » : « в годы грохота » / « наш замирающий напев » ; « в окне трескучей мастерской » / « слабый, ласковый, ненужный », « трепет бабочки » ; « беспощаден гул окрестный » / « горько сжав сухие губы ». Le rythme du silence du poète est accentué par les vocables désignant un bruit continu et harmonieux « журчит », et « трепет ». Le poème se termine par l'opposition renforcée « poète / société » qui exacerbe l'opposition bien connue du romantisme. Tout le long du poème nous ressentons l'empreinte de la « note rauque » de Blok. Le poète veut se libérer de l'énonciation poétique imposée par le cours de l'histoire et accéder à sa dimension poétique.

Le second poème « Les poètes » est composé dans le mètre amphibrachique. C'est un vers de quatre pieds, catalectique. Le poème est composé de neuf quatrains : les trois premiers annoncent le départ des poètes sur le plan existentiel, les quatrième, cinquième et sixième quatrains mettent en avant l'image de l'œil du poète qui est, en même temps, l'œil du prophète qui atteint l'essence de l'être et l'œil du peintre qui réfracte et fixe la réalité avec une précision extrême. Dans les trois derniers quatrains, le « je » lyrique renonce à la parole native et artistique, en privilégiant le silence :

Из комнаты в сени свеча переходит
и гаснет. Плывет отпечаток в глазах,
пока очертаний своих не находит
беззвездная ночь в темно-синих ветвях.

Пора, мы уходим – еще молодые,
со списком еще не приснившихся снов,

[1137] V. V. Nabokov, « Al'batros », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.,* t. 1, p. 643.

с последним, чуть зримым сияньем России
на фосфорных рифмах последних стихов.

А мы ведь, поди, вдохновение знали,
нам жить бы, казалось, и книгам расти,
но музы безродные нас доконали,
и ныне пора нам из мира уйти.

И не потому, что боимся обидеть
своею свободою добрых людей.
Нам просто пора, да и лучше не видеть
всего, что сокрыто от прочих очей:

не видеть всей муки и прелести мира,
окна в отдаленье, поймавшего луч,
лунатиков смирных в солдатских мундирах,
высокого неба, внимательных туч;

красы, укоризны; детей малолетних,
играющих в прятки вокруг и внутри
уборной, кружащейся в сумерках летних;
красы, укоризны вечерней зари;

всего, что томит, обвивается, ранит;
рыданья рекламы на том берегу,
текучих ее изумрудов в тумане,
всего, что сказать я уже не могу.

Сейчас переходим с порога мирского
в ту область... как хочешь ее назови:
пустыня ли, смерть, отрешенье от слова,
иль, может быть, проще: молчанье любви.

Молчанье далекой дороги тележной,
где в пене цветов колея не видна,

молчанье отчизны – любви безнадежной –
молчанье зарницы, молчанье зерна.[1138]

Une bougie passe de la pièce à l'entrée
et s'éteint. Une empreinte vogue devant les yeux,
jusqu'à ce que la nuit sans étoiles trouve
ses contours dans des branches de couleur bleu foncé.

C'est l'heure, nous partons encore jeunes,
avec une liste de rêves inaccomplis,
avec la dernière aurore d'une Russie à peine visible
sur les rimes phosphorées des derniers vers.

Or nous avons connu l'inspiration,
il semblait que nous aurions pu vivre et nos livres auraient pu grandir,
mais les Muses sans généalogie nous ont achevés,
et désormais il est temps que nous quittions ce monde.

Et ce n'est pas parce que nous craignons d'offenser
de braves gens par notre liberté.
Il est simplement temps de partir et il vaut mieux ne pas voir
tout ce qui est caché à d'autres yeux :

ne pas voir tout le tourment et le charme du monde,
une fenêtre reflétant un rayon au loin,
des somnambules dociles dans un uniforme de soldat,
le ciel haut, des nuages attentifs ;

la beauté, le reproche ; des enfants jeunets
qui jouent à cache-cache autour et à l'intérieur
du chalet de nécessité, tournant dans le crépuscule estival ;
la beauté, le reproche des lueurs du soleil couchant ;

tout ce qui fait languir, s'entortille, blesse ;
les sanglots de la publicité sur l'autre rivage,

[1138] V. V. Nabokov, « Poèty », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit.*, t. 5, p. 417-418.

ses émeraudes fluides dans la brume,
tout ce que je ne peux plus exprimer.

Maintenant nous passons du seuil terrestre
à la région… tu peux l'appeler comme tu veux :
désert, mort, renoncement au verbe,
ou, peut-être, plus simplement : silence d'amour.

Silence du chemin lointain,
où l'ornière est cachée par l'écume des fleurs,
silence de la patrie, de l'amour désespéré,
silence de l'éclair de chaleur, silence du grain.

Dans ce poème, l'« énonciation d'exil » atteint son apogée et accomplit la métaphore ultime du poète exilé, celle de la dissolution et de la « fonte » du sujet dans l'altérité d'une langue et d'une culture étrangères. La parole poétique est la manifestation pathétique de l'exil. La figure de l'« apostasie » est l'emblème de la poétique de l'exil chez Nabokov. Dans ce poème, elle est progressivement mise en œuvre par plusieurs procédés : un oxymore « муки и прелести мира », une énumération, une asyndète, une graduation croissante, la figure de la réticence et de l'ellipse. L'épreuve de l'altérité, par la solitude et la liberté, favorise l'éclosion de l'utopie messianique du départ des artistes exilés de la vie réelle, déterminée par le cours implacable de l'histoire, dans une autre dimension, une dimension artistique. Le passage de la lumière à l'obscurité est évident dans ce poème : « свеча […] гаснет », « беззвездная ночь » « чуть зримым сияньем », « лучше не видеть всего, что сокрыто от прочих очей ». Le choix du silence par le poète est surtout manifeste à la fin de ce texte poétique : « всего, что сказать я уже не могу », « отрешенье от слова », « молчанье любви », « молчанье далекой дороги тележной », « молчанье отчизны », « молчанье зарницы », « молчанье зерна ». Le substantif « молчанье » est répété cinq fois, il est précédé par son synonyme « отрешенье от слова ». L'abolition des facultés humaines qui perçoivent le temps humain (par l'ouïe) et l'espace du monde réel (par la vue) proclamée par le « je » lyrique signale que, dans ce poème, le poète effectue un passage dans une autre dimension spatio-temporelle, celle de la création artistique, qu'il s'exile dans son art. Le pronom « nous » auquel Nabokov a recours dans les deux poèmes, est une marque de la figure de la disparition du poète, de l'exode artistique. Dans le poème « Anniversaire » [« Годовщина », 1936], nous trouvons le pronom nous : le « je » lyrique fait partie de la communauté des poètes passagers, éphémères,

fugitifs, voués à la disparition, mais à la fin du poème il reprend ses distances vis-à-vis de ces derniers. La fin du poème « Les poètes » de 1939 fait hommage à deux poèmes de Xodasevič : « En s'engageant sur la voie du grain » [« Путем зерна », 1917] et « Les stances » [« Стансы », 1918]. Dans le premier poème, Xodasevič expose le mécanisme résurrectionnel propre à tout phénomène dans le monde réel sur l'exemple du grain qui meurt, image profondément chrétienne : la résurrection est le passage à un autre état. L'âme du poète, la patrie et son peuple sont soumis aux mêmes lois de la nature : ils ressusciteront dans un corps de gloire après l'épreuve de la révolution qui est présentée comme passage à la mort.[1139] Tout phénomène pour pouvoir exister dans la durée du monde réel doit se transformer, doit avoir un caractère fini (avoir un début et une fin) et délimité (posséder une enveloppe matérielle). Chaque phénomène a son propre degré de mutabilité dans le temps. Ce sont les conditions indispensables à la présence de tout objet dans l'univers. Dans le second poème, le grain germe dans l'âme du « je » lyrique, ce qui constitue, pour Xodasevič, le critère de l'authenticité du don poétique et de la connaissance de la vérité artistique.[1140]

Après avoir examiné le sujet lyrique dans la poésie et l'autobiographie de Nabokov, nous pouvons dire que le développement du thème du poète passe graduellement chez notre auteur de la pluralité des influences de l'Age d'argent à la quête de l'identité poétique singulière de

---

[1139] « Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет – и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, –

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна. »
Vladislav Xodasevič, « Putem zerna », *Stixotvorenija, op. cit.*, p. 94.
« De même mon âme empruntera la voie du grain :
En descendant dans l'obscurité, elle mourra et elle ressuscitera.

Et toi, mon pays, et toi, son peuple,
Vous mourrez et vous ressusciterez après être passés à travers cette année,

Parce qu'une sagesse unique nous est donnée :
Tout le vivant doit emprunter la voie du grain. »

[1140] « Рассеянно я слушаю порой
Поэтов праздные бряцанья,
Но душу полнит сладкой полнотой
Зерна немое прорастанье. »
Vladislav Xodasevič, « Stansy », *Stixotvorenija, op. cit.*, p. 119.
« J'écoute parfois d'un air distrait
La vibration oiseuse des cordes de poètes.
Mais la germination muette du grain
Remplit mon âme d'une douce plénitude. »

l'exil. Dans son autobiographie et sa poésie, Nabokov conçoit l'acte de la création poétique comme un nouveau mode existentiel au centre duquel se trouve la figure du poète exilé.

V. Conclusion

Après avoir étudié le paradigme « poésie / autobiographie » sur l'exemple d'un grand nombre de poèmes de Nabokov, nous pouvons dire que la poésie de notre auteur est profondément autobiographique. Le lien qui existe entre l'écriture autobiographique et l'écriture poétique est important pour la compréhension du projet artistique de notre auteur. Dans l'autobiographie et la poésie, Nabokov traite les mêmes thèmes, il utilise les mêmes motifs. Ils sont d'abord élaborés, conçus dans la poésie, puis transposés dans l'autobiographie en passant très souvent par la prose de fiction. Le thème principal de la poésie de Nabokov est le rapport entre le sujet lyrique et la Russie. Parmi d'autres thèmes et motifs retrouvés à la fois dans la poésie et l'autobiographie, nous pouvons citer le motif du tapis magique, la recherche dans la nature du moment présent ou futur, le retour dans la patrie, la figure de Mnémosyne et de la Muse du poète, le dessin qui structure le texte poétique, les rapports entre le temps et l'espace de l'énonciation poétique et autobiographique et bien évidemment la figure du « je » (la figure du poète et de l'autobiographe) qui domine l'espace poétique de l'œuvre. Tout au long de son parcours littéraire, Nabokov essaye de trouver des structures constantes artistiquement qui puissent exprimer et fixer des éléments de son parcours biographique. Pour la poésie, ce sont bien évidemment, le mètre, la rime, les images et le lyrisme.

L'étude du lieu, du temps et du sujet lyrique dans la poésie de Nabokov nous a permis de relever des correspondances entre deux types de discours étudiés : poésie autobiographique et prose autobiographique. Cette analyse a fait ressortir l'aspect véridique et réel de l'autobiographie en vers chez notre poète. La trilogie autobiographique « L'enfance », « Le poème universitaire » et « Le poème de Paris », présentant le développement de la personnalité du poète dans la durée, forme un parfait corollaire aux trois versions de l'autobiographie qui approfondissent et précisent les événements de la même époque et qui représentent toujours le même espace sémantique et poétique.

La finalité du vers chez Nabokov est plurielle : 1) le vers tient le discours par le rythme, fixe la fluidité du « réel » ; 2) le vers insère la production poético-autobiographique dans une mémoire littéraire collective, une culture poétique russe (le roman en vers de Puškin) ; 3) le vers fait ressortir l'artificialité, la facticité (сделанность) de toute œuvre verbale (et

notamment des constructions verbales en prose). L'autobiographie en vers (le poème autobiographique) rappelle opportunément que l'autobiographie en prose est elle aussi une construction verbale artificielle, fondée sur des lois, des règles et des conventions bien établies (même si ces conventions sont autres que dans la poésie). L'artificialité, la facticité du discours en vers, qui ne nuisent pas, toutefois, à l'effet de réalité, font apparaître la force de la constructivité de la prose autobiographique.

Nous avons effleuré le thème de l'exil dans la présente partie, désormais il nous semble indispensable de lui accorder sa juste place dans la poétique autobiographique de Nabokov.

Partie VI:
Approche ontologique.
La situation de l'exil radical dans l'autobiographie et la poésie de Vladimir Nabokov

Я смотрел на крутой обрыв Яйлы, по самые скалы венца обросший каракулем таврической сосны, на дубняк и магнолии между горой и морем; на вечернее перламутровое небо, где с персидской яркостью горел лунный серп, и рядом звезда, – и вдруг, с неменьшей силой, чем в последующие годы, я ощутил горечь и вдохновение изгнания.[1141]

Владимир Набоков, *Другие берега*

VI. Introduction

Le thème de l'exil chez Nabokov structure sa pensée philosophique et détermine l'énonciation poétique de toute son œuvre. Nous étudierons l'exil de notre auteur comme fait, comme événement et comme exil « littéraire », modalités qui remontent à son esthétique et sa poétique. Dans la présente partie, nous essayerons de démontrer cette thèse en étudiant trois coordinations : l'exil et la création artistique, l'exil et l'énonciation autobiographique, l'exil et l'énonciation poétique.

Le premier chapitre est construit sur deux visions de l'exil, russe et occidentale, visions qui se rencontrent dans l'art de Nabokov en forgeant sa propre poétique de l'exil. Nous donnerons tout d'abord une définition de l'exil, puis nous étudierons le contexte de l'émigration russe

[1141] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 213 (296).

« Je regardais le précipice abrupt de Yaïla, recouvert jusqu'à la cime de l'astrakan du pin de Tauride, une chênaie et des magnoliers entre la montagne et la mer ; le ciel vespéral de nacre dans lequel le croissant de lune brillait avec une clarté persane, et à côté, brillait une étoile et soudain, avec autant d'intensité que par la suite, j'éprouvai l'amertume et l'inspiration de l'exil. »

sur l'exemple de la polémique qui surgit entre Georgij Adamovič et Vladislav Xodasevič au sujet de la nature et de l'avenir de la littérature russe en émigration, polémique à laquelle Nabokov participe vivement. Après avoir établi le contexte russe de l'exil, nous situerons l'art de Nabokov par rapport à la vision de l'exil dans la culture occidentale en comparant ses positions artistiques sur le sujet avec celles de James Joyce. Les deux modèles de l'exil, russe et étranger (occidental), nous permettront de distinguer les traits propres, les particularités de l'exil de Nabokov dans lequel se déroule toute sa vie artistique et qui la détermine. Nous avons choisi intentionnellement l'écrivain d'un milieu non russe, exilé de la culture occidentale, mais cependant très proche de la poétique de Nabokov. L'exemple du thème de l'exil nous montrera une fois de plus que la poétique autobiographique de Nabokov se situe entre deux modèles artistiques, russe et occidental, ce qui assure sa pérennité dans la diachronie du système littéraire. Le deuxième chapitre mettra en relation la situation de l'exil et l'autobiographie russe. Nous montrerons comment *Drugie berega* a été influencé par ce facteur. Nous analyserons l'emploi des mots dérivés des vocables « exil » (« изгнание ») et « émigration » (« эмиграция »), la représentation de l'exil dans l'autobiographie ainsi que la littérature de l'émigration russe telle qu'elle est décrite dans la section trois du chapitre treize de *Drugie berega*. Nous comparerons cette description à celle de *Speak, Memory* (deuxième section du chapitre quatorze), car il existe des divergences sémantiques et structurelles entre ces deux textes autobiographiques. Le troisième chapitre traitera la question de l'exil et de la poésie chez notre auteur. Nous nous arrêterons sur sa poésie de l'exil et, tout comme pour l'autobiographie, nous analyserons l'emploi des mots dérivés des vocables « exil » (« изгнание ») et « émigration » (« эмиграция ») sur l'exemple de cinq poèmes.

Chapitre VI. 1 : L'exil et la création artistique

VI. 1. A. Définition de l'exil

Le trésor de la langue française donne les acceptions suivantes du vocable « exil » : au sens propre « peine qui condamne quelqu'un à quitter son pays, avec interdiction d'y revenir, soit définitivement, soit pour un certain temps », au sens figuré « tout changement de résidence, volontaire ou non, qui provoque un sentiment ou une impression de dépaysement », « éloignement affectif ou moral; séparation qui fait qu'un être est privé de ce à quoi ou de ce à

qui il est attaché » et « état de celui qui est contraint de vivre hors de son pays ou loin de sa résidence ordinaire ».[1142] *Le Littré* désigne l'« exil » comme « expulsion hors de la patrie » et par extension « tout séjour hors du lieu où l'on voudrait être ». Dans la première acception, ce dictionnaire distingue l'exil volontaire qui veut dire « action de quitter volontairement son pays où l'on est accoutumé de vivre ».[1143] Dans la pensée philosophique et poétique, le vocable « exil » acquiert par métaphore et métonymie d'autres connotations. L'exil est une condition extérieure imposée. Reste à savoir ce que tel ou tel auteur va faire de cette donnée, de cette contrainte.

VI. 1. B. L'exil et l'émigration russe. Les écrits critiques de Vladislav Xodasevič, de Georgij Adamovič et de Nabokov sur la littérature de l'émigration russe

L'article « La littérature en exil » [« Литература в изгнании »] a été lu par Xodasevič le 22 avril 1933 à la réunion du cercle littéraire *Carrefour* [*Перекресток*] sous le titre « Pourquoi périssons-nous ? » [« Отчего мы погибаем ? »]. Une des questions soulevées dans cet article est la question concernant les critères qui constituent l'authenticité d'une littérature nationale. Xodasevič polémique avec le point de vue de Stanislav Ivanovič pour lequel la condition primordiale d'une littérature nationale est de se développer sur le sol natal, condition qui constitue le principe d'enracinement.[1144] Selon Xodasevič, la littérature nationale est créée par la langue et l'esprit et non pas par un mode de vie, par la vie de tous les jours et par un territoire géographique. Pour lui, un écrivain national peut recourir à des sujets tirés de n'importe quelle réalité. Le critique littéraire le prouve sur l'exemple de l'histoire du romantisme : les tragédies de Puškin dont l'action se déroule à l'étranger, *La jeune Sibérienne* de Xavier de Maistre (auquel Nabokov fait d'ailleurs allusion dans la description de l'arrivée de Mademoiselle dans le chapitre cinq de *Drugie berega*), *Mazeppa* de Byron. Il considère que l'histoire connaît de nombreux exemples d'œuvres écrites en exil qui ont déterminé le développement de littératures nationales : *La divine comédie* de Dante, la littérature de

[1142] *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX*ème *et du XX*ème *siècle (1789-1960), op. cit.*, 1980, t. 8, p. 445-446.
[1143] Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, t. 2, p. 2324.
[1144] I. P. Andreeva, S. I. Bogatyreva, S. G. Bočarova, « Komentarii », in Vladislav Xodasevič, *Sobranie sočinenij v 4 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 530.

l'émigration française, la littérature classique polonaise, la poésie juive. Cette théorie de la généralisation de l'exil n'est pas sans faille. Nous pouvons rétorquer à Xodasevič que l'« exil » de Dante n'est pas comparable, que la littérature de l'émigration française n'a pas déterminé l'éclosion d'une littérature nationale. Cependant, ce critique a su situer l'émigration russe par rapport à la vision universelle de l'exil. Dans ses cours de littérature russe, Nabokov, fidèle à la pensée de Xodasevič, affirme la suprématie de l'œuvre des écrivains exilés, suprématie déterminée par la liberté dont jouissent les écrivains hors de Russie. D'après notre auteur, en Russie, la littérature est avilie par la tyrannie : « Un grand nombre d'artistes prirent le chemin de l'exil, et, comme on le voit bien de nos jours, les principales merveilles de la littérature russe contemporaine sont l'œuvre d'expatriés. Mais c'est là un sujet relativement personnel – que je n'aborderai pas »[1145].

Tous ces arguments tendent à prouver qu'une littérature nationale peut exister hors du sol natal. D'après Xodasevič, l'échec de la littérature de l'émigration russe est dû au fait qu'elle ne possède pas en réalité l'« esprit de l'exil » qui se définirait par la conscience suprême de sa mission : « Без возвышенного сознания известной своей миссии, своего посланничества – нет эмиграции, есть толпа беженцев, ищущих родины там, где лучше »[1146] (« Sans conscience suprême de sa mission, de son « apostolat », il n'y a pas d'émigration, il y a une foule d'expatriés cherchant la patrie là où la vie est meilleure »). L'opinion de Xodasevič est contestable. Il y a des écrivains émigrés qui ont conscience de cette mission : maintenir le ferment de la littérature, la liberté créatrice, l'esprit d'invention, de création. C'est pour cela d'ailleurs que la littérature de l'émigration russe est comprise comme un événement singulier dans le développement de la littérature mondiale. Les déclarations de Xodasevič doivent être comprises dans leur contexte historique, celui de la polémique littéraire. Les attaques du critique ne sont pas dirigées contre la littérature émigrée en général, mais contre des pratiques répandues chez des représentants de cercles littéraires adverses.

Selon Xodasevič, la nature de la littérature de l'émigration a été subvertie dès le début. Le critique considère que l'absence d'idées nouvelles et novatrices résulte du fait que cette littérature n'a pas pu ressentir sa propre tragédie et la transposer du domaine historique dans de nouvelles formes artistiques. Par conséquent, le conservatisme a été progressivement remplacé par la « réaction » dans l'émigration.[1147] Dans l'article étudié, Xodasevič donne la

---

[1145] Vladimir Nabokov, *Littératures II, op. cit.*, p. 427.

[1146] Vladislav Xodasevič, « Literatura v izgnanii », *op. cit.*, p. 259.

[1147] « М. Л. Слоним говорит, что литература эмиграции лишена новых идей потому, что она эмигрантская. Нет : она лишена именно потому, что не сумела стать подлинно эмигрантской, не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные

définition de ce qu'il appelle le « conservatisme » propice pour la création artistique. Selon lui, le conservatisme littéraire doit préserver le fonctionnement, la cohérence et la continuité d'un système artistique donné. Son agent, le conservateur de la tradition littéraire, s'avère être profondément novateur. Il s'agit de préserver la fonction et le fonctionnement littéraires, l'esprit de liberté qui seul assure à la littérature un continu développement (un fonctionnement authentique dans le conflit, la contradiction). Le remplacement du conservatisme par la réaction constitue le danger principal pour la littérature émigrée. Xodasevič insiste sur le fait que ce raisonnement n'a pas été compris par les écrivains émigrés russes :

> *… литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель – вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот – сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель : хранитель огня, а не его угаситель.*[1148]
> *... le conservatisme littéraire n'a rien de commun avec la réaction littéraire. Son but n'est pas du tout l'interruption des petites explosions et révolutions qui font avancer la littérature, mais justement le contraire : le maintien des conditions dans lesquelles ces explosions peuvent se passer continuellement, librement et conformément à un but. Le conservateur littéraire est un incendiaire éternel : un gardien du feu, et non pas celui qui l'éteint.*

Pour Xodasevič, la littérature de l'émigration russe n'existe pas en tant qu'entité, en tant que système, car elle n'a pas formé son style propre qui aurait pu refléter son identité. Tout le long de l'article « La littérature en exil », le critique proclame la non-existence de l'unité sémantique de la littérature d'émigration :

> *… казалось бы, сопряженные общностью своего горя и своего подвига, они неминуемо, автоматически должны были если не создать « эмигрантскую школу » русской литературы, то хотя бы выработать некий стиль, на котором лежал бы отпечаток совместно и не*

формы. Она не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию, она словно искала уюта среди катастрофы, покоя в бурях – и за то поплатилась : в ней воцарился дух благополучия, благодушия, самодовольства – дух мещанства. "Стабильность" своего творчества она слепо вменила себе даже в заслугу, принимая ее за охранение традиций и не подозревая того, как консерватизм оказался в ней подменен реакцией и как эта реакция постепенно мертвит ее самое. »

Ibid., p. 261.

« M. L. Slonim dit que la littérature de l'émigration est dépourvue d'idées nouvelles, parce qu'elle est émigrée. Non, elle en est dépourvue, parce qu'elle n'a pas su devenir une littérature véritablement émigrée, elle n'a pas découvert en elle le pathétique qui, seul, aurait pu lui conférer de nouveaux sentiments, de nouvelles idées, et, avec cela, de nouvelles formes littéraires. Elle n'a pas pu ressentir sa propre tragédie dans toute sa profondeur, comme si elle cherchait du confort au milieu de la catastrophe, du repos dans la tempête, et elle en a subi les conséquences : l'esprit de la prospérité, de la quiétude et de la fatuité s'est établi en elle, c'est-à-dire l'esprit du petit-bourgeois. Elle s'est même fait aveuglément un mérite de la "stabilité" de son art, en la prenant pour la sauvegarde des traditions sans se douter que le conservatisme s'était trouvé remplacé en elle par la réaction et que cette réaction détruisait graduellement son essence. »

[1148] *Ibid.*, p. 260.

напрасно прожитых лет. Но этого нет : гора книг, изданных за границей, не образует того единства, которое можно бы назвать эмигрантской литературой. В этом смысле эмигрантская литература не существует вовсе.[1149]

… il semblerait que, unis par la communauté de leur chagrin et de leur exploit, ils auraient inévitablement, automatiquement dû si ce n'est créer « une école émigrée » de la littérature russe, du moins élaborer un certain style qui aurait porté l'empreinte des années vécues ensemble et efficacement. Mais ce n'est pas le cas : un tas de livres publiés à l'étranger ne forme pas une unité qu'on puisse nommer littérature émigrée. Dans ce sens, la littérature émigrée n'existe aucunement.

Xodasevič évoque aussi le problème des modèles artistiques. D'après lui, l'émigration russe n'a pas pu proposer de modèles valables. Pour cette raison, les jeunes écrivains ont été obligés de chercher des modèles dans l'histoire de la littérature russe ou dans la littérature étrangère. Xodasevič conclut que la littérature russe émigrée n'a pas trouvé de refuge et de patrie dans la situation particulière de l'exil qu'est le phénomène de l'émigration.[1150]

Face à la vision sceptique de la littérature russe émigrée de Xodasevič, un autre critique célèbre, Georgij Adamovič, essaye de justifier dans ses écrits l'expérience et le parcours littéraire de l'émigration. Au début de son livre *Solitude et liberté* [*Одиночество и свобода*, 1955], recueil d'essais critiques écrit dans les années vingt et trente et consacré à la littérature russe de l'émigration, il expose deux points de vue opposés sur la littérature soviétique et celle de l'émigration russe.[1151] Dans ce livre, Adamovič dresse un panorama de l'émigration russe. Parmi les quinze écrivains choisis, il n'y a qu'un seul représentant de la jeune génération, Vladimir Nabokov. Le critique littéraire polémique avec le point de vue de Xodasevič sur le statut de l'émigration russe. Il souligne la position exceptionnelle de l'intelligentsia russe, exemple sans précédent dans l'histoire mondiale :

[1149] *Ibid.*, p. 262.

[1150] « Молодежь не нашла образцов в эмиграции и стала искать если не учителей, то хотя бы образцов, – отчасти в прошлом, отчасти у иностранцев. […] В произведениях молодых наших авторов, у поэтов в особенности, очень ясно звучит мотив одиночества и заброшенности. […] … в недрах самой эмиграции молодая литература не обрела себе родины. »

Ibid., p. 264.

« La jeune génération n'a pas trouvé de modèles dans l'émigration et elle s'est mise à chercher sinon des maîtres, du moins des modèles, en partie dans le passé, en partie chez les écrivains étrangers. […] Dans les œuvres de nos jeunes auteurs, en particulier, chez nos poètes, on entend clairement le motif de la solitude et de la déréliction. […] … dans le sein même de l'émigration la jeune littérature n'a pas trouvé sa patrie. »

[1151] « в эмиграции ничего быть не может, творчество существует лишь там, в Советской России, какими бы тисками зажато оно ни было б или

в Советской России – пустыня, все живое сосредоточилось здесь, в эмиграции. »

Georgij Adamovič, *Odinočestvo i svoboda*, Moskva, Respublika, 1996, p. 14.

« dans l'émigration rien ne peut se faire, la création n'existe que là-bas, en Russie soviétique, quelque soit l'étau qui la serre ou

en Russie soviétique, c'est le désert, tout ce qu'il y a de vivant s'est concentré ici, dans l'émigration. »

То, что случилось с людьми, случается раз в тысячелетие, если не реже. За всю историю России не было примера, чтобы человек остался без всякой опоры, без какой-либо поддержки где бы то ни было. Опыт эмиграции – углубленный, очищенный от неизбежных житейских невзгод, « сублимированный », как любил выражаться Бердяев, – в этом отношении стоит опыта советского.[1152]

Ce qui est arrivé aux gens, arrive une fois tous les mille ans, si ce n'est moins encore. Dans toute l'histoire de la Russie il n'y a pas d'exemple que l'homme soit resté sans aucun appui, sans aucun soutien où que ce soit. L'expérience de l'émigration, approfondie, purifiée d'adversités communes inévitables, « sublimée », comme Berdjaev aimait le dire, vaut dans ce sens l'expérience soviétique.

Adamovič distingue deux types d'écrivains dans l'émigration : l'ancienne génération, les écrivains qui sont venus dans l'émigration avec une réputation bien établie et la nouvelle génération, les écrivains qui ont découvert leur talent littéraire dans l'émigration. Selon le critique, ces derniers, n'ayant pas conservé de souvenirs de leur patrie, définissent leur appartenance à la Russie par la langue et la littérature russes : « У этого поколения эмигрантов, поскольку речь идет о писателях, воспоминаний о России было мало, но затаенное чувство принадлежности к ней в них еще держалось… »[1153] (« Cette génération d'émigrés, dans la mesure où il s'agit d'écrivains, avait peu de souvenirs de la Russie, mais elle conservait encore le sentiment secret de son appartenance à la Russie… »).

Dans l'article « La contribution de l'émigration russe à la culture mondiale » [« Вклад русской эмиграции в мировую культуру », 1961], Adamovič assigne à l'écrivain russe émigré la tâche d'être le porte-parole de la Russie, car il est libre de toute contrainte dans sa création artistique. Il évoque comme gage de cette liberté la responsabilité esthétique et éthique de l'écrivain qui est constituée du choix, du doute et de la quête :

Но у нас осталась неприкосновенной личная творческая ответственность – животворящее условие всякого духовного сознания, – у нас осталось право выбора, сомнения и искания, и поэтому в некоторых областях нам в самом деле суждено было представлять Россию, голос которой на родной земле был в течение сорока с лишним лет заглушен.[1154]

Mais notre propre responsabilité artistique, condition vivifiante de toute conscience spirituelle, est restée intacte, nous avons conservé le droit de choisir, de douter et de chercher, et c'est pourquoi dans certains domaines nous étions destinés à représenter la Russie, dont la voix avait été étouffée sur notre sol natal pendant plus de quarante ans.

[1152] *Ibid.*, p. 21.
[1153] *Ibid.*, p. 24.
[1154] Georgij Adamovič, « Vklad russkoj èmigracii v mirovuju kul'turu », *Odinočestvo i svoboda*, *op. cit.*, p. 146.

Dans l'article « Vladimir Nabokov » [« Владимир Набоков », 1955] tiré de *Solitude et liberté*, Adamovič avance l'hypothèse selon laquelle Nabokov est un enfant de l'émigration russe, son art étant l'achèvement logique de toute la tradition littéraire russe. Dans l'art de cet écrivain, le trait non russe, étranger à la littérature russe (qui consiste, pour le critique, dans le fait de négliger la simplicité et la vérité dans la vie) peut être expliqué par la situation d'un exil irréversible. Selon le critique littéraire, le talent de Nabokov se serait développé dans le vide de l'exil, ce qui aurait conduit ce dernier à l'abandon de la véracité dans la vie et à l'adoption des principes du jeu et de la relativité : « Нет ничего невозможного в предположении, что Набоков именно в его духовной зависимости от факта эмиграции, как следствие этого факта, и найдет когда-нибудь национальное обоснование »[1155] (« Il n'y a rien d'impossible dans l'hypothèse que Nabokov trouvera un jour une légitimation nationale précisément dans sa dépendance spirituelle du fait de l'émigration, comme conséquence de ce fait »).

Dans l'article posthume « Au sujet de Xodasevič », Nabokov compare la littérature émigrée à la littérature soviétique, en jouant sur les mots (« разделила поэтов на штат штатных оптимистов и заштатных пессимистов ») et en opposant l'extériorité de la littérature soviétique à l'intériorité de la littérature émigrée (« внутри России действует внешний заказ, вне России – внутренний »). Plus loin dans le texte, il oppose la description du côté matériel, apparent de la vie, du monde des choses dans la littérature soviétique à la représentation spirituelle du monde intérieur dans l'émigration. L'écrivain dresse un constat décourageant dans les deux littératures pour faire ressortir l'ampleur du talent poétique singulier de Xodasevič qu'il considère comme l'héritier direct de Puškin et de Tjutčev.[1156]

[1155] Georgij Adamovič, « Vladimir Nabokov », *Odinočestvo i svoboda*, *op. cit.*, p. 83.

[1156] « Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней. Его дар тем более разителен, что полностью развит в годы отупения нашей словесности, когда революция аккуратно разделила поэтов на штат штатных оптимистов и заштатных пессимистов, на тамошних здоровяков и здешних ипохондриков, причем получился разительный парадокс: внутри России действует внешний заказ, вне России – внутренний. Правительственная воля, беспрекословно требующая ласково-литературного внимания к трактору или парашюту, к красноармейцу или полярнику, т. е. некой внешности мира, значительно могущественнее, конечно, наставления здешнего, обращенного к миру внутреннему, едва ощутимого для слабых, презираемого сильными, побуждавшего в двадцатых годах к рифмованной тоске по ростральной колонне, а ныне дошедшего до религиозных забот, не всегда глубоких, не всегда искренних. »

V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *op. cit.*, p. 587.

« Un des plus grands poètes de notre temps, un descendant de Puškin dans la lignée de Tjutčev, il restera la fierté de la poésie russe tant que son ultime mémoire restera en vie. Son don est d'autant plus frappant qu'il s'est entièrement développé dans les années de l'abrutissement de notre littérature, au moment où la révolution a divisé soigneusement les poètes en effectifs des optimistes titulaires et des pessimistes extérieurs, en gaillards de là-bas et en hypocondriaques d'ici, et il en a résulté un paradoxe frappant : à l'intérieur de la Russie fonctionne la commande extérieure, en dehors de la Russie fonctionne la commande intérieure. La volonté gouvernementale exigeant absolument une attention littéraire affectueuse envers un tracteur ou un parachute, envers un soldat de l'Armée rouge ou un explorateur du pôle, c'est-à-dire envers une certaine apparence du monde, est

L'article « Définitions » [« Определения »] que Nabokov écrit en 1940, juste après son arrivée aux Etats-Unis, est le bilan de sa période artistique au sein de l'émigration russe. Il est à noter que Nabokov est très critique vis-à-vis de la littérature émigrée. L'auteur n'est pas d'accord avec le clivage « littérature russe de Russie / littérature russe "exilée" » et il instaure un autre clivage « littérature authentique, universelle (la « capitale ») / non-littérature ou littérature provinciale (les productions écrites sous le régime de la dictature) :

> *Термин « эмигрантский писатель » отзывает слегка тавтологией. Всякий истинный сочинитель эмигрирует в свое искусство и пребывает в нем. У сочинителя русского любовь к отчизне, даже когда он ее по-настоящему не покидал, всегда бывала ностальгической. Не только Кишинев или Кавказ, но и Невский проспект казались далеким изгнанием. В течение двадцати последних лет, развиваясь за границей, под беспристрасным европейским небом, наша литература шла столбовой дорогой, между тем как, лишенная прав вдохновения и печали, словесность, представленная в самой России, растила подсолнухи на задворках духа. « Эмигрантская » книга относится к « советской » как явление столичное к явлению провинциальному. Лежачего не бьют, посему грешно критиковать литературу, на фоне которой олеография, бесстыдный исторический лубок, почитается шедевром. По другим, особым причинам мне неловко распространяться и о столичной нашей словесности. Но вот что можно сказать : чистотой своих замыслов, взыскательностью к себе, аскетической жилистой силой она, несмотря на немногочисленность первоклассных талантов (впрочем, в какие-такие времена бывало их много?), достойна своего прошлого. Бедность быта, трудности тиснения, неотзывчивость читателя, дикое невежество среднеэмигрантской толпы – все это возмещалось невероятной возможностью, никогда еще Россией не испытанной, быть свободным от какой бы то ни было – государственной ли, или общественной – цензуры.*[1157]
>
> *Le terme « écrivain émigré » a un léger parfum de tautologie. Tout véritable auteur émigre dans son art et y demeure. Chez un auteur russe l'amour de la patrie a toujours été nostalgique, même s'il ne l'avait jamais véritablement quittée. Non seulement Kišinev ou le Caucase, mais aussi la perspective Nevskij ressemblaient à un exil lointain. Durant les vingt dernières années, se développant à l'étranger sous un ciel européen impartial, notre littérature a cheminé sur une grande route, tandis que, privée des droits de l'inspiration et de la tristesse, la littérature représentée en Russie même, a cultivé des tournesols dans l'arrière-cour de l'esprit. Un livre « émigré » est dans le même rapport avec un livre « soviétique » qu'un phénomène de la capitale avec un phénomène provincial. On ne frappe pas*

---

considérablement plus puissante, bien sûr, que le sermon d'ici, tourné vers le monde intérieur, à peine perceptible par les faibles, méprisé par les forts, qui incitait, dans les années vingt, à la nostalgie rimée de la colonne rostrale et qui a abouti de nos jours aux soucis religieux pas toujours profonds et pas toujours sincères. »

[1157] Vladimir Nabokov, « Opredelenija », 1940, archive de Vladimir Nabokov, Bibliothèque de Congrès, Washington, in Aleksandr Dolinin, *Istinnaja žizn' pisatelja Sirina*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2004, p. 26-27.

quelqu'un à terre, aussi n'est-ce pas bien de critiquer une littérature sur le fond de laquelle une oléographie, un chromo historique éhonté, sont honorés comme chefs-d'œuvre. Pour d'autres raisons particulières, je suis gêné de m'étendre sur notre littérature de la capitale. Mais voici ce qu'on peut dire : par la pureté de ses desseins, par son exigence envers elle-même, par sa force noueuse ascétique, elle est digne de son passé malgré le petit nombre de talents de premier ordre (d'ailleurs, à quelle époque y en a-t-il eu beaucoup ?). La pauvreté de la vie quotidienne, la difficulté de se faire publier, l'insensibilité du lecteur, l'ignorance extrême de la foule des émigrés ordinaires, tout cela a été compensé par une possibilité extraordinaire que la Russie n'avait jamais encore connue : être libre de toute censure, qu'elle soit politique ou sociale.

Nabokov analyse d'abord l'emploi de l'adjectif « эмигрантский » dans la combinaison de mots « эмигрантский писатель ». Pour lui, la synonymie de l'exil et de l'émigration annule la valeur du dernier terme désignant exclusivement les écrivains de l'émigration russe. L'auteur de l'article considère que le véritable artiste est émigré par nature, car il « migre », il s'exile dans l'univers de sa création, dans son art. La valeur de l'adjectif « эмигрантский » appliqué au substantif « писатель » est celle de « véritable », « authentique », « vrai ». La comparaison de la littérature de l'émigration russe à la littérature soviétique n'est pas à l'avantage de cette dernière : « растила подсолнухи на задворках духа », « литературу, на фоне которой олеография, бесстыдный исторический лубок, почитается шедевром ». L'écrivain considère la littérature émigrée comme une grande littérature qui va dans la bonne direction, celle de la perfection artistique, tandis que la littérature soviétique est présentée comme un phénomène mineur, secondaire, insignifiant, soumis et réglementé. Pour Nabokov, ce qui distingue la « littérature émigrée », c'est la liberté absolue qui est son bien propre. Notre auteur affirme que l'émigration russe a offert aux créateurs une situation auparavant impensable, celle d'une liberté créatrice absolue (il a cependant existé une certaine forme de censure sociale : ainsi, le chapitre sur Černyševskij du *Don* n'a pas été accepté par *Les annales contemporaines*).

Les trois critiques étudiés sont d'accord sur un point : l'exil confère une liberté créatrice à l'écrivain et ce phénomène est propice pour le développement de la littérature russe dans son ensemble. Pour eux, la liberté est la condition de survie de la littérature, un ferment de combat littéraire. Dans l'acte poétique, la situation de l'exil radical est accompagnée de l'entrelacement de la solitude et de la liberté. Dans l'économie du système artistique de Nabokov, ces deux notions sont primordiales. Dans le « Post-scriptum à l'édition russe » [« Постскриптум к русскому изданию », 1965] de *Lolita*, l'écrivain chante la liberté de

l'esprit : « Свобода духа! Все дыхание человечества в этом сочетании слов »[1158] (« Liberté de l'esprit ! Tout le souffle de l'humanité est enfermé dans cette association de mots »). Dans la deuxième section du chapitre quatorze « Exil » de *Speak, Memory*, Nabokov parle de lui-même à la troisième personne en évoquant un écrivain Sirin. Il se caractérise comme l'écrivain le plus solitaire : « Parmi les jeunes écrivains formés dans l'exil, il était le plus solitaire et le plus arrogant »[1159]. Dans l'article posthume « Au sujet de Xodasevič », Nabokov nous donne sa conception de l'exil idéal : « счастливое одиночество недоступной другим высоты ».[1160]

Pour Nabokov et ses contemporains émigrés, il n'y a qu'une seule littérature russe authentique : la littérature russe libre, celle qui se développe hors des frontières de la Russie « géographique ». Pour eux, les productions écrites de la Russie soviétique sous le régime de la dictature ne valent rien, ne sont pas de la littérature. S'il y a une littérature russe authentique en Russie, c'est celle du « souterrain », des « catacombes ». Selon eux, la dénomination « littérature soviétique » est un oxymore, une contradiction dans les termes, car cela n'existe tout simplement pas : la littérature, par essence, ne peut être servile. Malgré les divergences de détail, nous pouvons observer l'unité de vue des critiques étudiés : la littérature russe hors frontières est investie d'une mission (« apostolat ») ; elle doit poursuivre le travail, l'activité de la littérature russe du XIXème siècle et de l'Age d'argent, poursuivre la voie de l'invention et de la libre recherche, en inventant ses propres « modèles », son style propre.

VI. 1. C. Nabokov et des écrivains exilés d'Europe occidentale : mise en perspective

La littérature occidentale connaît plusieurs exemples d'écrivains exilés, mais pour eux l'exil n'a jamais été ni définitif ni radical, il n'a été qu'une contrainte passagère. Nous pouvons citer

---

[1158] V. V. Nabokov, « Postskriptum k russkomu izdaniju », *Lolita, op. cit.*, p. 387.

[1159] Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 363.

[1160] « Как бы ни были тяжелы последние годы Ходасевича, как бы его ни томила наша бездарная эмигрантская судьба, как бы старинное, добротное человеческое равнодушие ни содействовало его человеческому угасанию, Ходасевич для России спасен – да и сам он готов признать, сквозь желчь и шипящую шутку, сквозь холод и мрак наставших дней, что положение он занимает особое: счастливое одиночество недоступной другим высоты. »

V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *op. cit.*, p. 588.

« Bien que les dernières années de Xodasevič aient été difficiles, bien que notre destin émigré sans talent l'ait fait languir, bien que l'indifférence humaine, ancienne et solide, ait concouru à son dépérissement humain, Xodasevič est sauvé pour la Russie, et il est prêt à reconnaître lui-même à travers l'aigreur et une plaisanterie bougonnante, à travers le froid et la ténèbre des jours venus, qu'il occupe une position particulière : la solitude heureuse d'une hauteur inaccessible aux autres. »

deux exemples célèbres : celui de Chamisso, écrivain allemand d'origine française, connu par son ouvrage *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*, ouvrage à caractère autobiographique et celui de François-René de Chateaubriand exilé pendant quelques années en Angleterre dont l'œuvre *Les mémoires d'outre-tombe* est considérée comme autobiographique.

Dans les années vingt, Nabokov est attiré par l'art de la traduction. Le choix des textes à traduire est significatif : tous portent sur le thème de l'exil (par exemple, les poèmes « L'albatros » [1924] de Charles Baudelaire qui présente la terre, la vie réelle comme exil de l'artiste, « Le bateau ivre » [1928] d'Arthur Rimbaud qui évoque le ciel comme exil et « La dédicace » à *Faust* [1808] de Goethe qui traite des ombres du passé). Ces trois textes évoquent l'exil comme modalité existentielle propre à l'artiste. Pour aucun de ces auteurs, l'exil n'est pourtant pas réel. Cet exil est purement imaginaire, relatif et partiel, d'ordre philosophique, tandis que pour Nabokov, tout comme pour beaucoup d'écrivains de l'émigration russe, l'exil est absolu, réel et surtout contraint et imposé.

L'exil imposé de Nabokov peut être aussi confronté à l'exil volontaire de James Joyce. Pour les deux artistes, l'exil est un des thèmes littéraires majeurs, la condition suprême de l'art et de la naissance de l'œuvre ainsi que « le principe d'une esthétique qui se développe à partir de la définition de l'être et la fonction de l'artiste par rapport à la création »[1161]. Le thème de l'exil et de la trahison anime toute l'œuvre de Joyce. Il quitte l'Irlande en exil volontaire. Dans le cas de Joyce, il faut tenir compte également d'un autre exil, d'un ordre plus profond, intérieur et culturel : l'écrivain irlandais est exilé de sa propre langue, de sa culture, depuis l'effondrement de la culture irlandaise provoquée par l'implacable colonisation anglaise.

Pour Joyce, l'exil est aussi une des trois armes de l'expression de l'art dans la liberté et la plénitude, les deux autres étant le silence et la ruse. Dans *Le portrait de l'artiste en jeune homme*, le protagoniste nommé Stephen déclare :

> *Je vais te dire ce que je veux faire et ce que je ne peux pas faire. Je ne veux pas servir ce à quoi je ne crois plus, que cela s'appelle mon foyer, ma patrie ou mon Eglise. Je veux essayer de m'exprimer, sous quelque forme d'existence ou d'art, aussi librement et aussi complètement que possible, en usant pour ma défense des seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil, la ruse.*[1162]

[1161] Hélène Cixous, *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Thèse, Vienne, Éditions Bernard Grasset, 1968, p. 603.

[1162] James Joyce, *Le portrait de l'artiste en jeune homme*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 774.

L'exil pour Joyce, tout comme pour Nabokov, doit être inventé comme la condition principale et indispensable de l'art littéraire. Les deux exils ont peu de choses en commun, mais dans l'un et l'autre cas, l'exil se trouve en dernière instance ordonné à la même fin : l'art (la création). James Joyce choisit l'exil, d'un choix libre et conscient de ses enjeux ; Nabokov est exilé (il subit l'exil, il est contraint de quitter son pays), mais transforme cette situation subie (la nécessité historique) en acte libre et voulu, en destin choisi, en « mission ». Faisant, en quelque sort, de nécessité vertu, Nabokov retourne l'exil absolu en citoyenneté artistique universelle.

VI. 1. D. Les particularités de l'exil de Nabokov

Dans *La littérature russe en exil*, Gleb Struve voit dans la représentation de la vie émigrée le thème principal de Nabokov : « Осоргин в каком-то смысле попал в небо, предсказывая Сирину будущее бытописателя эмиграции »[1163] (« En un sens, Osorgin eut raison en prédisant à Sirin l'avenir d'un auteur qui décrirait la vie émigrée russe »). Pour notre auteur, l'exil et l'émigration constituent non seulement presque les trois quarts de sa vie, un des thèmes majeurs de sa prose et de sa poésie, mais aussi le point névralgique, le cœur même de son art. On pourrait caractériser ce phénomène ambivalent dans l'autobiographie et l'œuvre de Nabokov par un oxymore tiré du chapitre quatorze de *Speak, Memory* « la mélancolie et la splendeur de l'exil »[1164] et par celui du chapitre onze de *Drugie berega* « l'amertume et l'inspiration de l'exil » (« горечь и вдохновение изгнания »[1165]), ou par un chiasme employé dans l'article « Au sujet de Xodasevič » : « В России и талант не спасает; в изгнании спасает только талант »[1166] (« En Russie même le talent ne sauve pas ; en exil on n'est sauvé que par le talent »).

VI. 1. D. a. L'exil spatial et temporel

L'exil est fondamentalement un déplacement spatial qui arrache une personne à son lieu propre. L'exil est toujours et essentiellement perte du lieu propre. L'exil de Nabokov, tout comme celui de l'émigration russe, est caractérisé par « le caractère brutal du changement »[1167]. Après avoir quitté la Russie à l'âge de dix-huit ans, Nabokov entame ses

[1163] Gleb Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, *op. cit.*, p. 279.
[1164] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 353.
[1165] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 206 (290).
[1166] V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *op. cit.*, p. 588.
[1167] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 163.

multiples voyages en subissant les contingences de l'histoire : Crimée (perçue par l'autobiographe comme un pays étranger), Angleterre, Allemagne, France, Etats-Unis et Suisse. Lui qui avait dû s'expatrier avec sa famille après le coup d'état bolchevique, fut obligé vingt ans plus tard de fuir l'Europe pour sauver sa femme d'origine juive, au moment où l'armée d'Hitler était en train d'envahir la France. Le troisième exil volontaire au Montreux Palace en Suisse avait pour but de trouver un endroit propice pour la création.

Mais l'exil de Nabokov est également temporel. Il est fracture du temps, « expulsion hors d'une temporalité propre »[1168], « rupture d'une continuité dans la transmission des valeurs culturelles »[1169]. L'écrivain instaure un nouveau calendrier (une des photographies de Nabokov des années vingt porte une inscription : « В. Сирин в шестой год изгнания »[1170] (« V. Sirin au sixième an de l'exil »)), dans lequel la tâche « messianique » de l'artiste est de racheter le temps et de regagner le lieu perdu par le biais d'un temps remémoré et créé (ou recréé) par l'artiste. Chez Nabokov, ce sont le détail concret et l'image précise qui accomplissent la fonction de « rédemption ».

Le poète exilé est le chantre d'une utopie, pays imaginaire s'identifiant à la terre de l'enfance, du bonheur et de l'amour. L'artiste exilé part à la recherche de son royaume propre, l'imaginaire. L'exil est en quelque sorte la métaphore de l'exploration des chemins de ce fief. Si nous caractérisons la période russe de Nabokov comme perte de son royaume russe, comme errance dans l'exil (*Machenka, L'exploit, La défense Loujine, Le don*), alors la période américaine sera comme la (re)création imaginaire de ce royaume. Dans *Regarde, regarde des arlequins, Lolita* figure sous le titre *Un royaume au bord de la mer* qui est d'ailleurs un de ses titres provisoires. L'exil motive la création comme retour imaginaire au pays, comme reconquête imaginaire du pays perdu (la Russie). Le retour dans le pays natal se fait chez Nabokov uniquement par la voie de la fiction.

Les rêves de fuite ou d'évasion, la souffrance et la célébration de l'exil sont des motifs répétés dans beaucoup d'œuvres de Nabokov, tant en poésie qu'en prose. Mais cela n'est pas seulement dû à sa vie d'exilé. Le critique fictif du chapitre seize de *Conclusive Evidence* note que « d'une certaine manière, Nabokov a connu tous les chagrins et toutes les délices de la nostalgie bien avant que la révolution n'eût fait disparaître le décor de ses jeunes années »[1171]. Il s'agit dans cette citation de la nostalgie des jeunes années, de l'enfance (de l'expulsion hors

---

[1168] Jean-Claude Lanne, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », *op. cit.*, p. 102.
[1169] *Ibid*., p. 102.
[1170] Urban Thomas, *Nabokov v Berline*, Moskva, Agraf, 2004, photographies sans indication de page. Traduit de l'allemand par S. V. Rožnovskij.
[1171] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 48.

du paradis des jeunes années), de la douleur provoquée par l'impossibilité du retour du sujet empirique dans son propre passé (l'enfance) considéré comme son lieu propre. Nabokov dit dans une interview accordée à Alden Whitman en avril 1969 : « dans mon enfance, bien avant que ne commencent les péripéties tellement assommantes de la révolution et de la guerre civile, je souffrais de cauchemars pleins d'errances, d'évasions et de quais de gare déserts et sinistres »[1172]. Le thème de l'exil surgit donc chez Nabokov bien avant l'époque de l'émigration, il n'est pas déterminé chez lui historiquement, mais artistiquement. Notons que contrairement au sujet empirique qui ne peut revenir ni dans l'espace ni dans le temps de son passé, le sujet écrivant effectue ce passage à plusieurs reprises sur le mode imaginaire dans ses œuvres (fictionnelle, poétique et autobiographique).

VI. 1. D. b. L'exil linguistique

L'exil pour Nabokov ne fut pas seulement topographique, mais aussi culturel et linguistique. La littérature russe ne connaît pas de cas semblables : les écrivains russes de l'émigration ne rompaient jamais avec leur appartenance culturelle, même s'ils écrivaient en une langue étrangère (nous pouvons citer Mark Aldanov, Vladimir Vejdle, Marina Cvetaeva, Dmitrij Merežkovskij, Zinaida Gippius, Tèffi, Poplavskij), tandis que Nabokov l'a fait intentionnellement. Dans l'article « La langue anglaise de Nabokov en tant que phénomène de la littérature russe », Maria Virolainen considère l'abandon de la langue russe par Nabokov comme un événement historique pour la littérature russe :

> *En choisissant la langue anglaise pour écrire La vraie vie de Sebastian Knight, Nabokov crée, dans le cadre de son roman, le mythologème de son anglicisme personnel comme une forme de sa propre existence intime et linguistique. Il souligne de nouveau dans Ada que son anglais est une métamorphose du russe. La Russie elle-même et ses traditions prennent la dimension d'une autre existence.*[1173]

C'est peut-être par ce trait que Nabokov se rapproche le plus de Joyce, lui aussi « exilé » de sa propre langue et de la mémoire de son peuple par l'effet continu d'une catastrophe historique. Mais l'exil linguistique est voulu, choisi par Nabokov, tandis que celui de Joyce est imposé par la culture et l'histoire.

Selon Jean-Claude Lanne, chez Nabokov se conjuguent l'« exculturation » et l'expatriation :

[1172] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 146.

[1173] Maria Virolainen, « La langue anglaise de Nabokov en tant que phénomène de la littérature russe », in *Vladimir Nabokov dans le miroir du XXème siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, *op. cit.*, p. 512.

> *Nabokov ajoute à ce drame de l'« exculturation » (perte de la culture native, rupture de la continuité d'une mémoire collective qui fonde la tradition) celui de l'exil au sens propre, de l'expatriation, de l'éloignement spatial, géographique, de la terre des pères. Ainsi, chez Nabokov, la parole est-elle la manifestation pathétique d'un exil multiple, temporel, spatial et, risquons le terme, intrinsèque, puisque l'auteur prit la décision définitive (en 1940) d'abandonner son idiome natal. Il s'agit bien là d'une perte absolue qui conduit, dans la figure d'une ultime métamorphose accomplie, vers la dissolution, la « fonte » du sujet dans l'altérité d'une langue et d'une culture étrangères...*[1174]

La parole poétique de l'écrivain est conditionnée par des exils temporel, spatial et linguistique. L'exil linguistique transforme le sujet exilé, en le faisant accéder au statut ou à la condition de sujet cosmopolite, universel.

VI. 1. D. c. L'exil spirituel

L'exil spirituel est le plus douloureux de tous, car l'artiste séparé de son lecteur ne peut pas accomplir le rôle qui lui est initialement assigné par son don poétique : selon Jean-Claude Lanne, « le bannissement des œuvres est le signe d'une totale "expropriation", d'une expatriation qui affecte le créateur au plus profond de son être, dans sa dimension de poète, de "producteur" »[1175]. Nabokov, chassé de sa communauté spirituelle, n'est jamais revenu en Russie, dont il méprisait profondément le régime. L'exil de la Russie était, de plus, vécu avec douleur par Nabokov, puisque ses livres étaient bannis de son pays natal, ce qu'il exprime dans *Intransigeances* :

> *Le genre d'artiste qui est toujours en exil, même s'il n'a jamais quitté le château ancestral ou la paroisse paternelle, est un personnage de biographie bien connu avec lequel je me sens quelques affinités ; mais plus concrètement, l'exil pour un artiste ne peut signifier qu'une chose : le bannissement de ses livres. Or tous mes livres, depuis le premier que j'ai écrit il y a quarante-trois ans sur le canapé mangé aux mites d'une pension allemande, sont interdits dans mon pays natal. La Russie y a plus à perdre que moi.*[1176]

Nabokov est exilé, mais ses ouvrages sont interdits de publication en Russie. C'est sous ce rapport que sa situation est analogue à celle des écrivains russes restés en Russie après le coup d'état bolchevique et dont les ouvrages furent interdits de publication (par exemple, Mandel'štam, Axmatova, Bulgakov). Ils n'étaient pas physiquement exilés (bannis), mais l'interdiction de publier leur production littéraire les coupait de leur public naturel. Dans cette

---

[1174] Jean-Claude Lanne, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », *op. cit.*, p. 100.
[1175] *Ibid*., p. 100.
[1176] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 131.

situation, selon Nabokov, c'est le lecteur russe qui perd de cette séparation, punition infligée aux artistes par un pouvoir inique, car il est privé de contact avec des œuvres artistiques « exilées ».

Faisons brièvement l'aperçu de la réception de l'œuvre de Nabokov dans la Russie soviétique. Le nom de Nabokov apparaît pour la première fois dans un bulletin secret du Glavlit daté du mois d'avril 1923, juste après la publication des recueils *Le chemin de l'Empyrée* et *La grappe*. La caractéristique donnée à Nabokov dans ce bulletin a déterminé l'interdiction de ses œuvres durant soixante ans, jusqu'à la fin de 1986, interdiction motivée par le nom de son père, un des fondateurs du parti des « cadets » en Russie et non par le contenu des poèmes du jeune poète. L'exception qui prouve la règle se traduit par la publication de la moitié du poème « Le billet » [« Билет »] le 15 juillet 1927 dans le numéro 158 de la *Pravda*, poème paru vingt jours auparavant dans *Le gouvernail*, journal berlinois de l'émigration russe. De 1927 à la fin des années 1950, le nom de Nabokov n'apparaît nulle part. En 1957 il est mentionné dans les mémoires de Lev Ljubimov, écrivain d'émigration, publiés dans le *Novyj mir* [*Новый мир*]. Huit ans plus tard, Tvardovskyj compare Nabokov à Bunin dans un article censé promouvoir l'œuvre de ce dernier. En 1968 *La petite encyclopédie littéraire* a pu publier un article sur Nabokov. A la fin des années 1970 ont été publiés deux articles sur Nabokov, l'un dans le recueil *Chez Lotman* [*У Лотмана*] à Tartu, l'autre dans la *Literaturnaja gazeta* [*Литературная газета*]. En décembre 1988 le Département idéologique du Comité Central a autorisé le transfert des œuvres des écrivains de l'émigration dans les fonds à libre accès des bibliothèques.[1177] A partir des années soixante, les œuvres de Nabokov circulent clandestinement en Russie et jouissent d'un très grand succès.[1178]

En terminant ce premier chapitre général sur le thème de l'exil, il faut mettre l'accent encore une fois sur la multiplicité sémantique des exils de Nabokov déterminés à la fois par l'expérience vécue dans l'émigration (le modèle russe actuel, présent) et par le modèle de la tradition occidentale : exil spatial et temporel, exil linguistique et spirituel. C'est cette multiplicité sémantique de l'exil qui confère, entre autres, à l'œuvre de Nabokov multiplicité d'interprétations, de thèmes et de voix.

[1177] A. V. Bljum, « "Poetik belyj, Sirin…" (Nabokov o cenzure i cenzura o Nabokove) », in *Zvezda, op. cit.*, 1999, n° 4, p. 198-203.

[1178] Voir à ce propos la correspondance de Nabokov avec les Proffer : « Perepiska Nabokovyx s Profferami », in *Zvezda*, 2005, n° 7, p. 123-171.

Chapitre VI. 2 : L'exil et l'autobiographie

VI. 2. A. L'emploi des vocables « изгнание » et « эмиграция » et de leurs dérivés dans l'autobiographie de Nabokov

Dans l'autobiographie de Nabokov, le thème de l'exil est décliné sous différentes modalités : le titre, la figure de Tristan, les personnages exilés (« мои герои-изгнанники »[1179] / « mes héros exilés »), la répétition du retour, le chapitre « Exil ». Le titre même de *Drugie berega* introduit le thème des voyages, de l'action, du mouvement qui commence déjà dans la préface et également le thème de l'exil.

Le thème de l'exil et des voyages fait partie du paradigme de Tristan. De la même manière que le petit Tristan absorbé par une partie d'échecs n'avait pas remarqué que des marchands norvégiens l'emmenaient loin de son pays natal, de même le protagoniste de *Drugie berega*, quittant la Russie en bateau pour toujours, joue aux échecs avec son père. Le thème de l'exil est ici conjugué au thème de l'amour. L'image de la harpe apparaît dans le chapitre quatre de *Drugie berega*. Dans ce passage, l'auteur se compare à la figure de Tristan et évoque l'épisode de la légende dans lequel Tristan blessé vogue avec sa harpe :

> *Эту дверь я держал полуотворенной, и играл ею, глядя сонными глазами на пар, поднимающийся из приготовленной ванны, на расписное окно за ней с двумя рыцарями, состоящими из цветных прямоугольников, на до-линнеевскую ночницу, ударявшуюся о жестяной рефлектор керосиновой лампы, желтый свет которой, сквозь пар, сказочно озарял флотилью в ванне: большой, приятный, пловучий градусник в деревянной оправе, с отсыревшей веревкой, продетой в глазок ручки, целлулоидного лебедя, лодочку, меня в ней с тристановой арфой.*[1180]
>
> *Je gardais cette porte entrouverte et je jouais avec elle, en regardant des yeux ensommeillés la vapeur montant au-dessus de la baignoire remplie, derrière elle, une fenêtre avec deux chevaliers composés de parallélépipèdes colorés, un papillon nocturne d'avant Linné se cognant sur le réflecteur en fer-blanc de la lampe à pétrole dont la lumière jaune, à travers la vapeur, éclairait magiquement la flottille*

[1179] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 97 (209).
[1180] *Ibid*., p. 74 (193).

dans la baignoire : un grand thermomètre agréable et flottant dans une monture en bois avec une corde humide, passée dans l'orifice de la manivelle, un cygne en celluloïd, une petite barque, moi-même dans une barque avec la harpe de Tristan.

Le « je » se voit lui-même dans un décor de contes : l'identité de l'autobiographe est dédoublée en un « je » qui regarde et appartient à l'ordre du présent et en un autre « je », regardé et qui se trouve dans le passé.

La fable du premier poème du cycle « Tristan » est similaire au passage précédent de *Drugie berega* :

По водам траурным и лунным
не лебедь легкая плывет, –
плывет ладья и звоном струнным
луну лилейную зовет.

Под небом нежным и блестящим
ладью, поющую во сне,
с увещеваньем шелестящим
волна передает волне.

В ней рыцарь раненый и юный
склонен на блеклые шелка,
и арфы ледяные струны
ласкает бледная рука.

И веют корабли далече
и не узнают никогда,
что это плачет и лепечет –
луна ли, ветер иль вода... [1181]

Sur les eaux lugubres et lunaires
ce n'est pas un cygne léger qui vogue,
une barque vogue et d'un tintement de cordes
invoque la lune de lis.

Sous le ciel tendre et brillant,

[1181] V. V. Nabokov, « Tristan », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax, op. cit*., t. 1, p. 459.

une vague transmet à une autre
une barque chantant dans le rêve
avec une exhortation murmurante.

Dans la barque, un chevalier blessé et jeune
est installé sur des soies ternes
et sa main pâle caresse
les cordes glacées d'une harpe.

Et des bateaux flottent au loin
et ne sauront jamais
qui pleure et murmure :
la lune, le vent ou l'eau…

Cet exemple montre une fois de plus que maintes images autobiographiques de Nabokov ont été d'abord forgées dans sa poésie et que leur charge poétique et leur capacité de survivre dans le monde de la fiction ont été essayées et éprouvées dans l'écriture rythmée. Cela souligne aussi que ces détails autobiographiques sont fictifs et que l'ouvrage peut être lu comme un jeu, une mosaïque de motifs. On trouve, dans ce texte, beaucoup d'objets réfléchissant la lumière : eau, lune, ciel, vague, soie. Ces images se trouvent aussi dans *Drugie berega*. L'autobiographie de Nabokov est remplie d'objets réfléchissant la lumière.

Dans le nom de Tristan, Nabokov entend non seulement le motif de la tristesse, mais aussi le motif des voyages (Тристан / странник) : le second poème du diptyque « Tristan » commence par « Я странник. Я Тристан »[1182] (« Je suis errant. Je suis Tristan »). L'acceptation de l'exil comme don divin est la marque propre du chevalier idéal. Tristan est certes un chevelier errant, exilé, mais aussi un artiste.

Dans *Drugie berega*, la ligne thématique de Tristan aboutit à l'exil et prédit la période de l'émigration :

> *Брата уже уложили; мать, в гостиной, читает мне английскую сказку перед сном. Подбираясь к страшному месту, где Тристана ждет за холмом неслыханная, может быть роковая, опасность, она замедляет чтение, многозначительно разделяя слова, и прежде чем перевернуть страницу, таинственно кладет на нее маленькую белую руку с перстнем, украшенным алмазом и розовым рубином; в прозрачных гранях которых, кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь – целую*

[1182] *Ibid.*, p. 460.

эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо.[1183]

Le frère était déjà couché ; dans le salon ma mère me lit un conte anglais avant d'aller me coucher. S'approchant d'un endroit effrayant où derrière une colline un danger inouï et, peut-être, fatal guette Tristan, elle ralentit la lecture en séparant des mots d'un air significatif, et avant de tourner une page, pose mystérieusement sur elle sa petite main blanche avec un anneau paré d'un diamant et d'un rubis rose ; dans les facettes transparentes desquels, si je les avais regardées d'un œil plus perspicace alors, j'aurais pu distinguer une file de pièces, des gens, des feux, la pluie, une place, une ère entière de la vie émigrée que nous aurions à vivre avec l'argent gagné avec cet anneau.

L'exil de l'autobiographe est mis en rapport avec des structures mythiques (figure de Tristan, son parcours exemplaire, ses aventures). Dans ce passage, l'exil est le destin du héros, son futur prédéterminé dans le moment présent de son enfance doublé du temps universel, mythologique. Le futur est séparé du présent par une limite naturelle transparente (deux pierres précieuses qui jouent le rôle du cristal magique). Il est représenté par ses éléments significatifs qui marqueront les principaux événements de la vie future de l'écrivain. L'ère de la vie émigrée est décrite par des détails de la vie quotidienne qui symbolisent, à notre sens, le destin tragique de son père et qui expriment la perception de cet événement par l'autobiographe. En partie, le personnage mythologique de Tristan explique la souffrance et la célébration de l'exil par l'écrivain, ainsi que l'apparition précoce du thème de l'exil dans la prime enfance et l'attention particulière aux premiers voyages dans l'autobiographie de Nabokov.

Dans *Speak, Memory*, l'auteur interprète son premier retour en Russie non pas comme une répétition du retour définitif dans la patrie, mais comme celle d'une possibilité du retour dans ses rêves, comme un retour imaginaire qui se réitère sans cesse en exil : « … ce retour-là en Russie, mon premier retour conscient, m'apparaît aujourd'hui, soixante ans plus tard, comme une répétition, non pas du grand retour au pays qui n'aura jamais lieu, mais du rêve d'un tel retour, que j'ai constamment caressé au cours de mes longues années d'exil »[1184]. Dans *Drugie berega*, le retour dans le pays natal à l'âge de six ans est présenté comme une faveur du destin, comme une répétition concrète du retour inaccompli. Il est construit selon les modèles théâtral (« одна из ряда прекрасных репетиций, заменивших представление ») et musical (« музыкальное разрешение жизни ») :

[1183] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 70 (190-191).

[1184] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 121.

Ездили мы на разные воды, морские и минеральные, каждую осень, но никогда не оставались так долго – целый год – заграницей, как тогда, и мне, шестилетнему, довелось впервые по-настоящему испытать древесным дымом отдающий восторг возвращения на родину – опять же, милость судьбы, одна из ряда прекрасных репетиций, заменивших представление, которое, по мне, может уже не состояться, хотя этого как будто и требует музыкальное разрешение жизни.[1185]

Nous allions aux eaux diverses, maritimes ou minérales, chaque automne, mais nous ne restâmes jamais si longtemps à l'étranger, une année entière, comme alors, et à l'âge de six ans, j'eus l'occasion d'éprouver véritablement pour la première fois le ravissement de retourner dans la patrie, ravissement au relent d'une fumée de bois ; de nouveau donc ce fut la grâce du destin, une des nombreuses répétitions parfaites, remplaçant le spectacle qui, à mon avis, n'aura jamais lieu, bien que le dénouement musical de la vie semble l'exiger.

Nabokov compare ses voyages à l'étranger et les retours en Russie à des répétitions dont la représentation n'aura jamais lieu. Cette idée suggère que la vie humaine est la répétition de grands schémas universels, la réalisation concrète d'une « idée ». L'affirmation que la répétition remplace la représentation place la première, métaphorisant la vie individuelle, au-dessus du schéma de cette vie. Le retour réel n'est pas réalisable et n'est pas nécessaire pour l'écrivain. Ce qui compte pour lui, c'est le retour artistique dans son pays. Le sentiment de l'exil apparaît chez Nabokov dès l'âge de cinq ans, bien avant le véritable exil (dans la première acception de ce vocable). Dans le troisième chapitre de *Drugie berega*, le narrateur se nomme déjà « l'exilé âgé de cinq ans » (« пятилетний изгнанник »)[1186]. L'exil est ressenti en Russie, à Saint-Pétersbourg, en Crimée, à Cambridge et ainsi de suite. Il est lié aux souvenirs et à la mémoire de la vie passée dans le pays natal. Nabokov recourt à l'opposition « exil » / « paradis perdu » (« изгнание » / « невозвратный рай ») pour décrire son amour envers Tamara et le déroulement de leurs relations. L'été à la campagne est ressenti par eux comme un paradis perdu, tandis que l'hiver à Saint-Pétersbourg est perçu comme exil :

… в 1916-ом году я напечатал сборник и был поражен, когда она мне указала, что большинство этих стихотворений – о разлуках и утратах, ибо странным образом начальные наши встречи в лирических аллеях, в деревенской глуши, под шорох листьев и шуршанье дождя, нам уже казались в ту беспризорную зиму невозвратным раем, а эта зима – изгнанием.[1187]

… en 1916 je publiai un recueil et j'étais frappé quand elle m'indiqua que la plupart de ces poèmes

---

[1185] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 20 (152).
[1186] *Ibid.*, p. 65 (186).
[1187] *Ibid.*, p. 205-206 (290).

traitaient le thème de séparations et de pertes, car d'une manière étrange, nos premières rencontres dans des allées lyriques, dans des coins perdus de la forêt accompagnées du bruit de feuilles et du bruissement de la pluie, nous avaient déjà paru un paradis perdu pendant l'hiver sans abri, et cet hiver nous avait semblé un exil.

La vie de l'artiste est ressentie comme une dépossession et une aliénation continues. Par le temps qui passe, l'artiste est expulsé de lui-même, de son temps, de son lieu et de son « je » propres. Les premières années de l'« exil », en Crimée, l'écrivain ressent l'« amertume et l'inspiration de l'exil » (« горечь и вдохновение изгнания »[1188]). Dans le poème « La patrie » dont il est question dans le chapitre suivant, le « je » lyrique éprouve le même sentiment controversé qu'il caractérise comme le dard et la force de l'exil. Cette opposition justement fait la force de la parole exilée.

Dans *Drugie berega*, l'auteur se nomme à deux occasions « émigré ». Dans le premier cas, c'est un émigré qui est poursuivi en exil par un tableau comportant un de ses ancêtres : « Этот мой предок, Карл-Генрих Граун (1701-1759) […] изображен с другими приближенными (среди них – Вольтер) слушающим королевскую флейту, на пресловутой картине Менцеля, которая преследовала меня, эмигранта, из одного берлинского пансиона в другой »[1189] (« Mon ancêtre Carl Heinrich Graun (1701-1759) […] est représenté écoutant la flûte royale avec d'autres hommes de confiance (parmi eux se trouve Voltaire), sur le fameux tableau de Menzel, qui m'a poursuivi, moi l'émigré, d'une pension berlinoise à une autre »). Dans le chapitre quatorze portant sur la vie familiale et l'amour paternel, Nabokov se caractérise comme un « émigré libre, heureux et pauvre » (« со стороны свободного, счастливого и нищего эмигранта »[1190]). Dans *Drugie berega*, l'adjectif « эмигрантский » est d'abord utilisé dans la description du chien de la mère de l'écrivain : « эмигрантскую собаку »[1191] (« un chien émigré »). Ensuite il réapparaît pour caractériser les livres publiés dans l'émigration : « Ужасно скоро треплющиеся томики эмигрантских изданий соседствовали со слепком отцовской руки »[1192] (« Des volumes de publications émigrées s'usant extrêmement vite côtoyaient le moule de la main de père »). Finalement, cet adjectif est utilisé pour caractériser l'existence de l'écrivain, la vie émigrée (« эмигрантская жизнь »), et ses occupations dans l'émigration : « В продолжение двадцати лет эмигрантской жизни в Европе я посвящал чудовищное количество времени

[1188] *Ibid.*, p. 213 (296).
[1189] *Ibid.*, p. 44-45 (171).
[1190] *Ibid.*, p. 256 (327).
[1191] *Ibid.*, p. 41 (169).
[1192] *Ibid.*, p. 41 (169).

составлению шахматных задач »[1193] (« Durant vingt ans de la vie d'émigré en Europe je consacrai une quantité énorme de temps à la composition de problèmes d'échecs »). Le phénomène de l'émigration est accepté entièrement par Nabokov. Il insiste sur sa situation d'émigré à plusieurs reprises à la fin de son livre autobiographique.

VI. 2. B. La représentation de l'exil dans *Drugie berega*

Nous étudierons plus en détail le chapitre consacré aux études à Cambridge (chapitre douze de *Drugie berega* et chapitre treize de *Speak, Memory*), car il contient des éléments importants pour la compréhension du thème de l'exil chez Nabokov. Notons que le thème de l'exil est plus développé dans ce chapitre que dans le chapitre treize de *Drugie berega* et le chapitre quatorze de *Speak, Memory*, intitulé « Exil » dans la publication de revue. L'exil en Angleterre est attendu par l'autobiographe comme retour dans son enfance entourée par les réalités du monde anglais : « … я, метя в Англию, рассчитывал попасть не в какое-то неизвестное продолжение юности, а назад, в красочное младенчество, которому именно Англия, ее язык, книги и вещи придавали нарядность и сказочность »[1194] (« … en visant l'Angleterre, je comptais me trouver non pas dans une suite inconnue de ma jeunesse, mais revenir dans le passé de mon enfance pittoresque auquel justement l'Angleterre, sa langue, ses livres et ses objets avaient conféré un aspect élégant et féerique »). La déception éprouvée par le héros confirme bien l'idée selon laquelle l'exil est d'abord un exil hors de l'enfance.

L'écrivain passe les premières années dans l'émigration russe à reconstruire et à fixer l'image de la Russie. Le lieu de ses études supérieures, Cambridge, est destiné, selon Nabokov, à servir de cadre et d'appui pour la remémoration du passé russe, de son enfance et de son adolescence :

> *Настоящая история моего пребывания в английском университете есть история моих потуг удержать Россию. У меня было чувство, что Кембридж и все его знаменитые особенности, – величественные ильмы, расписные окна, башенные часы с курантами, аркады, серо-розовые стены в пиковых тузах плюща, – не имеют сами по себе никакого значения, существуя только для того, чтобы обрамлять и подпирать мою невыносимую ностальгию. […] … и мучила мысль о том, сколько я пропустил в России, сколько я бы успел*

[1193] *Ibid.*, p. 245 (319).
[1194] *Ibid.*, p. 221 (301).

рассовать по всем карманам души и увезти с собой, кабы предвидел разлуку.[1195]

La véritable histoire de mon séjour à l'université anglaise est l'histoire de mes tentatives de retenir la Russie. J'avais le sentiment que Cambridge et toutes ses particularités célèbres, ormes majestueux, vitraux, horloges à carillon de la tour, arcs, murs gris et rose couvert des as de pique du lierre, n'avaient aucune importance en tant que telles, n'existant que pour encadrer et appuyer mon insupportable nostalgie. […] … et j'étais envahi par l'idée de toutes ces choses que j'avais laissées passer en Russie, de ces choses que j'aurais eu le temps de fourrer dans toutes les poches de mon âme et d'emporter avec moi si j'avais pressenti la séparation.

Dans la dernière phrase, la métaphore « карманы души », désignant le voyage des souvenirs, les transporte dans le moment présent de la parole artistique et de l'exil. Dans *Speak, Memory*, les efforts de l'autobiographe pour retenir son pays natal sont présentés comme les efforts pour devenir un écrivain russe. Le texte anglais est plus explicite, car le lecteur anglophone connaît Nabokov plutôt comme écrivain américain que comme écrivain russe : « L'histoire de mes années d'Université en Angleterre est en réalité l'histoire de mes efforts pour devenir un écrivain russe »[1196]. L'exil à Cambridge se déroule dans de constants débats sur la littérature russe. Le narrateur développe une hypothèse sur l'histoire de la Russie qu'il présente à Bomston, son ami anglais introduit sous un nom imaginaire, et selon laquelle deux courants distincts et parallèles existeraient en Russie : un mouvement qui limite la liberté (la police qui a atteint son apogée à l'époque soviétique) et un autre mouvement qui combat pour la liberté et particulièrement pour la liberté d'expression (la culture russe).[1197]

L'exil anglais est défini comme la liberté du temps et l'étendue des siècles. Il est ouvert à l'élément du temps pur grâce au passé historique chargé de Cambridge, ce qui fait ressortir la fluidité du monde réel déterminé par le temps historique :

Но странно: что-то было такое в Кембридже... Не футбол, не крики газетчиков в сгущающейся темноте, не крепкий чай с розовыми и зелеными пирожными, – словом, не преходящая мода и не чувствам доступные подробности, а тонкая сущность, которую я

[1195] *Ibid*., p. 222 (302-303).

[1196] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 329.

[1197] « Я нашел способ расшевелить немножко невозмутимость Бомстона, только когда я стал развивать ему мысль, что русскую историю можно рассматривать с двух точек зрения: во-первых, как своеобразную эволюцию полиции (странно безличной и как бы даже отвлеченной силы, иногда работающей в пустоте, иногда беспомощной, а иногда превосходящей правительство в зверствах – и ныне достигшей такого расцвета); а во-вторых, как развитие изумительной, вольнолюбивой культуры. »

V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 225 (305).

« Je trouvai le moyen de secouer un peu l'impassibilité de Bomston seulement au moment où je me mis à lui développer l'idée selon laquelle on pouvait envisager l'histoire russe de deux points de vue : premièrement, comme une évolution particulière de la police (une force étrangement impersonnelle et, dirait-on même, abstraite, parfois travaillant dans le vide, parfois impuissante, et parfois, surpassant le gouvernement dans des atrocités, et aujourd'hui arrivée à un tel épanouissement) ; et deuxièmement, comme un développement d'une culture étonnante et éprise de liberté. »

теперь бы определил, как приволье времени и простор веков. На что ни посмотришь кругом, ничто не было стеснено или занавешено по отношению к стихии времени; напротив, всюду зияли отверстия в его сизую стихию, так что мысль привыкала работать в особенно чистой и вольной среде. Из-за того, что в физическом пространстве это было не так, т. е. тело стесняли узкий переулок, стенами заставленный газон, темные прохлады и арки, душа особенно живо воспринимала свободные дали времени и веков. У меня не было ни малейшего интереса к истории Кембриджа или Англии, и я был уверен, что Кембридж никак не действует на мою душу; однако именно Кембридж снабжал меня и мое русское раздумье не только рамой, но и ритмом. На независимого юношу среда только тогда влияет, когда в нем уже заложена восприимчивая частица; такой частицей было во мне всё то английское, чем питалось мое детство. Мне впервые стало это ясно в последнюю мою кембриджскую весну, когда я почувствовал себя в таком же естественном соприкосновении с непосредственной средой, в каком я был с моим русским прошлым, и этого состояния гармонии я достиг в ту минуту, когда то, чем я только и занимался три года, кропотливая реставрация моей может быть искусственной, но восхитительной России, была наконец закончена, т. е. я уже знал, что закрепил ее в душе навсегда.[1198]

Mais c'est étrange : il y avait quelque chose dans Cambridge… Ce n'était ni le football ni les cris des vendeurs de journaux dans la brume qui s'épaississait ni le thé fort avec des gâteaux roses et verts, bref, ni la mode passagère et ni les détails accessibles aux sensations, mais c'était une fine essence que je définirais maintenant comme la liberté du temps et la vaste étendue des siècles. Quoi qu'on regardât autour, rien n'était ni étriqué ni voilé par rapport à l'élément du temps ; au contraire, de partout des béances s'ouvraient sur son élément bleuâtre de manière que la pensée s'habituait à travailler dans un milieu particulièrement pur et vaste. Comme dans l'espace physique ce n'était pas le cas, c'est-à-dire le corps était gêné par une ruelle étroite, un gazon encombré par des murs, des endroits frais et des arcs, l'âme percevait d'une manière particulièrement vive les lointains libres du temps et des siècles. Je ne portais aucun intérêt à l'histoire de Cambridge ou de l'Angleterre, et j'étais persuadé que Cambridge n'agissait aucunement sur mon âme ; cependant Cambridge même fournissait à ma personnalité et à mes méditations russes non seulement un cadre, mais aussi un rythme. Le milieu n'influence un adolescent indépendant que dans le cas où il possède déjà une portion réceptive ; cette portion était pour moi tout l'élément anglais qui avait nourri mon enfance. Je le compris clairement pour la première fois lors de mon dernier printemps passé à Cambridge, au moment où je me sentis avoir le même contact naturel avec le milieu ambiant que j'avais eu avec mon passé russe, et j'accédai à cet état d'harmonie au moment où ce que j'avais fait pendant trois ans, la restauration minutieuse de ma Russie, d'une Russie peut-être artificielle, mais ravissante, était enfin terminée, c'est-à-dire quand je savais déjà que je l'avais gravée dans mon âme à jamais.

[1198] *Ibid*., p. 229-230 (308-309).

L'autobiographe caractérise le lieu de l'exil comme un milieu pur et libre. L'exil à Cambridge fournit un cadre et un rythme à la nostalgie de l'exilé, c'est-à-dire un milieu et une temporalité propices pour l'acte de remémoration. Le décor de Cambridge est un stimulant qui permet de susciter les souvenirs dans le moment présent. Le cadre est ici l'espace et le rythme est le temps. L'exil de l'auteur est structuré par le rythme même du temps. L'écrivain entre en harmonie avec le milieu de l'exil pour construire, restaurer et fixer l'image de la Russie dans son âme de poète, d'une Russie imaginaire, celle des souvenirs de son enfance. Dans la description de Cambridge, Nabokov utilise l'adjectif « свободный », en mettant l'accent sur le concept de liberté, d'une liberté caractérisée dans cet extrait par la vastitude : « приволье времени и простор веков », « ничто не было стеснено или занавешено по отношению к стихии времени », « всюду зияли отверстия в его сизую стихию », « в особенно чистой и вольной среде », « свободные дали времени и веков ». Nabokov, développant l'opposition propre à l'univers « espace (étriqué) » / « temps (immense, ouvert, vaste) », l'associe à celle qui traverse l'homme, l'opposition « corps / âme ». Si le corps de l'autobiographe est cerné par le monde fermé et oppressant des choses, son âme perçoit l'univers et le passé culturel d'une manière plus dense.

Le retour à Cambridge au bout de dix-sept ans ressuscite la nostalgie d'autrefois envers la Russie. Le désir de ressentir par ce retour un sentiment semblable envers Cambridge n'est pas accompli, ce que soulignent les expressions « не обдать воспоминаниями » et « окно в памяти не отворилось » : « Милорд Бомстон, теперь профессор Бомстон, с рассеянным видом повел меня завтракать в ресторан, который я хорошо знал, и который должен бы был обдать меня воспоминаниями, но переменилась вся обстановка, даже потолок перекрасили, и окно в памяти не отворилось »[1199] (« Milord Bomston, maintenant le Professeur Bomston, me conduisit avec un air distrait pour le déjeuner au restaurant que je connaissais bien et qui aurait dû m'éclabousser de souvenirs, mais tout le décor avait changé, même le plafond avait été repeint, et la fenêtre de la mémoire ne s'ouvrit pas »). L'entourage de Cambridge favorise chez l'écrivain le souvenir de la Russie, souvenir détaché et associé arbitrairement à cet endroit. Le souvenir de l'exil à Cambridge où l'auteur a accompli trois années d'études universitaires ne peut pas égaler le souvenir russe de son enfance et de son adolescence. Cambridge ne peut pas procurer les mêmes sensations, il ne peut pas remplacer la patrie du narrateur : « Снова гуляя под этими столь воспетыми деревьями, я тщетно пытался достичь по отношению к своим студенческим годам того же пронзительного и

[1199] *Ibid*., p. 232 (310).

трепетного чувства прошлого, которое тогда, в те годы, я испытывал к своему отрочеству »[1200] (« En me promenant de nouveau sous ces arbres tant chantés, je tâchais vainement d'atteindre par rapport à mes années d'études universitaires ce sentiment aigu et fébrile du passé que j'avais éprouvé, dans ces années-là, envers mon adolescence »). L'exil est considéré par l'auteur comme la condition fondamentale de son existence et de son art.

VI. 2. C. La littérature de l'émigration russe dans *Drugie berega* et *Speak, Memory*

Dans la section trois du chapitre treize de *Drugie berega* et dans la section deux du chapitre quatorze (chapitre nommé « Exil » dans la publication de revue) de *Speak, Memory*, Nabokov dresse le panorama de la littérature de l'émigration russe. La section en question dans *Drugie berega* est structurée de la façon suivante : les éditeurs (Iosif Gessen et Il'ja Fondaminskij), le camp adverse des écrivains (Adamovič et d'autres écrivains (Poplavskij)), les écrivains-confrères (Xodasevič, Aldanov, Ajxenval'd), le chant de la littérature de l'émigration (Bunin). La structure de la section équivalente (qui est beaucoup plus développée) dans *Speak, Memory* diffère légèrement : les éditeurs (Iosif Gessen), Adamovič et son groupe, Xodasevič, Bunin, Poplavskij et d'autres écrivains, Sirin.

Dans *Drugie berega*, l'écrivain décrit d'abord les maisons d'édition *Le gouvernail* de Berlin et *Les annales contemporaines* de Paris et ses éditeurs respectivement Iosif Gessen et Il'ja Fondaminskij. Ensuite, il mentionne les écrivains russes et les groupes littéraires de l'émigration et il parle de ses rencontres littéraires. Il commence par ses adversaires littéraires (le groupe d'Adamovič, Poplavskij dont il reconnaît finalement le talent poétique, dans *Conclusive Evidence* il évoque également Merežkovskij à côté d'Adamovič). Dans *Conclusive Evidence*, Adamovič est nommé ouvertement, dans *Drugie berega* et *Speak, Memory*, son nom n'apparaît pas, on ne le devine que par des allusions. Dans *Drugie berega*, Nabokov caractérise ce critique littéraire par une série d'oxymores qui énumèrent ses qualités et ses défauts (« даровитый, но безответственный », « лирика и расчет », « интуиция и невежество », « бледная немочь искусственных катакомб и роскошная античная томность »).[1201] Il caractérise d'une manière négative le cercle poétique, la « note de Paris »,

[1200] *Ibid*., p. 233 (311).

[1201] « Даровитый, но безответственный глава одной такой группировки совмещал лирику и расчет, интуицию и невежество, бледную немочь искусственных катакомб и роскошную античную томность. В этом мирке, где царили грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом плеяды, – и меня

dont ce critique est le chef spirituel. Nabokov lui reproche notamment sa vision collective de l'art. Pour notre auteur, l'art poétique relève de l'acte individuel pur. Le poète ne peut accéder que seul au sommet de la perfection et de la vérité poétiques. Ensuite, l'autobiographe enchaîne la description des rencontres littéraires avec Cvetaeva, Kuprin et Remizov :

> *С писателями я видался мало. Однажды с Цветаевой совершил странную лирическую прогулку, в 1923-ем году, что ли, при сильном весеннем ветре, по каким-то пражским холмам. В тридцатых годах помню Куприна, под дождем и желтыми листьями поднимающего издали в виде приветствия бутылку красного вина. Ремизова, необыкновенной наружностью напоминавшего мне шахматную ладью после несвоевременной рокировки, я почему-то встречал только во французских кругах, на скучнейших сборищах « Nouvelle Revue Française », и раз Paulhan зазвал его и меня на загородную дачу какого-то мецената, одного из тех несчастных дойных господ, которые, чтоб печататься, должны платить да платить.*[1202]
>
> *Je voyais peu les écrivains. Un jour je fis une promenade lyrique étrange avec Cvetaeva, en 1923 il me semble, sous un fort vent printanier sur des collines de Prague. Dans les années trente, je me souviens de Kuprin soulevant une bouteille de vin rouge en guise de salutation, sous la pluie et des feuilles jaunes. Je ne sais pas pourquoi je ne rencontrai Remizov, dont l'apparence me faisait penser à une tour après un roque inopportun, que dans les cercles français, aux rassemblements les plus ennuyeux de* La nouvelle revue française*, et une fois Paulhan nous invita, lui et moi, à la maison de campagne d'un mécène, un de ces messieurs malheureux, vaches à lait, qui, pour être publiés, étaient obligés de payer sans arrêt.*

Les rencontres sont présentées comme futiles et insignifiantes du point de vue artistique : « странную лирическую прогулку » pour Cvetaeva, « поднимающего издали в виде приветствия бутылку красного вина » pour Kuprin, « необыкновенной наружностью напоминавшего мне шахматную ладью после несвоевременной рокировки », « на скучнейших сборищах » pour Remizov. A travers ces détails comiques transparaît un mode lyrique qui confère à cet extrait une tonalité particulière qu'on peut caractériser comme un sentiment de malaise. Le passage commence par une proposition simple et à chaque phrase la

---

туда не тянуло. Кроме беллетристики и стихов, я писал одно время посредственные критические заметки, – кстати хочу тут покаяться, что слишком придрался к ученическим недостаткам Поплавского и недооценил его обаятельных достоинств. »

Ibid., p. 242 (317).

« Le chef talentueux, mais irresponsable d'une de ces coteries unissait le lyrisme et le calcul, l'intuition et l'ignorance, la pâle impuissance des catacombes artificielles et la somptueuse langueur antique. Dans ce petit monde où régnaient la tristesse et la putridité, on exigeait de la poésie d'être quelque chose d'œcuménique et de solidaire, un groupe de poètes lyriques déliquescents, un lieu commun avec l'apparence d'une pléiade, et je n'avais pas envie d'y entrer. Outre les belles-lettres et les vers, j'écrivis pendant un temps des notes critiques médiocres, à propos, je veux avouer ici que je m'en suis trop pris à Poplavskij au sujet de ses défauts de débutant et que j'ai sous-estimé ses qualités charmantes. »

[1202] *Ibid.*, p. 242-243 (317).

syntaxe se complexifie et ralentit, pour ainsi dire, le cours du temps dans les souvenirs de l'écrivain.

Après avoir dressé le panorama de la littérature émigrée qui était étrangère à sa vision de l'art, Nabokov énumère et caractérise les hommes de lettres avec lesquels il avait le plus d'affinités : Mark Aldanov, Julij Ajxenval'd et Vladislav Xodasevič auquel est consacré tout un passage dans *Drugie berega* qui sera analysé dans la partie huit de notre thèse :

> *Душевную приязнь, чувство душевного удобства, возбуждали во мне очень немногие из моих собратьев. Проницательный ум и милая сдержанность Алданова были всегда для меня полны очарования. Я хорошо знал Айхенвальда, человека мягкой души и твердых правил, которого я уважал, как критика, терзавшего Брюсовых и Горьких в прошлом.*[1203]
> *Peu de mes confrères suscitaient en moi une amitié sincère, un sentiment de confort moral. L'esprit perspicace et la discrétion aimable d'Aldanov furent toujours pour moi pleins d'enchantement. Je connaissais bien Ajxenval'd, homme à l'âme aimable et de principes intransigeants que je respectais comme un critique qui avait autrefois tourmenté des Brjusov et des Gor'kij.*

La section se termine par la description des rapports de l'auteur avec Ivan Bunin, description qui se transforme en un tableau métaphorique, représentant le dernier chant de la littérature de l'émigration russe :

> *Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит. Когда я с ним познакомился в эмиграции, он только что получил нобелевскую премию. Его болезненно занимали текучесть времени, старость, смерть, – и он с удовольствием отметил, что держится прямее меня, хотя на тридцать лет старше. […] В дальнейшем мы встречались на людях довольно часто, и почему-то завелся между нами какой-то удручающе-шутливый тон, – и в общем до искусства мы с ним никогда и не договорились, а теперь поздно, и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи.*[1204]
> *J'avais aimé les livres de Bunin dans mon adolescence et plus tard je préférai ses vers ruisselants et étonnants à sa prose de brocart par laquelle il était célèbre. Au moment où je fis sa connaissance dans l'émigration, il venait de recevoir le prix Nobel. Il était maladivement préoccupé par la fluidité du temps, la vieillesse, la mort, et il nota avec satisfaction qu'il se tenait plus droit que moi bien qu'il fût mon aîné de trente ans. […] Par la suite, nous nous rencontrâmes dans la société assez souvent, et je ne sais pas pourquoi un ton d'accablement badin s'instaura entre nous, et, au fond, nous n'arrivâmes jamais*

[1203] *Ibid.*, p. 243 (317-318).
[1204] *Ibid.*, p. 243-244 (318-319).

dans la discussion à aborder la question de l'art, et maintenant il est tard, et le héros entre dans le jardin du moment, et les éclairs de chaleur flamboient, et ensuite il va à la gare, et les étoiles brillent d'une façon féroce et admirable sur le velours sépulcral, et une odeur aigre parvient des champs, et les coqs célèbrent la nuit dans l'éloignement infiniment sensible de notre jeunesse.

Nabokov emploie l'épithète « парчовый » et le groupe de mots « гробовой бархат », car le tissu donne un caractère palpable aux phénomènes décrits. Nous avons déjà montré que le toucher en mouvement est le seul moyen de prouver l'existence du réel et un moyen efficace et puissant pour accéder au monde du passé. Dans « Les écrivains et l'époque », Nabokov introduit l'ombre de velours du temps.[1205] Le rapprochement de ces deux textes nous montre que notre auteur scrute le « temps de l'éternité » qui est associé au ciel et à l'obscurité, le temps pur et abstrait de la création artistique inaccessible à l'être humain, mais accessible au poète. Le paragraphe consacré à Bunin est construit sur les intonations de son très court récit « Les coqs » [« Петухи », 1930] dans lequel l'écrivain emploie la tournure « петухи опевают ночь »[1206] (« les coqs célèbrent la nuit »). La section analysée finit par « опевают ночь петухи ». Cette reprise inversée témoigne du lyrisme de Nabokov qui se traduit par l'évocation exaltée de l'écrivain en lequel se résume la splendeur de la littérature russe. L'inversion montre une fois de plus que, pour Nabokov, il n'y a pas de répétitions exactes et stériles dans l'art, que la répétition est toujours autre chose que l'original. La répétition de la tradition est fertile pour le développement littéraire. Par l'emploi de multiples reprises, répétitions et citations, Nabokov communique avec la tradition littéraire en actualisant ses schémas, ses modèles et en l'introduisant dans la modernité de sa poétique. Dans le même passage de *Speak, Memory*, Nabokov recourt aux réalités américaines ; il compare le cas des vers peu connus et de la prose célèbre de Bunin au cas de Hardy et il utilise l'expression « variante russe du "badinage" américain »[1207] pour définir le ton des conversations avec son maître russe. La remarque « и в общем до искусства мы с ним никогда и не договорились » retient notre attention, car l'écrivain présente ses confrères littéraires dans la perspective de sa propre conception de l'art. Ce qui l'intéresse, c'est le débat, le dialogue, la réflexion intense sur la nature de l'art littéraire avec d'autres artistes.

Dans la section correspondante de *Speak, Memory*, il existe des passages originaux qui méritent d'être examinés ici. Nabokov revient ici sur l'idée de la liberté artistique. Il considère

---

[1205] « L'homme ne sera jamais maître du temps, – mais comme il serait curieux de pouvoir au moins l'arrêter pour examiner à loisir cette nuance qui nous échappe, ce rayon qui se déplace, cette ombre dont le velours insaisissable n'est pas fait pour notre toucher. »
Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *op. cit.*, p. 137.

[1206] I. A. Bunin, « Petuxi », *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Moskva, Izdatel'stvo « Pravda », 1956, t. 4, p. 199.

[1207] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 362.

que, dans le cas de l'émigration russe, la liberté était absolue, totale, car, selon lui, cette dernière était conjuguée au vide absolu, et par ce vide absolu il comprend l'absence du lecteur russe et du sol natal ainsi que l'absence presque totale des contraintes de la censure d'Etat : « Ceux qui avaient la chance de s'expatrier pouvaient à présent poursuivre leurs travaux en toute impunité, au point qu'il leur arrivait de se demander si le sentiment de jouir d'une absolue liberté intellectuelle n'était pas dû à ce qu'ils œuvraient dans le vide absolu »[1208]. Précisons que l'autobiographie ne sert pas à notre auteur pour régler ses comptes avec la littérature soviétique écrite sous la contrainte, mais pour mieux définir la littérature de l'émigration, en l'opposant à son contraire selon le critère de la liberté. Il applique aussi le critère de la valeur artistique et intellectuelle aux littératures émigrée et soviétique. Selon ce critère, la littérature de l'émigration russe est beaucoup plus durable et authentique, malgré l'absence de lecteurs et de nouvelles générations d'hommes de lettres. L'écrivain caractérise la littérature soviétique comme vassalisée, politiquement servile, provinciale et conventionnelle. Ce sont les adjectifs qui comportent bien évidemment une valeur très négative pour Nabokov :

> *Le nombre de titres publiés était plus impressionnant que le nombre d'exemplaires vendus de tel ou tel ouvrage, et les noms des maisons d'édition – Orion, Cosmos, Logos, et autres – avaient l'aspect fiévreux, instable, et légèrement illégal qu'ont les firmes publiant des ouvrages sur l'astrologie ou sur la vie sexuelle. Cependant, si on les examine rétrospectivement avec sérénité, et si on les juge exclusivement d'après des normes artistiques et intellectuelles, ces livres produits* in vacuo *par des écrivains émigrés semblent aujourd'hui, quels que soient les défauts propres à chacun d'entre eux, plus durables et plus dignes d'être lus que ces monologues politiques intérieurs, serviles, curieusement provinciaux et conventionnels, qui coulèrent durant ces mêmes années des plumes de jeunes acteurs soviétiques qu'un Etat paternel fournissait en encre, en pipes et en chandails.*[1209]

Les noms des maisons d'édition sont imaginaires, mais ils nous renvoient au modèle symboliste de la littérature. La littérature émigrée, malgré une comparaison ironique, visant les dénominations des maisons d'édition émigrées et malgré l'appréciation sévère de sa production littéraire, paraît, aux yeux de Nabokov, dans les perspectives historique et artistique, plus digne et plus durable que la littérature soviétique. L'écrivain décrit la culture émigrée comme héritière de la culture de l'Age d'argent, mais cette culture est présentée comme une civilisation morte, comme un mirage et une légende : « Il serait sans doute facile à un observateur détaché de tourner en ridicule tous ces gens à peine palpables qui mimaient

---

[1208] *Ibid.*, p. 353-354.
[1209] *Ibid.*, p. 354.

dans des cités étrangères une civilisation morte, des mirages lointains, quasi légendaires, quasi sumériens du Saint-Pétersbourg et du Moscou 1900-1916 (ce qui, déjà alors, dans les années vingt et trente, sonnait comme 1916-1900 avant J.-C.) »[1210]. La fin de l'Age d'argent se produit, pour la littérature émigrée, en 1917, après le coup d'Etat bolchevique. Les effets artistiques de cette période culturelle trouvent leur prolongement dans la culture de l'émigration russe. L'adjectif « sumérien » et l'indication « avant J.-C. » soulignent l'éloignement et la disparition de la culture russe antérieure à 1917 et l'impossibilité de la ressusciter. La culture émigrée mime sur un sol étranger la culture d'origine abolie dans son pays. La littérature de l'émigration hésite entre la réalité et l'imaginaire (par exemple, l'expression « tous ces gens à peine palpables » lui confère un aspect presque irréel). Tout ce passage est marqué du sceau de l'ambiguïté. Nabokov ne raille pas la littérature de l'émigration qui « imite » ou « évoque » les ombres du passé. Cependant, il n'approuve pas non plus les écrivains qui ont le culte nostalgique de l'Age d'argent. C'est une voie sans issue, pour lui. Nabokov conçoit la littérature dans le mouvement, dans une polémique féconde avec la tradition. La littérature russe de l'émigration doit inventer autre chose, créer et trouver sa voie propre hors de l'imitation nostalgique. Quant à Nabokov, il a su trouver sa voie propre dans l'expression artistique émigrée, celle de l'exil radical. Dans son autobiographie, cet écrivain systématise expressément, par le biais d'images métaphoriques, la période, difficile et bigarrée, de la vie littéraire et culturelle de l'émigration russe, héritière directe et seule de l'Age d'argent. Sa vision de l'art rejoint celle de Xodasevič qui proclame le maintien de la tradition littéraire par le conflit artistique. Il réprouve le culte passéiste de la littérature. Notre auteur métaphorise les acteurs principaux (selon lui) de l'émigration russe par la création de tableaux métaphoriques, par le parallélisme typologique (le cas de Bunin) et par le lyrisme et les réflexions philosophiques sur la nature de l'art et du temps.

La position de Nabokov est ambiguë et subtile vis-à-vis de l'Age d'argent : admiration, certes, pour cette culture, mais refus d'une imitation stérile. Notre auteur propose une invention créatrice à partir du modèle culturel mis en place à l'Age d'argent. « A partir » est à prendre au pied de la lettre : les artistes doivent partir de cet « âge », le quitter, s'arracher au ténébreux ensorcellement qu'il exerce sur les esprits de par sa puissance intrinsèque et aller vers d'« autres rivages », inventer une nouvelle culture, une nouvelle sensibilité littéraire, bref, imaginer un âge nouveau dans les lettres russes, celui de l'exil.

[1210] *Ibid.*, p. 356.

Chapitre VI. 3 : L'exil et la poésie

VI. 3. A. La poésie de l'exil

La poésie de Nabokov se définit entre autres comme une poésie de l'exil. Ce poète a hérité du symbolisme comme système esthétique un modèle générateur des grands schémas constructifs de la pensée de l'exil et d'une énonciation d'exil. L'exil a prédéterminé l'évolution de son écriture poétique : de l'imagerie byzantine, du style symboliste imitatif au dépouillement de la forme et à l'abandon des artifices. En montrant l'influence de la situation inouïe d'un exil radical sur le choix des thèmes du poète, sur sa forme extraordinaire d'expression qui unit des éléments de tradition et de modernité, Jean-Claude Lanne souligne que la poésie de l'exil chez Nabokov est le fruit d'une situation artistique remplie de bonheur et d'une situation biographique marquée au sceau du malheur.[1211] Dans la partie précédente, nous avons constaté que les trois indices de l'énonciation lyrique (le lieu, le temps et le sujet) se dissolvent progressivement dans l'énonciation d'exil de Nabokov. Comme Laurent Rabaté le montre dans son article « La poésie de la tradition : étude du recueil *Stixi* de Vl. Nabokov », cet auteur met en scène un nouveau type de « je » lyrique, un « je » lyrique exilé qui est voué à représenter et à combattre la situation pathétique de l'exil[1212].

Dans l'introduction au recueil de vers *Poèmes et problèmes*, Nabokov montre ce qui distingue sa poésie en russe de la poésie en anglais :

> *Ils [les quatorze poèmes anglais – S. G.] sont d'une certaine façon moins denses que mes vers russes, sans doute parce qu'on n'y trouve pas cette intime association verbale avec les questionnements anciens et le souci constant de la pensée qui marque les poèmes écrits en langue maternelle – avec en filigrane les murmures de l'exil et une enfance interminable qui fait vibrer vos cordes les plus rouillées.*[1213]

Comme le poète le déclare lui-même, sa poésie russe conjugue à la tradition et à la pensée philosophique une disposition nouvelle du matériau verbal, en recelant deux thèmes majeurs : celui de l'exil (« les murmures de l'exil ») et celui de l'enfance (« une enfance interminable »). Les cordes les plus rouillées nous renvoient à l'instrument du poète, la lyre, et, dans ce cas précis, à une lyre russe délaissée.

[1211] Jean-Claude Lanne, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », *op. cit.*, p. 96.
[1212] Laurent Rabaté, « La poésie de la tradition : étude du recueil *Stixi* de Vl. Nabokov », *op. cit.*, p. 408.
[1213] Vladimir Nabokov, « Introduction », *Poèmes et problèmes*, *op. cit.*, p. 14. Traduit de l'anglais par Hélène Henry.

VI. 3. B. L'emploi des vocables « изгнание » et « эмиграция » et de leurs dérivés dans la poésie de Nabokov

Le thème de l'exil et de l'émigration dans la poésie sera étudié dans cinq poèmes de Nabokov : « Ils s'éloignèrent en rampant du monde et se lamentent sur la lune », « Ut pictura poesis » [1926], « Le poème universitaire », « La patrie » [« Родина », 1927] et « La gloire » [« Слава », 1942].[1214] Dans le poème « Ils s'éloignèrent en rampant du monde et se lamentent sur la lune », le « je » lyrique se désigne comme un exilé morose (« пасмурный изгнанник ») qui n'est pas digne de sa muse, qui l'écarte de sa production poétique :

Кто входит? Муза, ты? Нет, не садись ко мне:
я только пасмурный изгнанник.[1215]

Qui entre ? Est-ce toi, Muse ? Non, ne t'assois pas à côté de moi :
je ne suis qu'un exilé morose.

Le poème « Ut pictura poesis » de Nabokov est adressé à Dobužinskij, son professeur de dessin dans son enfance. Le titre renvoie au début du vers de « L'art poétique » d'Horace [65-8 avant J.-C.] :

Воспоминанье, острый луч,
преобрази мое изгнанье,
пронзи меня, воспоминанье
о баржах петербургских туч
в небесных ветреных просторах,
о закоулочных заборах,
о добрых лицах фонарей...
Я помню, над Невой моей
бывали сумерки, как шорох

[1214] Le thème de l'exil et de l'exilé est également présent dans les poèmes suivants de Nabokov : « Ce sera ainsi » [« Так будет », 1920], « La Russie (Vogue, mon insomnie, vogue, mon souvenir…) » [« Россия (Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...) », 1922], « Une plume » [« Перо », 1921], « Les pèlerins » [« Скитальцы », 1924], « L'exil » [« Изгнанье », 1925], « Le paradis » [« Рай », 1925], « Le blason » [« Герб », 1925], « Le printemps » [« Весна », 1925], « L'anniversaire » [« Годовщина », 1926], « L'exécution » [« Расстрел », 1927], « Une conversation » [« Разговор », 1928], « Le bonheur empêche un amoureux de s'endormir » [« От счастия влюбленному не спится », 1928] et « Un bruit de fond » [« Тихий шум », 1929].

[1215] V. V. Nabokov, « Iz mira upolzli – i nojut na lune », *op. cit.*, t. 1, p. 615.

тушующих карандашей.[1216]

Souvenir, rayon aigu,
transfigure mon exil,
transperce-moi, souvenir
des chalands de nuages pétersbourgeois
dans l'étendue de ciel et de vent,
souvenir des palissades de ruelle,
des bons visages de réverbères…
Je me souviens qu'au-dessus de ma Neva
il y avait quelquefois des crépuscules, comme le bruissement
de crayons ombrant à l'estompe.

Dans ce poème, le « je » lyrique s'adresse à l'impératif à son souvenir. Rappelons que, dans son autobiographie, Nabokov interpelle également à l'impératif sa mémoire. L'art de la remémoration entièrement dominé par l'esprit du créateur représente un lien important qui unit l'autobiographie et la poésie de notre auteur. Le crépuscule évoqué également dans *Drugie berega* par le moyen de synesthésie (« Летние сумерки (″сумерки″ – какой это томный сиреневый звук!) »[1217] / « Le crépuscule d'été (″sumerki″, quel son languissant couleur lilas ! ») est comparé à un bruissement de crayon ombrant à l'estompe. La perception visuelle est convertie en perception auditive. L'image du crépuscule est exprimée par une image sonore (rappelons que dans la théorie spatio-temporelle de Nabokov, le temps est perçu par l'ouïe et l'espace par la vue), donc par une image temporelle et non pas spatiale. Nabokov commence le poème par la remémoration de l'espace de son enfance et le termine par l'énonciation du temps passé. La lumière de l'enfance se transforme dans le crépuscule du souvenir pour devenir l'obscurité de l'exil. Le souvenir de la patrie, de la ville natale doit transfigurer l'exil du « je » lyrique par l'union de la poésie et de la peinture qui motive la présente comparaison.

Dans « Le poème universitaire », l'exilé est confronté à la réalité russe dans son exil (l'image de la neige qui migrera dans *Drugie berega*). L'exil est présenté comme un lieu imaginaire, comme un espace de contes (« на заколдованном лотке ») :

однажды эту дребедень
перебирая, – в зимний день,

[1216] V. V. Nabokov, « Ut pictura poesis », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 555.
[1217] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 70 (190).

когда, изгнанника печаля,
шел снег, как в русском городке, –
нашел я Пушкина и Даля
на заколдованном лотке.[1218]

un jour en passant en revue
ces fariboles, un jour d'hiver
au moment où la neige tombait
comme dans une petite ville russe en affligeant l'exilé,
je trouvai un Puškin et un Dal'
sur un éventaire ensorcelé.

Le même passage figure dans *Drugie berega*. Les deux passages commencent par l'adverbe « однажды ». Les verbes (« найти ») et les compléments d'objet direct (« Даля ») coïncident dans les deux textes. Le groupe nominal « на заколдованном лотке » du poème est transformé en « на книжном лотке » dans *Drugie berega* :

> *Однажды, на рыночной площади посреди Кембриджа, я нашел на книжном лотке среди подержанных Гомеров и Горациев Толковый Словарь Даля в четырех томах. Я приобрел его за полкроны и читал его, по несколько страниц ежевечерне, отмечая прелестные слова и выражения: «ольял» – будка на баржах (теперь уже поздно, никогда не пригодится).*[1219]
> *Un jour, sur la place de marché au milieu de Cambridge, je trouvai sur un éventaire de livre un* Dictionnaire raisonné de Dal' *en quatre volumes parmi des Homère et des Horace usagés. Je l'acquis pour une demi-couronne et je le lus, plusieurs pages tous les soirs, en notant des mots et des expressions ravissants : « ol'jal » est une cabine sur les chalands (il est déjà tard maintenant, il ne me servira jamais).*

L'autobiographe achète *Le dictionnaire raisonné de Dal'*. Dans la phrase suivante, il décrit son travail avec ce dictionnaire. La remarque entre parenthèses est très importante : « теперь уже поздно, никогда не пригодится », car elle superpose deux plans temporels, celui du passé biographique et celui du présent artistique, mais aussi celui du souvenir et celui de la création. Cette remarque définit également l'abandon du russe comme langue de création littéraire et traduit une souffrance profonde éprouvée par l'artiste. Nabokov a définitivement abandonné la langue russe en 1940, il écrit *Drugie berega*, treize ans après, en 1953 et le publie en 1954. Nous avons déjà dit que son autobiographie et la traduction de *Lolita* ont été les derniers textes de sa prose russe. La position de l'autobiographe est ici exceptionnelle : il

[1218] V. V. Nabokov, « Universitetskaja poèma », *op. cit.*, p. 562.
[1219] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 226 (306).

n'est pas un écrivain exilé, mais un écrivain étranger, écrivant dans une autre langue et appartenant à un autre système linguistique.

Dans « La patrie », le questionnement du « je » lyrique reprend celui de saint Paul, en paraphrasant l'exclamation de l'Apôtre dans la première épître aux Corinthiens : « Où est-elle, ô mort, ta victoire ? Où est-il, ô mort, ton aiguillon ? » [Cor. I, XV, v. 55]. Dans ce poème, le « je » lyrique s'exclame : « Изгнание, где твое жало, / чужбина, где сила твоя? » :

Бессмертное счастие наше
Россией зовется в веках.
Мы края не видели краше,
а были во многих краях.

Но где бы стезя ни бежала,
нам русская снилась земля.
Изгнание, где твое жало,
Чужбина, где сила твоя? […]

Наш дом на чужбине случайной,
где мирен изгнанника сон,
как ветром, как морем, как тайной,
Россией всегда окружен.[1220]

Notre bonheur immortel
s'appelle la Russie dans les siècles.
Nous n'avons pas vu un pays qui fût plus beau,
et pourtant nous sommes allés dans beaucoup de pays.

Mais où que le sentier courût,
nous avons rêvé de la terre russe.
Exil, où est ton dard ?
Pays étranger, où est ta force ? […]

Notre demeure dans un pays étranger fortuit,
où le rêve de l'exilé est paisible,

[1220] V. V. Nabokov, « Rodina », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 556-557.

est toujours entourée par la Russie
comme par le vent, par la mer, par le mystère.

L'exil s'avère être plus rassurant et plus réel pour le poète exilé, car il est entouré par les rêves de la Russie de son passé. C'est un lieu existentiel doublé d'un autre lieu existentiel, passé et imaginé. Où qu'il soit, l'exilé emporte toujours la Russie avec lui. Il est toujours chez lui dans ses souvenirs. L'unité du pays natal est confrontée à la multiplicité de l'exil (« во многих краях »). Le caractère immortel (« бессмертное счастие наше »), intangible (la construction « но где бы… ни », « всегда окружен ») et universel (« в веках ») d'une Russie imaginaire est opposé au caractère aléatoire de l'exil réel (« на чужбине случайной »).

Le poème « La gloire », écrit en 1942 à Wellesley (Massachusetts) et publié en 1942 dans *La nouvelle revue*, est un des poèmes les plus caractéristiques de la poétique de Nabokov. C'est un poème très difficile à interpréter. Dans son article « Vladimir Nabokov », Georgij Adamovič considère ce poème comme un document autobiographique et le nomme une « symphonie » biographique : « Натура у автора сложная, и в качестве автобиографического документа чрезвычайно характерно и длинное стихотворение о "Славе", где все прельщающее и все смущающее, что есть в Набокове, сплелось в некую причудливую симфонию »[1221] (« La nature de l'auteur est complexe, et le long poème sur "La gloire" est extrêmement caractéristique comme document autobiographique, où tout ce qui séduit et tout ce qui trouble chez Nabokov s'unissent en une symphonie fantastique »).

Dans ce texte poétique, les propositions sont souvent à un seul terme exprimé par le sujet. Ce procédé montre l'importance du sujet grammatical, du sujet qui agit, du sujet lyrique en exil et du sujet autobiographique. Dans ce poème, il y a deux personnages : le « je » lyrique et son double imaginaire qui lui est opposé. Le poème commence par la prise de parole du « je » lyrique qui décrit la scène du dialogue se déroulant dans son imagination :

иллюстрации разных существенных доводов,
головные уборы, как мысли вовне;
или, может быть… Было бы здорово,
если б этим шутник указывал мне,
что я страны менял, как фальшивые деньги,
торопясь и боясь оглянуться назад,
как раздваивающееся привиденье,
как свеча меж зеркал уплывая в закат.

[1221] Georgij Adamovič, « Vladimir Nabokov », *op. cit.*, p. 85.

Далеко от лугов, где ребенком я плакал,
упустив аполлона, и дальше еще
до еловой аллеи с полосками мрака,
меж которыми полдень сквозил горячо.
Но воздушным мостом мое слово изогнуто
через мир, и чредой спицевидных теней
без конца по нему прохожу я инкогнито
в полыхающий сумрак отчизны моей.
Я божком себя вижу, волшебником с птичьей
головой, в изумрудных перчатках, в чулках
из лазурных чешуй. Прохожу. Перечтите
и остановитесь на этих строках.
Обращение к несуществующим: кстати,
он не мост, этот шорох, а цепь облаков...[1222]

des illustrations de différents arguments considérables,
des couvre-chefs comme des pensées extériorisées ;
ou bien peut-être… Il serait épatant
si par ce fait un plaisant me signalait
que j'ai échangé des pays comme de faux billets,
en me pressant et ayant peur de me retourner,
comme un fantôme se dédoublant,
comme une bougie voguant entre des miroirs vers le coucher du soleil.
Loin des prairies, où, étant enfant, j'avais pleuré,
ayant laissé un apollon s'échapper, et plus loin encore
jusqu'à l'allée de sapins aux bandes d'obscurité,
à travers lesquelles le midi transparaissait ardemment.
Mais ma parole est arquée comme un pont immatériel
au-dessus du monde et par un défilé d'ombres rayonnantes
je le passe incognito sans arrêt
pour atteindre l'obscurité flamboyante de ma patrie.
Je me vois comme un petit dieu, comme un enchanteur à la tête d'oiseau,
aux gants émeraudes, aux bas
d'écailles couleur azur. Je passe. Relisez
et arrêtez-vous sur ces lignes.

[1222] V. V. Nabokov, « Slava », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 420.

Précision pour les non-existants : à propos,
ce bruissement n'est pas un pont, mais une chaîne de nuages…

Le changement de coiffure se lit par le « je » lyrique comme une extériorisation matérielle de l'activité intellectuelle de son interlocuteur, de son double imaginaire, comme allusion à ce qu'il change sans cesse de pays, à ce qu'il est l'exilé éternel qui s'éloigne constamment de son enfance, de son passé et de son présent même. L'image du « je » lyrique est dédoublée par l'utilisation de comparaisons : un fantôme ubiquitaire, une bougie qui se déplace entre deux miroirs. Une partie du « je » se dirige vers son passé, tandis que l'autre partie reste dans le présent, l'entité du « je » étant constituée du « je » de l'action et du « je » de la remémoration, autrement dit du « je » actuel exilé et du « je » trouvant sa patrie dans son passé. L'éloignement douloureux de son enfance est renforcé par des éléments autobiographiques (la chasse aux papillons, le parc ancestral). La vie est représentée comme une déperdition constante du monde des objets, comme une perte du lieu et du temps propres, comme une « hémorragie ontologique », comme un élan de vie qui transforme le « je » empirique et fait disparaître les traces matérielles de son passage. Le monde des choses change constamment, mais ses états peuvent être fixés dans la production spirituelle, artistique, dans l'ordre des idées. Le lien entre le « je » lyrique et son pays natal est son don artistique, grâce auquel le poète pénètre dans sa patrie caractérisée par un oxymore (« в полыхающий сумрак отчизны моей ») qui renforce le caractère hostile du pays natal. Nabokov fait allusion à son pseudonyme littéraire Sirin : « волшебником с птичьей головой ». La parole poétique du poète qui combat la spatialisation du passé est un pont entre les deux mondes, celui de l'exil, monde réel et présent, et celui de son pays natal, monde imaginaire et passé. Grâce à ce pont, le poète effectue un retour fictif au pays de son enfance : il construit des ponts et des passerelles sémantiques au-dessus des lacunes, des blancs sémantiques et structure les contingences de l'histoire littéraire. Dans ce poème, un pont verbal est dressé entre le présent et le passé, entre le présent et le futur (le lecteur futur du poète), entre l'Amérique et la Russie, entre le pays natal et l'exil. La fin de cet extrait (« он не мост, этот шорох, а цепь облаков ») présente des analogies typologiques avec le poème « Ut pictura poesis », dans lequel le crépuscule est comparé au bruissement de crayons. Le bruissement dans « La gloire » provient plutôt de l'acte d'écriture par lequel le poète se transporte dans son pays natal, celui de ses souvenirs et de ses rêves. L'image des chalands de nuages de Pétersbourg peut être mise en relation avec une chaîne de nuages dans « La gloire ». Le pont créé par l'artiste s'avère donc temporel et basé sur le souvenir biographique et littéraire.

Par la suite, le double imaginaire, la conscience du poète, prend la parole. Le discours du double est relativement long. Il est structuré autour de trois points : l'avenir des livres du « je » lyrique, son lecteur en Russie et le statut de la renommée de l'écrivain en Russie :

« твои бедные книги, – сказал он развязно, –
безнадежно растают в изгнанье. Увы,
эти триста листов беллетристики праздной
разлетятся – но у настоящей листвы
есть куда упадать, есть земля, есть Россия,
есть тропа вся в лиловой кленовой крови,
есть порог, где слоятся тузы золотые,
есть канавы – а бедные книги твои,
без земли, без тропы, без канав, без порога,
опадут в пустоте, где ты вырастил ветвь,
как базарный факир, то есть не без подлога,
и недолго ей в дымчатом воздухе цвесть.[1223]

« tes pauvres livres, dit-il cavalièrement,
se désagrégeront désespérément en exil. Hélas !
ces trois cent feuilles de littérature vaine
s'envoleront, mais le véritable feuillage
a un endroit où tomber, a une terre, a la Russie,
a un sentier tout en sang lilas de l'érable,
a un seuil où se stratifient des as d'or,
a des fossés ; par contre, tes propres livres,
sans terre, sans sentier, sans fossés, sans seuil,
tomberont dans le vide où tu as cultivé une branche,
comme un fakir de marché, c'est-à-dire non sans supercherie
et elle ne fleurira pas longtemps dans l'air gris cendré.

Le double émet l'idée que les livres du poète périront dans l'exil et compare les feuilles de papier à des feuilles d'arbre (« в лиловой кленовой крови », « порог, где слоятся тузы золотые »). Selon lui, en exil les « feuilles » tombent dans le vide, car le lecteur est absent. Les métaphores végétales («вырастить ветвь», «листва», « опадут ») représentent l'œuvre artistique du poète et la production littéraire. Si le poète est comparé à un fakir, c'est qu'il utilise la supercherie dans son art. Le double imaginaire souligne que la durée de vie des

[1223] *Ibid.*, p. 420-421.

œuvres émigrées est très courte : les livres se désagrègent rapidement en exil (« и недолго ей в дымчатом воздухе цвесть »). Selon ce personnage, l'exil est un vide (« опадут в пустоте »), une mort par rapport à la Russie, car la littérature exilée n'a ni héritiers ni successeurs littéraires. Rappelons que dans *Speak, Memory*, en décrivant la littérature émigrée, Nabokov précise qu'elle était produite par le vide absolu.

Le lecteur est présenté dans un paysage russe (« в захолустии русском », « под шум дождевой », « шум заоконной березы ») contaminé de réalités soviétiques (« в пальто, среди гильз папиросных, каких-то опилок ») :

Кто в осеннюю ночь, кто, скажи-ка на милость,
в захолустии русском, при лампе, в пальто,
среди гильз папиросных, каких-то опилок
и других озаренных неясностей, кто
на столе развернет образец твоей прозы,
зачитается ею под шум дождевой,
набегающий шум заоконной березы,
поднимающей книгу на уровень свой?
Нет, никто никогда на просторе великом
ни одной не помянет страницы твоей:
ныне дикий пребудет в неведенье диком,
друг степей для тебя не забудет степей.[1224]

Dis donc, de grâce, qui dans la nuit d'automne,
qui dans la province éloignée russe, à la lumière d'une lampe, habillé d'un manteau,
au milieu de tubes de cigarettes, de sciure quelconque
et d'autres flous éclairés,
qui ouvrira sur la table un exemplaire de ta prose,
se délectera de sa lecture sous le bruit de la pluie,
sous le bruit montant d'un bouleau derrière la vitre
soulevant le livre à son niveau ?
Non, personne ne mentionnera jamais aucune de tes pages
dans la grande étendue :
à présent le sauvage demeurera dans une ignorance sauvage,
l'ami des steppes n'oubliera pas les steppes pour toi.

[1224] *Ibid.*, p. 421.

La question du lecteur se termine par une référence à Puškin, à son célèbre poème « Je me suis érigé un monument non fait de main d'homme».[1225] Les quatre lignes par lesquelles se termine le passage étudié du poème renversent les valeurs du programme esthétique de Puškin. C'est une sorte d'anti-monument, d'anti-testament littéraire, c'est une négation de la reconnaissance de sa production littéraire dans son pays natal. Mais c'est aussi un monument dont l'effet est différé. Nabokov a toujours cru que ses livres reviendraient en Russie et seraient reconnus par le lecteur de là-bas.

Le double imaginaire prédit au « je » lyrique que son nom ne pourra apparaître qu'en note de bas de page[1226] dans le meilleur des cas (« в примечанье к названью / эмигрантского кладбища »), qu'il ne sera en rien différencié d'autres écrivains émigrés (« наравне с именами собратьев по правописанью ») :

> *Повторяй же за мной, дабы в сладостной язве*
> *до конца, до небес доскрестись: никогда,*
> *никогда не мелькнет мое имя – иль разве*
> *(как в трагических тучах мелькает звезда)*
> *в специальном труде, в примечанье к названью*
> *эмигрантского кладбища, и наравне*
> *с именами собратьев по правописанью,*
> *обстоятельством места навязанных мне.*
> *Повторил? А случалось еще, ты пописывал*
> *не без блеска на вовсе чужом языке,*
> *и припомни особенный привкус анисовый*
> *тех потуг, те метанья в словесной тоске.*
> *И виденье: на родине. Мастер. Надменность.*
> *Непреклонность. Но тронуть не смеют. Порой*
> *перевод иль отрывок. Поклонники. Ценность*
> *европейская. Дача в Алуште. Герой ».*[1227]

[1225] « Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык. »
A. S. Puškin, « Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj », *Sočinenija v 3 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 383.
« Toute la Grande Russie entendra parler de moi,
Et toute langue existante me nommera,
Et le petit-fils altier des Slaves, et le Finnois, et le Toungouze
Sauvage encore aujourd'hui, et le Kalmouk, ami des steppes. »
[1226] Le motif de la vie de l'écrivain en note de bas de page se trouve déjà dans *Le don.*
[1227] V. V. Nabokov, « Slava », *op. cit.*, p. 421.

Répète après moi pour accéder en grattant à la limite, aux cieux
dans un ulcère doux : jamais,
mon nom n'apparaîtra jamais furtivement, si ce n'est
(comme dans des nuées tragiques scintille une étoile)
dans une œuvre spécialisée, dans une note au nom
d'un cimetière émigré, et à l'égal
des noms de confrères en orthographe
qui me sont imposés par des circonstances de lieu.
As-tu répété ? Il arrivait encore que tu écrivassais
non sans brio dans une langue tout à fait étrangère,
et souviens-toi de l'arrière-goût d'anis particulier
de ces vains efforts, des agitations dans les affres verbales.
Et une vision : au pays natal. Maître. Arrogance.
Inflexibilité. Mais on n'ose pas le toucher. Parfois
une traduction ou un extrait. Admirateurs. Renommée
européenne. Maison à Alušta. Héros ».

Le cimetière émigré est ici la métaphore des périodiques de l'émigration russe qui sont voués à l'oubli et à l'indifférence de la part du lecteur futur, bref, à la disparition. C'est aussi la métaphore de la mort culturelle, car le savoir produit n'est pas transmis aux générations futures. En annotant ce poème, Malikova propose d'interpréter la figure de l'écrivain à la fin du discours du double comme celle de Pasternak.[1228] Il nous semble que dans ce passage il s'agit plutôt d'une image collective d'écrivains soviétiques qui fait référence entre autres à Gor'kij (qui a vécu dans l'émigration, a choisi de retourner dans son pays et qui jouissait d'une renommée européenne). Le double imaginaire évoque également le changement de langue par le « je » lyrique, son exil linguistique (« А случалось еще, ты пописывал / не без блеска на вовсе чужом языке »).

Par le rire et par l'écriture, le « je » lyrique évalue et réévalue les deux alternatives artistiques, les deux choix différents qui lui sont proposés : la littérature de l'émigration et la littérature soviétique. La renommée littéraire pour le poète comporte d'autres valeurs que celles que lui propose son double. Le poète obtient une victoire sur son double en gardant ses valeurs littéraires, celles de la vérité de l'art. Le bonheur du poète consiste à rester en exil et à garder intactes ses convictions éthiques et esthétiques :

[1228] Marija Malikova, « Primečanija », in V. V. Nabokov, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 420.

И тогда я смеюсь, и внезапно с пера
мой любимый слетает анапест,
образуя ракеты в ночи, так быстра
золотая становится запись.
И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,
сонных мыслей и умыслов сводня,
не затронула самого тайного. Я
удивительно счастлив сегодня.[1229]

Et alors je ris, et soudain mon anapeste favori
s'envole de la plume,
en formant des fusées dans la nuit,
si rapide devient mon écriture dorée.
Et je suis heureux. Je suis heureux que ma conscience,
entremetteuse de pensées somnolentes et de desseins,
n'ait pas touché le mystère essentiel. Je
suis étonnamment heureux aujourd'hui.

Le bruit provenant de l'écriture du poète (« шорох » dans le premier extrait analysé de ce poème), la vitesse et la spontanéité de cette écriture poétique (« внезапно с пера / мой любимый слетает анапест », « быстра / золотая становится запись ») introduits dans ce poème donnent l'impression, lors de la lecture, que le texte est en mouvement, qu'il se construit et se crée et que l'acte d'écriture transparaît dans sa texture même.

Par l'écriture le « je » lyrique accède à la vérité de l'art, mais aussi à la vérité ontologique. En déchiffrant les lois de l'existence, le poète lui-même recèle un savoir secret qu'il n'a pas le droit de communiquer à son lecteur :

Я без тела разросся, без отзвука жив,
и со мной моя тайна всечасно.
Что мне тление книг, если даже разрыв
между мной и отчизною – частность?
Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звезды я буквы подставил
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,
а точнее сказать я не вправе.
Не доверясь соблазнам дороги большой

[1229] V. V. Nabokov, « Slava », *op. cit.*, p. 421-422.

или снам, освященным веками,
остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишащем богами.[1230]

J'ai grandi sans corps, je suis vivant sans écho,
et mon mystère est constamment avec moi.
Que m'importe la décomposition de mes livres,
si même la rupture entre moi et ma patrie n'est qu'un détail !
J'avoue que la nuit est très bien codée,
mais j'ai mis des lettres sous les étoiles
et j'ai lu dans moi-même comment me dépasser
et je n'ai pas le droit de définir cela davantage.
Sans céder à la tentation de la route principale
ou à des rêves consacrés par les siècles,
je reste un homme sans religion avec une âme libre
dans ce monde grouillant de dieux.

La force du poète se trouve dans son for intérieur, dans ses capacités poétiques et ses facultés intellectuelles (« Я без тела разросся, без отзвука жив »). L'absence de corps métaphorise l'expulsion du poète de sa patrie, l'absence d'écho symbolise la non-existence de successeurs littéraires. Privé de passé, d'héritage littéraire, mais aussi de futur, d'héritiers spirituels, le poète s'enferme dans la modernité du présent, dans la solitude de sa création, dans sa production poétique et théorique elle-même, dans la spiritualité pure qui abolit l'importance du corps dans la perception et l'interprétation de l'univers et de l'homme. Dans la poésie de Nabokov, le thème du corps est associé au thème de la Russie, de l'exil, du retour dans le pays natal et, plus généralement, au thème de la création artistique. Dans son évolution poétique, le poète va d'une corporéité déclarée vers une entière dévalorisation du corps.

La souffrance du poète est renforcée par le fait que son exil, au même titre que l'infécondité de ses écrits, est représenté comme un détail insignifiant : « Что мне тление книг, если даже разрыв / между мной и отчизною – частность? ». Le « je » lyrique, indépendant de toute influence spirituelle et restant libre dans un monde de servitude, n'emprunte pas la voie des idées générales, mais il suit sa propre voie singulière et non reconnue par son interlocuteur, celle d'un exil catégorique choisi.

[1230] *Ibid.*, p. 422.

L'essentiel pour l'acte poétique est de refléter le savoir ultime de l'être et du monde, de situer le « je » par rapport au monde à travers la réflexion philosophique et poétique. Les rapports du « je » et du monde sont perçus dans ce poème à travers le verbe poétique :

Но однажды, пласты разуменья дробя,
углубляясь в свое ключевое,
я увидел, как в зеркале, мир и себя
и другое, другое, другое.[1231]

Mais un jour, en morcelant les strates de l'entendement,
en m'enfonçant dans ma source,
j'ai vu, comme dans un miroir, le monde et moi-même,
et autre chose, autre chose, autre chose.

Le « je » lyrique peut être traité comme un autre grâce au reflet dans un miroir. Le motif du miroir apparaît à deux reprises dans ce poème, tout au début et tout à la fin (« как свеча меж зеркал, уплывая в закат », « я увидел, как в зеркале, мир и себя / и другое »). Le « je » lyrique moud et dissèque le Logos et le réel afin d'accéder aux détails ultimes de la vérité du monde. « Autre chose » répétée à trois reprises (« и другое, другое, другое ») signifie que le savoir n'est jamais complet, qu'il restera toujours un écart entre différentes interprétations, écart qui favorisera l'apparition de sens nouveaux dans l'interprétation des systèmes poétique et noétique de l'être et du verbe poétique.

Ce poème est crucial pour la compréhension de la poétique autobiographique de Nabokov, car il contient ses thèmes principaux, ses problèmes majeurs ainsi que leur solution : exil topographique et temporel (rupture brusque et complète avec la Russie, changement de pays et de temps historique), exil linguistique (changement de langue), exil spirituel (absence de lecteur, bannissement de ses livres). Le poète accepte l'exil qui se traduit pour lui dans une de ses variantes, celle de l'émigration et celle de la littérature russe émigrée. L'exil est un « topos » essentiel de l'écriture autobiographique et poétique de Nabokov. La nature dialogique de ce poème fait ressortir une fois de plus la prise de position intransigeante, éthique et esthétique, du poète vis-à-vis du statut de son art poétique.

[1231] *Ibid.*, p. 422.

VI. Conclusion

Pour Nabokov, l'exil est un des grands archétypes qui se révèlent à travers le récit de la vie quotidienne. L'exil radical lui impose ses thèmes et une forme d'expression conjuguant tradition et modernité. Son programme esthétique est marqué au sceau d'une poétique spécifique, celle d'un exil absolu et irrévocable (« … l'artiste russe émigré est porteur d'une parole poétique absolue, celle de l'exil radical »[1232]). Nabokov, artiste exilé par nature, conçoit ce phénomène, dans son autobiographie et sa poésie, comme une « situation-limite qui dévoile l'authenticité de la condition humaine »[1233], comme un nouveau mode existentiel au centre duquel se trouve une situation exceptionnelle « изгнанничество / избранничество », concept emprunté à Xodasevič qui proclame dans « La littérature en exil » : « мы не в изгнаньи, мы в посланьи »[1234] (« nous ne sommes pas des exilés, mais des messagers »). Dans cette citation, Xodasevič conjugue la figure du poète à celle du messager, association qui remonte inévitablement à Puškin. Nous pouvons aussi penser à la figure de l'apôtre, envoyé en mission sur les routes du monde par une instance supérieure (Dieu). Chez Xodasevič, comme chez Nabokov, l'artiste transforme ce qu'il subit (le fait de l'émigration) en choix conscient, libre, voulu.

Nabokov fait de l'exil imposé un choix, de l'exil subi une vertu. La situation de l'exil-contrainte, de l'exil subi est modifiée par l'artiste en choix de vie, en choix esthétique, en « impératif catégorique » moral. La situation d'exilé dicte à l'artiste une esthétique nouvelle, le condamne à innover, à ne pas répéter les stéréotypes de l'« ancienne » littérature (celle de l'Age d'argent). Tout doit être renouvelé dans cette perspective (thèses, style, genres). Il s'agit, dans le cas de notre auteur, d'une véritable mutation (ou « mue ») stylistique. L'autobiographie et la poésie occupent chez Nabokov une place éminente dans cette réorientation de l'écriture.

Après avoir examiné les trois composantes du « je » autobiographique (le « je » épique, le « je » lyrique et le « je » philosophique »), nous nous tournons désormais vers l'étude des rapports entre le « je » de l'autobiographe et celui du lecteur, autrement dit des rapports entre le soi et l'autre.

[1232] Jean-Claude Lanne, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », *op. cit.*, p. 99.
[1233] *Ibid.*, p. 96.
[1234] Vladislav Xodasevič, « Literatura v izgnanii », *op. cit.*, p. 264.

Partie VII :
Approche dialogique.
Le lecteur de l'œuvre autobiographique et poétique de Vladimir Nabokov

Au cours de mes années d'enseignement de la littérature à Cornell et ailleurs, j'exigeais de mes étudiants la passion du savant et la patience du poète. En tant qu'artiste et homme d'étude, je préfère le détail particulier à la généralisation, les images aux idées, les faits obscurs aux symboles évidents et le fruit sauvage à la confiture synthétique.[1235]

Vladimir Nabokov, Intransigeances

VII. Introduction

La relation dialectique entre l'auteur et son public, l'échange entre les œuvres littéraires et ceux qui les reçoivent et les interprètent, représente la condition *sine qua non* de l'existence, du développement et de la transmission de la littérature de génération en génération. Dans cette partie, notre propos sera d'envisager le rôle du lecteur dans l'économie du projet autobiographique de Vladimir Nabokov. La présente partie soulèvera la question de la création artistique et de sa réception. Les auteurs de la modernité artistique se présentent comme des lecteurs qui créent des textes sur d'autres textes. Même un parcours rapide des textes de Nabokov nous montre, d'une part, qu'il était un écrivain-lecteur, dont toute l'œuvre est parsemée de fines analyses d'autres écrivains, et, d'autre part, qu'il a voulu créer un nouveau type de lecteur. Les relations entre le lecteur et l'écrivain sont très importantes pour l'interprétation d'un texte littéraire, pour la perception de mondes nouveaux engendrés par la fiction. Le modèle du lecteur chez Nabokov est influencé par celui d'Aleksandr Puškin dans

[1235] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 17.

son roman en vers *Eugène Onéguine* où la figure du lecteur est introduite comme un personnage à part entière. Le moment de l'écriture est ancré dans un laps de temps, a sa chronologie propre, déterminée, tandis que le moment de la lecture, au départ circonscrit par le moment de l'écriture et par le milieu des lecteurs contemporains et concrets, se libère progressivement, avec le temps, grâce à ce lecteur inconnu et potentiel du futur qui fera vivre l'œuvre d'art dans la postérité. C'est ce contact avec le lecteur, cet échange traversant les époques qui arrache l'œuvre artistique à l'oubli et lui confère un aspect idéal et universel. La question du lecteur pose à son tour celle de la survie de l'œuvre et de sa métamorphose. Il y a donc une évidente dissymétrie entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture. Si l'acte de création (écriture) est déterminé dans le temps (même si le chef-d'œuvre est refait au fil des ans, la durée de ce travail reste relativement courte par rapport à sa « vie » dans les siècles futurs), l'acte de lecture peut être indéfiniment réitéré dans la suite des temps par les lecteurs contemporains et par la succession indéfinie des générations de lecteurs.

Dans le premier chapitre, nous étudierons le statut du lecteur dans l'œuvre de Nabokov. Nous donnerons la définition du lecteur et analyserons les rapports entre auteur et lecteur. Le deuxième chapitre élaborera la classification des lecteurs de cet écrivain : le lecteur-critique littéraire, le lecteur-chercheur et le lecteur-traducteur. Le troisième chapitre envisagera la figure du lecteur dans l'autobiographie et la poésie de Nabokov.

Chapitre VII. 1 : Le statut du lecteur dans l'art de Nabokov

VII. 1. A. La définition du lecteur par Nabokov

Dans la conférence « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes » tirée de *Littératures II*, Nabokov nous présente son concept du lecteur modèle qu'il nomme « le bon, l'excellent lecteur » et « l'admirable lecteur ».[1236] La notion de liberté est très significative dans l'acte de l'écriture et de la lecture. L'écrivain souligne l'importance de cette notion à maintes reprises dans « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes » : « Les lecteurs sont nés libres et doivent rester libres »[1237]. Dans ses écrits sur la littérature soviétique, Nabokov proclame « la valeur des

[1236] Vladimir Nabokov, « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes », *Littératures II, op. cit.*, p. 38.
[1237] *Ibid*., p. 39.

vrais livres écrits par des hommes libres pour des hommes libres »[1238]. Il croit en l'existence d'un lecteur idéal qui transcenderait le temps et l'espace : « de même que la famille universelle des écrivains de talent ignore les barrières nationales, de même le lecteur doué est une figure universelle qui échappe aux lois spatiales ou temporelles »[1239]. Cette citation nous montre l'équilibre des rapports de force entre l'auteur et le lecteur. Il n'y a pas d'opposition entre l'écrivain, d'un côté, et le lecteur, d'un autre. Les figures universelles de l'auteur et du lecteur sont plutôt unies, ils sont représentants de la véritable littérature. Ils sont, par contre, opposés aux représentants de la non-littérature et aux lecteurs « moyens ». Dans « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes », l'écrivain met en évidence que le véritable artiste crée son propre lecteur, personne sensible au détail et aux procédés stylistiques de l'œuvre : « … il [le lecteur – S. G.] aime le roman parce qu'il en assimile et comprend chaque détail, parce qu'il savoure ce que l'auteur destinait à être savouré, qu'il rayonne intérieurement, fasciné par les images magiques du maître de l'imaginaire, de l'illusionniste, de l'artiste. En fait, de tous les personnages que crée un artiste, les meilleurs sont ses lecteurs »[1240]. Nous relevons ici le lexique caractéristique désignant l'homme de lettres tel que le conçoit Nabokov. Pour lui, l'écrivain est tout d'abord « maître de l'imaginaire », « illusionniste », « artiste », ce qu'il fait ressortir à maintes reprises dans *Drugie berega*. Cette conception de l'écrivain souligne le caractère conventionnel, fictif, imaginaire d'une œuvre d'art. L'image récurrente, introduite par Nabokov dans son autobiographie, celle de l'acrobate (l'illusionniste, le cinéaste, le magicien, le prestidigitateur) rappelle au lecteur naïf et qui accorde crédit au genre autobiographique que le narrateur, des « tours » duquel il vaut mieux se méfier, est une figure fictive, transposée de la réalité. Dans la biographie de Gogol', Nabokov montre que la création du lecteur relève d'une *ars poetica*. Dans sa deuxième partie « Le spectre du gouvernement », il décrit la genèse du lecteur de Gogol' et affirme que cet écrivain crée son propre lecteur de toutes pièces :

> *Que le visage du lecteur fût laid ou beau n'avait pas la moindre importance car non seulement le miroir de Gogol était de sa propre fabrication et était doté d'un pouvoir de réfraction particulier, mais encore le lecteur à qui s'adressait le dicton appartenait au même univers gogolien de phénomènes faciaux rappelant des oies, des cochons, des pâtés ou bien peut-être rien qui n'existât encore sur terre. Même*

[1238] *Ibid.*, p. 23.
[1239] *Ibid.*, p. 38.
[1240] *Ibid.*, p. 38.

> *dans ses pires écrits, Gogol excellait à créer son lecteur, ce qui est le privilège des grands écrivains.*[1241]

Soulignons que si l'auteur crée ses personnages, son acte créateur ne s'étend pas au-delà de l'œuvre. L'auteur ne saurait attenter aux droits du lecteur qui est un homme libre, libre de refuser ou de ne pas comprendre l'œuvre qui lui est proposée. Dire que l'auteur crée son lecteur relève de l'idéologie démiurgique de l'Age d'argent. Dans le passage cité, Gogol' crée des miroirs dans lesquels se reflètent ses lecteurs, miroirs de mondes fantasmagoriques et imaginaires, inventés entièrement par Gogol' et existant uniquement dans son imagination. Nabokov combat l'idée selon laquelle Gogol' est un écrivain réaliste. Pour lui, c'est un écrivain qui a introduit le fantastique et l'imaginaire dans le récit des épisodes peu signifiants de la vie de tous les jours. Ce qui compte pour Nabokov c'est l'élan créatif d'un artiste qui le propulse dans l'actualité de la modernité artistique.

Dans le recueil d'interviews *Intransigeances*, Nabokov énumère ses lecteurs : tout d'abord lui-même, sous le masque d'Adam von Librikov, sa famille, ses amis et les écrivains qui lui sont semblables :

> *Mes livres, tous mes livres, ne sont pas destinés aux sots ; ils ne sont pas pour les crétins qui pensent que j'affectionne les longs mots d'origine latine ; ils ne sont pas pour les aliénés savants qui trouvent des allégories sexuelles ou religieuses dans mes romans ; non, mes livres s'adressent à Adam von L., à ma famille, à quelques amis intelligents, et à tous mes semblables parmi les hommes de plume dans le monde entier : d'une alcôve de bibliothèque en Amérique jusqu'aux abysses cauchemardesques de la Russie.*[1242]

La lecture et l'interprétation d'une œuvre littéraire doivent porter sur ses qualités artistiques et non pas sur le discernement des idées ou procédés stylistiques détachés de la vision poético-noétique de l'œuvre. La localisation du lecteur est significative dans cette déclaration de Nabokov : la tranquillité, la sécurité et la liberté de l'espace américain sont confrontées à l'insécurité et au danger de pratiquer une pensée libre et de produire une littérature libre dans l'espace russe. Cette opposition exprime aussi l'espoir que, malgré de multiples contraintes d'ordre politique, la véritable littérature (« souterraine », cachée) reconquière droit de cité dans l'espace culturel de Russie, mais c'est aussi une promesse de résurrection, de renaissance culturelle russe sur le sol natal.

Dans l'étude *Nicolas Gogol*, l'écrivain nous donne la description de l'anti-lecteur qui prise des « faits », le « romanesque véritable » et le « document humain ». Ce sont des concepts

---

[1241] Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*, *op. cit.*, p. 53.
[1242] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 211.

complètement opposés à la théorie de l'art selon Nabokov, théorie fondée sur le caractère primordial du style et la fluidité des frontières entre fiction et véridicité : « Les lecteurs sérieux désiraient des "faits", "du romanesque véritable", "du document humain", exactement comme ils en réclament aujourd'hui, les pauvres »[1243]. Dans l'article « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », notre auteur nous expose la méthode de la bonne lecture. Il favorise l'approche individuelle de la lecture d'une grande œuvre : « Certes, il n'est rien de plus ennuyeux que de décrire une grande œuvre poétique, si ce n'est de l'entendre décrire. La seule bonne manière de l'étudier, c'est de la lire, de la méditer, d'en parler à soi-même, mais non pas aux autres, car le meilleur lecteur c'est encore l'égoïste qui savoure sa trouvaille en se cachant des voisins »[1244]. L'œuvre d'art doit être consommée dans la solitude et interprétée par le dialogue interne, avec soi-même, dans la réflexion intériorisée. Cet acte de lecture fermée sur soi-même développe la capacité de l'esprit humain de se dédoubler, de considérer un problème interprétatif de points de vue opposés et complémentaires. La définition du meilleur lecteur est présentée par une image (un « égoïste qui savoure sa trouvaille en se cachant des voisins ») exprimant le caractère individuel et singulier de ce processus. Selon Nabokov, le bon lecteur ne doit pas chercher dans un texte littéraire des généralités, mais, au contraire, ses particularités, ses traits distinctifs. L'écrivain, dans *Intransigeances*, exprime cette idée par un chiasme en caractérisant ainsi le mauvais lecteur : « … il ne comprend pas que s'il ne trouve pas d'idées générales chez un écrivain, c'est que peut-être les idées dudit écrivain ne sont pas encore devenues générales »[1245]. L'acte d'écriture et de lecture doivent sortir du commun, doivent présenter une nouvelle vision du monde réel, doivent procéder au renouvellement de la perception subjective, individuelle de la vie et de l'art. Dans un texte consacré au centenaire de la mort de Gogol', Nabokov oppose le mauvais lecteur, qui est représenté comme un lecteur superficiel, un lecteur « avec des exigences », au bon lecteur qui possède un esprit créatif :

> *Великая литература всегда на краю иррационального. [...] Гоголевская «Шинель» – рваная рана, черная дыра в тусклой ткани повседневности. Поверхностный читатель примет ее за фарс; читатель «с запросами» скажет, что автор бичует то-то и то-то; но, по-настоящему, рассказ написан для читателя творческого, одаренного особым читательским вдохновением.*[1246]

[1243] Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*, *op. cit.*, p. 39.
[1244] Vladimir Nabokov, « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », *op. cit.*, p. 52.
[1245] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 51.
[1246] V. V. Nabokov, « N. V. Gogol'. Povesti. Predislovie », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 598.

La grande littérature se trouve toujours au bord de l'irrationnel. [...] « Le manteau » de Gogol' est une plaie déchirée, un trou noir dans le tissu terne du quotidien. Le lecteur superficiel le comprendra comme une farce ; le lecteur « avec des exigences » dira que l'auteur fustige telle ou telle chose ; mais en vérité, le récit est écrit pour un lecteur créatif, doué d'une inspiration particulière de lecteur.

Nabokov réitère ici son idée que l'œuvre d'art est à la limite de l'irréalité/irrationalité. Sur l'exemple du « Manteau », il montre qu'une œuvre littéraire est un conducteur vers des mondes nouveaux. Dans cette citation, une œuvre d'art est comparée à une plaie, à un trou noir. Dans la poésie de Nabokov, nous avons vu qu'elle est comparée à un pont, à un pont sémantique qui assure la transmission de savoir et de valeurs entre monde réel et passé, la communication entre monde réel et monde autre (monde irréel, imaginaire, de création), la communication entre les siècles.

Dans son cours « Bons lecteurs et bons écrivains », Nabokov énumère les qualités que doit avoir un bon lecteur. Parmi elles, nous trouvons l'esprit imaginatif, de bons mécanismes mnémoniques, le sens de la précision et de la vérification des données et le sens artistique : « Le bon lecteur est celui qui possède de l'imagination, de la mémoire, un dictionnaire et quelque sens artistique »[1247]. Dans le même cours, Nabokov précise que le véritable lecteur est toujours un relecteur :

Soit dit en passant, j'emploie le mot « lecteur » dans une acception très vague. Assez curieusement, on ne peut pas lire un livre : on ne peut que le relire. Un bon lecteur, un lecteur actif et créateur est un re-lecteur. Et je vais vous dire pourquoi. Lorsqu'on lit un livre pour la première fois, le simple fait de devoir faire laborieusement aller les yeux de gauche à droite, d'une ligne à l'autre, d'une page à l'autre, ce travail physique compliqué qu'impose le livre, le simple fait de devoir découvrir en termes d'espace et de temps de quoi il est question dans ce livre, tout cela s'interpose entre le lecteur et le jugement artistique. Lorsque l'on regarde un tableau, on n'a pas à déplacer les yeux d'une manière particulière, même si le tableau offre, au même titre que le livre, matière à approfondissement et à développement. 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'œil 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 tableau. N'allons pas cependant confondre l'œil physique, ce monstrueux chef-d'œuvre de l'évolution, avec l'esprit, réalisation plus monstrueuse encore. Un livre, quel qu'il soit – ouvrage de fiction ou ouvrage scientifique (la frontière entre les deux n'est pas aussi nette qu'on le croit généralement) –, un

[1247] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *op. cit.*, p. 42.

livre de fiction s'adresse avant tout à l'esprit. L'esprit, le cerveau, la cime de la moelle épinière où peut courir un frisson, est, ou devrait être, le seul instrument à appliquer au livre.[1248]

La conception de la relecture (lecture réitérée, répétée) chez Nabokov est fondée sur l'opposition spatio-temporelle appliquée à la perception des œuvres d'art. Afin d'argumenter son hypothèse, l'écrivain compare la perception d'un tableau à celle d'un livre (d'une œuvre littéraire) : le processus de la lecture investi d'une certaine durée est opposé au processus de la contemplation d'une œuvre picturale pour lequel le critère du temps n'est pas déterminant ; l'examen d'un tableau se déroule dans l'espace, tandis que celui d'un texte littéraire se fait dans le temps. Ce raisonnement fait entendre que la compression des paroles poétiques en une image picturale permet au lecteur de conceptualiser l'étendue d'une œuvre littéraire. Pour Nabokov, le texte littéraire vise tout particulièrement l'esprit, le cerveau et les sensations éprouvées dans la moelle épinière du lecteur. Dans *Intransigeances*, l'écrivain revient de nouveau sur les principes de la bonne lecture : il faut lire non avec le cœur ou le cerveau seul, mais avec le cerveau et la moelle épinière, ce qui implique les capacités cognitive et sensorielle du lecteur, son intelligence et sa perception du monde réel et imaginaire, son moi conscient, « intellectif » et son moi inconscient, intuitif :

Ils [les plaisirs de l'écriture – S. G.] correspondent exactement aux plaisirs de la lecture : les délices, la félicité tirées d'une phrase sont également ressenties par l'écrivain et par le lecteur ; par l'écrivain satisfait et par le lecteur reconnaissant, ou – ce qui revient au même – par l'artiste qui bénit cette force inconnue dans son esprit qui lui a suggéré une association d'images et par le lecteur artiste que cette association réjouit. Chaque bon lecteur a, au cours de sa vie, tiré de grandes joies de quelques bons livres, alors pourquoi analyser des délices que connaissent les deux protagonistes ? J'écris surtout pour des artistes, mes semblables, mes compagnons. Cependant, je n'ai jamais réussi à expliquer d'une façon satisfaisante à certains étudiants de ma classe de littérature les principes de la bonne lecture qui veulent que l'on lise le livre d'un artiste non pas avec son cœur (le cœur est un lecteur particulièrement stupide), non pas avec son cerveau seul, mais avec son cerveau et sa moelle épinière. « Mesdames et messieurs, c'est le frisson dans la moelle épinière qui vous dit en vérité ce que l'auteur a ressenti ou a voulu que vous ressentiez ».[1249]

Nabokov caractérise le lecteur, pour lequel il écrit ses œuvres, comme un artiste, comme un semblable et un compagnon de l'auteur, en nous renvoyant ainsi à la fin du poème « Au lecteur »[1250] de Charles Baudelaire, dans lequel le lecteur est invoqué en tant que le semblable du poète. La différence entre ces deux auteurs consiste en ce que Nabokov crée son lecteur

---

[1248] *Ibid.*, p. 42.
[1249] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 50-51.
[1250] Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 5-6.

comme son semblable sous le rapport de l'art (le lecteur-artiste) ; pour Baudelaire qui trouve son lecteur en face de lui et l'invoque, ce dernier est son semblable sous le rapport des vices (en particulier l'Ennui).

VII. 1. B. Rapports entre auteur et lecteur

Dans le « Post-scriptum à l'édition russe » de *Lolita*, Nabokov décline sa personnalité en trois composantes : celle de l'écrivain, celle du traducteur et celle du lecteur. Dans ce texte, il crée des personnages-lecteurs à son image. Ainsi, l'écrivain engendre ses lecteurs-marionnettes qu'il manipule et qui apparaissent dans la narration sous l'aspect de ses doubles obéissant passivement aux ordres suprêmes de l'artiste :

> *Как писатель, я слишком привык к тому, что вот уже скоро полвека чернеет слепое пятно на востоке моего сознания – какие уж тут советские издания "Лолиты"! Как переводчик я не тщеславен, равнодушен к поправкам знатоков и лишь тем горжусь, что железной рукой сдерживал демонов, подбивавших на пропуски и дополнения. Как читатель я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана. Но что мне сказать насчет других, нормальных читателей? В моем магическом кристалле играют радуги, косо отражаются мои очки, намечается миниатюрная иллюминация – но он мало кого мне показывает: несколько старых друзей, группу эмигрантов (в общем предпочитающих Лескова), гастролера-поэта из советской страны, гримера путешествующей труппы, трех польских или сербских делегатов в многозеркальном кафе, а совсем в глубине – начало смутного движения, признаки энтузиазма, приближающиеся фигуры молодых людей, размахивающих руками... но это просто меня просят посторониться – сейчас будут снимать приезд какого-то президента в Москву.*[1251]
>
> *En tant qu'écrivain je me suis trop habitué au fait qu'une tache aveugle se détachait en noir dans la partie orientale de ma conscience depuis presque déjà un demi-siècle, ne parlons même pas des éditions soviétiques de Lolita ! En tant que traducteur, je ne suis pas vaniteux et je suis indifférent aux corrections des connaisseurs et je suis seulement fier d'avoir retenu d'un bras de fer les démons qui me poussaient aux blancs et aux ajouts. En tant que lecteur, je sais me multiplier à l'infini et je peux sans effort remplir une énorme salle compatissante de mes doubles, de représentants, de figurants et de ces messieurs à gages qui, sans hésiter une seconde, quittent différentes rangées de sièges pour*

[1251] V. V. Nabokov, « Postskriptum k russkomu izdaniju », *Lolita, op. cit.*, p. 389-390.

monter sur scène dès que le magicien propose au public de se convaincre de l'absence de tromperie. Mais que puis-je dire à propos des autres lecteurs, des lecteurs normaux ? Dans mon cristal magique, des arcs-en-ciel reluisent, mes lunettes se reflètent obliquement, une illumination minuscule se dessine, mais il me montre peu de gens : quelques vieux amis, un groupe d'émigrés (qui préfèrent au fond Leskov), un poète en tournée venu du pays soviétique, un maquilleur d'une troupe ambulante, trois délégués polonais ou serbes dans un café rempli de miroirs, et tout au fond, le début d'un mouvement vague, les indices de l'enthousiasme, les silhouettes de jeunes gens qui s'approchent et qui agitent les bras… mais tout simplement on me demande de m'écarter, on s'apprête à filmer l'arrivée d'un président à Moscou.

Dans la citation ci-dessus, Nabokov distingue deux types de lecteurs : un lecteur qui est une exacte réplique de lui-même et qui est utilisé à des fins artistiques spécifiques, et un lecteur normal, un lecteur « autre » que l'écrivain ne peut pas prévoir et contrôler. A l'aide du cristal magique, image empruntée à Puškin, encrier-symbole de l'art et de l'écriture, l'artiste essaie de se souvenir de son lecteur du passé et de déterminer son lecteur futur en se transportant dans son imagination à Moscou. D'abord, sont énumérés ses lecteurs du passé, lecteurs qu'il a connus, décrits sur un mode assez ironique. A la fin de ce passage, Nabokov rejoue, dans son imagination, le retour en Russie : l'accueil de l'écrivain à son arrivée par avion (cette scène sera rejouée dans *Regarde, regarde les arlequins !*). Le narrateur-écrivain est déçu, car il ne rencontre pas son lecteur de jeune génération. Ce procédé de trompe-l'œil a pour but de montrer que le lecteur des générations futures est un mirage, une donnée inaccessible à l'écrivain. Le lecteur futur ne peut être appréhendé, saisi d'aucune manière. Ce passage est empreint d'une profonde ironie et défie toute tentative d'analyse sérieuse.

Nabokov proclame l'union de l'écrivain de génie et du lecteur idéal dans un chef-d'œuvre littéraire par une métaphore qui met en relief la difficulté et la nouveauté de cette tâche : « 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 jamais »[1252]. L'adjectif « vierge » employé par Nabokov est important : la tâche de l'artiste est de montrer de nouvelles voies, des voies inconnues du développement de la littérature. L'écrivain fait des expérimentations nouvelles avec le matériau ancien et crée une perception nouvelle du monde réel. Dans *Intransigeances*, Nabokov revient sur l'idée que son meilleur lecteur est sa copie conforme, une personne qui porte son masque. L'auteur est le premier lecteur de son œuvre. Il se dédouble dans son lecteur : « Je ne pense pas qu'un artiste doive se

[1252] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *op. cit*., p. 39.

préoccuper de son auditoire. Son meilleur auditoire, c'est la personne qu'il voit tous les matins dans son miroir quand il se rase. Je pense que l'auditoire qu'un artiste imagine, quand il pense à ce genre de choses, c'est une salle remplie de gens portant tous son masque »[1253]. Cette citation montre une fois de plus que l'écrivain peut seulement imaginer son lecteur, qu'il peut créer une œuvre littéraire, mais non pas maîtriser sa réception et son interprétation par autrui, sa « vie » dans les siècles futurs. Les siècles se communiquent grâce aux œuvres, traces matérielles, laissées par les artistes, de leur réflexion sur la nature de l'art.

Nabokov proclame aussi l'indépendance de l'écrivain par rapport à son lecteur : « … je suis tout à fait partisan de la tour d'ivoire ; il faut à mon avis écrire pour plaire à un seul lecteur : soi-même »[1254]. Le solipsisme total (narcissisme achevé) est la conséquence logique du narcissisme de l'écrivain. Ce solipsisme total est dû à une vision élaborée à l'époque de l'Age d'argent où le « je » créateur est hypertrophié (nous pouvons citer à titre d'exemple la pièce de théâtre de Vladimir Majakovskij portant exactement son nom et le courant de l'ego-futurisme). Cependant, l'écrivain et le lecteur de Nabokov sont liés par l'utilisation de l'imagination dans le processus de la création et de l'interprétation d'une œuvre littéraire : « Puisque le grand artiste a fait appel à son imagination pour créer son livre, il est naturel et juste que le consommateur du livre fasse lui aussi appel à sa propre imagination »[1255]. Nabokov considère que lors de la lecture, l'esprit de l'écrivain et celui du lecteur doivent se trouver dans un état d'harmonie distanciée. Cette distance dans l'union, dans la fusion de ces deux entités engendrera une interprétation impartiale et toujours nouvelle du style et de la structure du chef-d'œuvre et assurera la pérennité de ce dernier : « Ce qu'il faut chercher à établir, c'est, je crois, un équilibre harmonieux entre l'esprit du lecteur et l'esprit de l'auteur. Il faut arriver à garder une certaine distance, et à jouir de cette distance même, tout en goûtant pleinement, en goûtant passionnément, en goûtant avec des larmes et avec des frissons, la texture intime de tel ou tel chef-d'œuvre »[1256]. Pour Nabokov, les plaisirs de l'écriture correspondent aux plaisirs de la lecture qui procurent satisfaction chez l'écrivain et reconnaissance chez le lecteur. L'analyse des rapports entre l'écrivain et le lecteur, des délices et des joies de la lecture suppose une approche plus technique et plus scientifique appliquée à une œuvre d'art, une approche stylistique et structurelle, une approche qui mette à nu les mécanismes de l'écriture.

[1253] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 28.
[1254] *Ibid.*, p. 47.
[1255] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *op. cit.*, p. 43.
[1256] *Ibid.*, p. 43.

Dans « Bons lecteurs et bons écrivains », Nabokov refuse de reconnaître l'importance sociale de l'œuvre comme critère de sa grandeur. L'individu seul compte pour l'écrivain. De cette manière, il prône l'individualisation du processus de la lecture. Ce qui compte pour lui, c'est le dialogue spirituel entre personnes transcendant les siècles, dialogue qui a lieu grâce aux œuvres d'art authentiques :

> *Une œuvre d'art n'a aucune importance pour la société. Elle n'intéresse que l'individu, et seul le lecteur m'importe. Je n'ai rien à faire du groupe, de la collectivité, des masses, etc. Bien que je n'aime pas le slogan « l'art pour l'art » – parce que malheureusement ceux qui l'ont lancé comme Oscar Wilde et d'autres poètes précieux étaient en réalité moralistes et didacticiens jusqu'à la racine des cheveux – , il est tout à fait évident que ce qui met une œuvre de fiction à l'abri des larves et de la rouille ce n'est pas son importance sociale mais seulement son art.*[1257]

Dans cette dernière idée, Nabokov rejoint la métaphore de Mandel'štam dans « De la nature du verbe » [« О природе слова », 1922] qui compare l'œuvre littéraire à une « barque égyptienne » que l'écrivain munit de tout le nécessaire pour le lecteur futur.

Il est significatif que Nabokov parle de son lecteur idéal dans des écrits non littéraires (interviews, études, conférences, cours). Il nous y fait part de ses souhaits, de ses fins, de ses colères, il y dresse un « mode d'emploi » pour un lecteur « convenable », « approprié », (selon lui) de ses œuvres. Reprenons rapidement les principales caractéristiques propres au concept du lecteur de Nabokov : son lecteur est avant tout un relecteur, un lecteur libre, un lecteur idéal, une figure universelle qui transcende le temps et l'espace, le meilleur personnage de l'écrivain, un lecteur seul, un lecteur sensible aux détails, aux particularités et aux procédés stylistiques, le double et le semblable de l'écrivain. La vue de Nabokov sur ce sujet est partiale et contestable. Pas plus qu'il n'est maître du temps futur, l'auteur ne peut maîtriser, commander les interprétations futures de ses futurs lecteurs. Il s'agit d'une thèse « idéologique », d'une vision utopique, qui trahit la pulsion despotique et démiurgique de l'auteur. Mais par ses déclarations sur le lecteur, l'auteur étudié pose en même temps le problème du critère de la valeur d'une œuvre, du critère de son appréciation. Pour lui, la lecture ne peut qu'être un acte individuel, subjectif et solitaire.

[1257] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *op. cit.*, p. 43-44.

Chapitre VII. 2 : Classification des lecteurs de Nabokov

Dans ce chapitre nous étudierons les qualités que doit posséder le lecteur modèle. Dans le cas de Nabokov, nous pouvons distinguer trois types de lecteur : le lecteur-critique littéraire, le lecteur-chercheur et le lecteur-traducteur.

VII. 2. A. Le lecteur-critique littéraire

Toute sa vie Nabokov a été un critique littéraire inlassable. Il a écrit un grand nombre d'articles et d'essais critiques pendant la période de l'émigration russe. Il a commencé son parcours dans ce domaine avec l'article « Rupert Brook » [« Руперт Брук », 1922][1258] paru dans le recueil littéraire *Facettes* [*Грани*]. Il n'a pas abandonné cette activité littéraire jusqu'à la fin de ses jours. La figure du critique littéraire est présente dans plusieurs de ses œuvres. Dans le poème « Conversation » [« Разговор », 1928] [1259] , Nabokov introduit trois personnages : l'écrivain, l'éditeur et le critique littéraire de l'émigration russe qui débattent sur le destin de la littérature russe contemporaine. C'est un critique littéraire fictif qui écrit le seizième chapitre de l'autobiographie *Conclusive Evidence*. Dans *Le don*, Nabokov nous présente des lecteurs-critiques littéraires qui font un compte rendu de la biographie de Černyševskij écrite par le protagoniste Fëdor Godunov-Čerdyncev. L'écrivain parodie ainsi certaines pratiques de la critique littéraire instaurées dans l'émigration russe (par exemple, celles de G. Adamovič ou G. Ivanov).

La critique littéraire est un art à part pour Nabokov. Dans *Intransigeances*, il définit l'art de la critique, non sans ironie, en relevant une possible distorsion de cet art par la partialité : « Cette possibilité de distiller ou d'épancher des sentiments amicaux ou hostiles par le canal de la critique littéraire est ce qui fait de cet art un art si tordu »[1260]. Dans le même ouvrage, Nabokov donne au critique littéraire débutant des conseils qui peuvent nous éclairer sur ce qu'il demande à ses lecteurs-critiques littéraires :

> *Mon conseil à un critique littéraire débutant serait le suivant : apprenez à détecter la banalité. Souvenez-vous que la médiocrité se nourrit d'« idées ». Méfiez-vous du message à la mode.*

[1258] V. V. Nabokov, « Rupert Bruk », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 1, p. 728-743.
[1259] V. V. Nabokov, « Razgovor », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 587-590.
[1260] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 49.

> *Demandez-vous si le symbole que vous croyez voir n'est pas la trace de votre propre pied. Ignorez les allégories. En toutes circonstances, placez le « comment » au-dessus du « quoi » sans pour autant le confondre avec le « et alors ! ». Faites confiance à la subite érection des poils de votre échine, en oubliant Freud à ce stade. Tout le reste dépend du talent de chacun.*[1261]

Nabokov introduit dans ce passage le concept de « pošlost' »[1262] (philistinisme, banalité, trivialité, vulgarité, platitude) dans lequel il distingue la médiocrité se nourrissant d'« idées » générales et le message à la mode. Ensuite, il traite la question de l'interprétation du texte littéraire. Il avertit que les propres connaissances du critique-littéraire ne doivent pas influencer les conclusions tirées de l'analyse du texte et que toute supposition doit être soigneusement vérifiée. La question de l'allégorie soulève un autre problème, celui du rapprochement stérile des faits du texte littéraire et des événements qu'a vécus son auteur. Pour l'auteur, l'examen des modalités de l'œuvre (le « comment ») importe plus que son contenu (le « quoi »). La lecture doit se faire avec les sensations éprouvées par le corps, au niveau de l'instant, de la sensation immédiate. L'ironie est omniprésente dans cette citation, comme d'ailleurs dans la plupart des textes de Nabokov.

Plus loin dans le même ouvrage, notre auteur considère que le lecteur-critique littéraire doit étudier les détails infimes, les procédés stylistiques et les richesses lexicales du texte afin de discerner d'une manière précise la perception et l'expression choisies par l'auteur dans les aspects sensible et intelligible de l'œuvre d'art :

> *… la plus grande faveur que je demande à un critique sérieux, c'est de se montrer suffisamment perspicace pour comprendre que, quel que soit le terme ou quel que soit le trope que j'utilise, mon propos n'est pas de briller par mes facéties ni de paraître grotesque ou obscur, mais d'exprimer ce que je sens, ce que je pense avec la plus grande véracité, avec la plus grande précision possible.*[1263]

Dans cette citation, Nabokov définit le style comme adéquation de l'expression à la « chose à exprimer ».

VII. 2. B. Le lecteur-chercheur

Nabokov était non seulement homme de lettres, mais aussi homme de sciences : spécialiste de lépidoptères, chercheur au Musée Américain d'Histoire Naturelle de New York et au Muséum de Zoologie Comparée d'Harvard, il a écrit beaucoup d'articles sur les lépidoptères, compte

---

[1261] *Ibid.*, p. 77-78.

[1262] Nabokov élabore son concept de la « pošlost' » dans le chapitre « Notre M. Tchitchikov » de son livre *Nicolas Gogol* et dans son cours « Des philistins et du philistinisme » du deuxième volume de *Littératures*.

[1263] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 193.

non tenu de son activité d'enseignement supérieur et de recherche à laquelle il s'est dévoué pendant les presque vingt ans de la période américaine aux universités de Wellesley, de Cambridge, de Cornell et d'Harvard.

En tant que chercheur en sciences humaines, il a laissé un ouvrage fondamental en quatre volumes *Eugène Onéguine*, dans lequel il a porté à son apogée la technique du commentaire de texte. Dans l'article « Réponse à mes critiques » [« Reply to My Critics », 1966] portant sur *Eugène Onéguine*, Nabokov souligne la différence sensible qui existe entre le travail de l'homme d'étude et celui de l'homme de lettres. Pour lui, un travail de recherche implique le respect de critères éthiques, la précision du savoir et l'utilisation de données fiables :

> *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 incompétence. 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 dictionnaires.*[1264]

Pour cette raison, Nabokov exige de son lecteur la compétence de chercheur : lire et étudier le texte littéraire en tant que phénomène naturel, posséder la capacité de « disséquer » le texte et de le conceptualiser à partir de ses détails les plus petits.

Nabokov introduit également la figure du lecteur-chercheur dans son autobiographie. En évoquant son roman *Le don* pour la première fois dans la deuxième section du chapitre deux de *Drugie berega*, il propose au lecteur-chercheur littéraire d'analyser la transposition dans ce roman d'un événement réellement survenu dans son enfance et décrit par la suite dans son autobiographie : « Будущему узкому специалисту-словеснику будет небезынтересно проследить, как именно изменился, при передаче литературному герою (в моем романе "Дар"), случай, бывший и с автором в детстве »[1265] (« Il sera intéressant au futur philologue spécialisé dans un domaine étroit d'examiner de quelle manière précise un événement survenu à l'auteur dans son enfance s'est transformé lors de son transfert à un héros littéraire (dans mon roman *Le don*) »).

[1264] *Ibid.*, p. 258.
[1265] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 29-30 (160).

VII. 2. C. Le lecteur-traducteur

A partir des années trente, avec *La méprise*, Nabokov a commencé à recourir à l'aide de traducteurs. Le résultat s'est très souvent avéré désastreux. Après le scandale et le succès suscités par la publication de *Lolita* en 1958, les traductions massives des textes en anglais ou en russe ont été entreprises en plusieurs langues par des traducteurs très souvent choisis par l'écrivain sur le critère de leur compétence.

Nabokov, lui-même, fut un traducteur infatigable. Il a effectué un grand nombre de traductions dont le survol rapide nous donne l'idée de l'ampleur de cette activité : il a traduit en russe *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Colas Brugnon* de Romain Rolland, des textes poétiques de Musset, de Baudelaire et de Goethe, et il a effectué des traductions en anglais de plusieurs poèmes russes et d'*Eugène Onéguine*.

Notre auteur avait une théorie bien arrêtée de la traduction littérale. Dans le cours « L'art de la traduction » tiré de *Littératures II*, il donne la définition du bon et du mauvais lecteur-traducteur. Il distingue trois types d'erreur chez les traducteurs : erreurs d'ignorance ou d'oubli, déformation intentionnée du texte par convenance ou manque d'érudition et adaptation du texte aux attentes d'un public déterminé :

> *On peut distinguer trois degrés de mal dans le monde étrange de la transmigration des mots. Le premier – et le plus bénin – comporte les erreurs évidentes dues à l'ignorance ou à un savoir égaré. Ce n'est que faiblesse humaine, et, à ce titre, la faute est excusable. L'étape suivante sur le chemin de l'Enfer est franchie par le traducteur qui saute délibérément des mots ou des passages qu'il ne prend pas la peine de chercher à comprendre – ou qui pourraient paraître obscurs ou obscènes à certains lecteurs auxquels il pense vaguement. Il accepte sans question le regard vide que lui offre son dictionnaire, ou privilégie les convenances au détriment de l'érudition : il accepte d'autant plus volontiers d'en savoir moins que l'auteur qui est prêt à penser qu'il en sait davantage. Le troisième degré de turpitude, le pire, est atteint lorsqu'un chef-d'œuvre est léché, toiletté, enjolivé abominablement pour répondre aux idées et aux préjugés d'un public déterminé. C'est un crime, passible du pilori que l'on infligeait aux plagiaires au temps des souliers à boucles.*[1266]

Nabokov définit la traduction comme la migration de mots d'une langue en langue. Le traducteur doit respecter coûte que coûte le sens de l'œuvre qui lui est propre ainsi que sa vision artistique et philosophique.

[1266] Vladimir Nabokov, « L'art de la traduction », *Littératures II*, *op. cit*., p. 419.

Le premier type contient deux classes d'erreurs : connaissance insuffisante de la langue étrangère qui provoque des contresens et daltonisme linguistique du traducteur qui fausse la perception du texte poétique visée par l'auteur :

> *Les horreurs comprises dans la première catégorie peuvent à leur tour être réparties en deux classes. Une connaissance insuffisante de la langue étrangère dont il s'agit peut transformer une expression banale en quelque étonnante déclaration que l'auteur n'a jamais eu l'intention de faire. […] L'autre type de bourdes de la première catégorie comprend une espèce de fautes plus raffinées, provoquées par un moment de daltonisme linguistique qui aveugle subitement le traducteur.*[1267]

Le deuxième type d'erreur de traduction comprend l'omission de passages difficiles ou de passages opposés aux convenances sociales de l'époque donnée (ce qu'on peut nommer la mauvaise historisation d'une œuvre universelle). Le but du traducteur pour notre auteur ne consiste aucunement à satisfaire les attentes du « petit lecteur » qui dicte en quelque sorte ses lois (de société) à une œuvre d'art. L'acte véritable de traduction d'une œuvre littéraire se déroule entre l'écrivain et le traducteur afin de transmettre intacte au bon lecteur l'œuvre transposée en une autre langue :

> *Le deuxième péché, beaucoup plus grave, qui consiste à omettre des passages difficiles, est encore excusable quand le traducteur est lui-même dérouté par ces difficultés ; par contre, combien méprisable est le prétentieux qui, alors qu'il comprend parfaitement le passage, redoute qu'il ne trouble le fol ou ne débauche le dauphin ! Au lieu de se blottir dans les bras du grand écrivain, il continue à se préoccuper du petit lecteur qui joue dans un coin avec quelque chose de dangereux ou de malpropre.*[1268]

Le troisième type d'erreur est représenté par un traducteur professionnel et rusé qui modifie intentionnellement et sensiblement le texte littéraire à son propre goût afin d'embellir le texte d'origine : « Mais maquiller et atténuer 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 »[1269]. Le texte est comparé à une victime. Cette image du traducteur-tueur en série, du traducteur diabolique, introduite par Nabokov sur un mode ironique montre que le texte littéraire légué par l'écrivain à la postérité est sans défense. Chacun peut l'interpréter ou le

---

[1267] *Ibid.*, p. 419-420.
[1268] *Ibid.*, p. 420-421.
[1269] *Ibid.*, p. 421.

traduire à sa manière. C'est d'ailleurs pour cela que Nabokov verrouille ses œuvres, en rendant leur interprétation difficile d'accès.

Ensuite, notre auteur classe les traducteurs en trois types qui ne sont pas liés aux types d'erreur précédemment cités : l'érudit, le barbouilleur et l'écrivain professionnel, et il énumère leurs défauts. Les deux premiers types de traducteurs sont condamnés à l'échec, car ni le savoir ni l'acharnement ne pourront rendre la texture poétique d'une œuvre littéraire. Pour exceller dans l'activité complexe de traduction littéraire, il manque à ces deux types de traducteurs le génie créateur allant de pair avec le style et l'imagination.[1270] Le traducteur-poète constitue le troisième type de traducteur. Ses défauts sont répartis en deux cas de figures. Soit il ne connait pas la langue de départ et il s'en remet à une traduction littérale faite par une autre personne, soit connaissant la langue de départ, il n'arrive pas à obtenir les qualités des deux premiers types de traducteur : la précision de l'érudit et l'expérience du traducteur professionnel. Pourvu du style et de l'imagination et dépourvu d'expérience et de précision, le traducteur-poète risque de conférer à un texte littéraire son propre style, en détruisant ainsi l'essence même de l'écriture littéraire d'origine ce qui est souligné par l'image d'échange de vêtements entre écrivain et traducteur (le traducteur se déguisant spirituellement en l'auteur qu'il traduit).[1271] Dans l'article « En martelant le clavicorde » [« Pounding the Clavicord », 1964], dirigé contre la traduction rimée d'*Eugène Onéguine* par Walter Arndt, Nabokov relève que le traducteur doit savoir transposer la métaphorique d'un poète d'une langue à une autre sans la déformer : « … l'image constitue l'essence sacrée, la marque du génie d'un poète et […] c'est la dernière chose à laquelle on peut toucher »[1272].

A la fin du cours sur la traduction, Nabokov nomme les qualités du lecteur-traducteur modèle. Ce dernier doit égaler l'écrivain de talent. Du point de vue de ce critère, les traducteurs modèles, d'après Nabokov, sont Baudelaire, Poe, Žukovskij et Schiller. Ensuite, sont énumérées d'autres qualités : connaissance de son pays et de celui de l'écrivain, du style et de la méthode de l'écrivain, du contexte social et de la vogue des vocables au moment de la composition et au moment de la traduction du texte ; don d'imitation pour rendre fidèlement le comportement, l'élocution, les manières et la forme d'esprit de l'écrivain étranger.[1273] Le texte « L'art de la traduction » nous donne à comprendre clairement que Nabokov est très strict en matière de traduction, car, pour lui, c'est une activité de recherche scientifique.

[1270] *Ibid.*, p. 424.
[1271] *Ibid.*, p. 424-425.
[1272] Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 250.
[1273] Vladimir Nabokov, « L'art de la traduction », *op. cit.*, p. 425.

D'après lui, seul le lecteur-traducteur modèle peut accomplir la lourde tâche de produire la version idéale d'un grand texte littéraire étranger.

Bien sûr, on peut distinguer, dans le cas de notre auteur, d'autres types de lecteurs, comme, par exemple, le lecteur-éditeur ou le lecteur-correcteur. Rappelons-nous sa correspondance très abondante avec Katharine A. White. Dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*, le critique fictif décrit la collaboration de Nabokov avec le *New Yorker* :

> *Il semblerait qu'au tout début de la longue collaboration entre Nabokov et le New Yorker, les tentatives des éditeurs pour clarifier d'apparentes ambiguïtés ou pour élaguer sa prose eussent été beaucoup moins méthodiques et plus fréquentes qu'à une étape ultérieure. L'auteur poussait des hurlements de douleur et grommelait, jugeant indigne de lui de devoir se plier aux goûts d'une revue. Peu à peu, cependant, les correcteurs se rendirent compte que l'effort qu'ils faisaient pour construire un pont solide entre deux idées quelconques qui semblaient excéder l'envergure d'esprit d'un banlieusard était une procédure plutôt inutile bien que dictée par les meilleures intentions, puisque l'auteur s'était donné encore plus de peine pour détruire, enlever ou camoufler un pont qui gâchait le paysage.*[1274]

Mais cette question n'a pas trouvé de place dans cette étude, car ce type de lecteur est très limité et ancré dans un laps de temps bien déterminé (collaboration avec le *New Yorker* dans les années quarante) et ne peut avoir aucune suite. Notons par ailleurs, à la fin de ce passage, l'image du pont sémantique, constituant la texture interne de l'œuvre, que l'auteur dissimule soigneusement et fait à peine visible dans les images métaphoriques de ses récits et que le lecteur-correcteur tâche de réintroduire explicitement dans le texte pour satisfaire le lecteur « moyen ».

Nabokov est un écrivain facétieux, qui manie inlassablement l'ironie. La plupart de ses opinions sont à prendre et à interpréter avec prudence. Ses thèses sur le lecteur, sur le traducteur sont proprement paradoxales, faites pour provoquer le lecteur. Le « jeu avec le lecteur », très présent dans ses œuvres, n'est pas nouveau : Diderot, Sterne, Charles Nodier, Aleksandr Puškin l'ont déjà fait bien avant lui. Est-ce un indice de modernité ? Sans doute, dans la mesure où l'auteur prend conscience de son pouvoir démiurgique (créateur de fiction, d'illusion) aussi bien que du « pacte » tacite qui le lie au lecteur potentiel (dont la collaboration est nécessaire pour le maintien de l'illusion et pour la réactualisation de l'œuvre d'art dans les siècles futurs).

Après avoir éclairé la position de Nabokov sur le statut du lecteur d'un chef-d'œuvre littéraire à travers principalement ses écrits critiques, étudions maintenant cette prise de position

---

[1274] Vladimir Nabokov, « A propos d'*Autres rivages* », *op. cit.*, p. 63-64.

intransigeante par rapport à son lecteur sur l'exemple de son écriture autobiographique et poétique.

Chapitre VII. 3 : Le lecteur dans l'autobiographie et la poésie de Nabokov

VII. 3. A. Le lecteur de *Drugie berega*

Pour Nabokov, le processus d'écriture et de lecture est étroitement lié aux notions de conscience individuelle et d'opinion personnelle. Comme il le dit dans « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes », les véritables acteurs de l'acte littéraire sont donc « des gens pour lesquels écrire et lire est synonyme d'avoir et d'exprimer une opinion individuelle »[1275]. De la même manière que dans *Drugie berega* Mnémosyne suit le bas-côté personnel de l'histoire commune (« С помощью Василия Мартыновича, Мнемозина может следовать и дальше по личной обочине общей истории »[1276] / « Avec l'aide de Vasilij Martynovič Mnémosyne peut continuer son chemin sur le bas-côté personnel de l'histoire commune »), de même le véritable lecteur, construit sur le modèle de Nabokov lui-même, « ne s'intéresse pas aux idées générales, il s'attache au particulier »[1277], comme l'écrivain-enseignant le précise dans son cours « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes ». Le principe de la solitude est très important pour la poétique autobiographique de Nabokov. Dans *Drugie berega*, le narrateur envie le personnage solitaire d'un livre d'enfant : « … со страстной завистью я смотрел на лиллипутового аэронавта, ибо в гибельной черной бездне, среди снежинок и звезд, счастливец плыл совершенно отдельно, совершенно один » [1278] (« … je regardais l'aéronaute lilliputien avec une jalousie passionnée, car, dans l'abîme noir funeste, au milieu de flocons de neige et d'étoiles, le veinard voguait tout à fait séparément, tout seul »). Dans le même livre, Nabokov définit l'espace de vie de son enfance et de son adolescence qu'autrui ne peut franchir : ses jeux, ses loisirs, ses papillons et ses livres : « Я был превосходным спортсменом; учился без особых потуг, балансируя между настроением и

[1275] Vladimir Nabokov, « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes », *op. cit.*, p. 23.
[1276] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 21 (153).
[1277] Vladimir Nabokov, « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes », *op. cit.*, p. 38.
[1278] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 72 (192).

необходимостью; не отдавал школе ни одной крупицы души, сберегая все свои силы для домашних отрад, – *своих* игр, *своих* увлечений и причуд, *своих* бабочек, *своих* любимых книг… »[1279] (« J'étais un excellent sportif ; j'étudiais sans efforts particuliers, en tenant l'équilibre entre l'état d'esprit et la nécessité ; je ne laissais aucune parcelle de mon âme à l'école, en gardant toutes mes forces pour les plaisirs à la maison : *mes* jeux, *mes* passions et lubies, *mes* papillons, *mes* livres préférés… »). Le principe de la solitude est transféré par Nabokov à la figure de son lecteur idéal.

Tout au début de son autobiographie, l'écrivain parle du lecteur ordinaire indifférent aux deux éternités qui encadrent la vie (« обе черные пустоты »). L'écrivain qualifie l'existence de mirage alors que le lecteur ordinaire la prend pour une réalité intangible. Le lecteur ordinaire, incapable d'utiliser l'imagination créatrice, limite sa fonction dans la vie, en lui imposant une mesure. Selon l'autobiographe, cette imagination créatrice n'est accessible qu'aux enfants doués et aux génies âgés au moment où la nuit joue le rôle temporaire du vide noir de l'éternité. L'arrivée de la nuit symbolise chez Nabokov le rapprochement temporaire des frontières du monde de l'au-delà et du monde réel. Ainsi, les lecteurs modèles, capables de percevoir le monde de l'au-delà sont pour l'autobiographe les enfants doués et les artistes :

> *В зрелом же возрасте рядовой читатель так привыкает к непонятности ежедневной жизни, что относится с равнодушием к обеим черным пустотам, между которыми ему улыбается мираж, принимаемый им за ландшафт. Так давайте же, ограничим воображение. Его дивными и мучительными дарами могут наслаждаться только бессонные дети или какая-нибудь гениальная развалина. Дабы восторг жизни был человечески выносим, давайте (говорит читатель) навяжем ему меру.*[1280]
>
> *Mais à l'âge mûr le lecteur ordinaire s'habitue à l'inintelligibilité de la vie de tous les jours de telle manière qu'il reste indifférent aux deux vides noirs, entre lesquels lui sourit un mirage qu'il prend pour un paysage. Limitons donc l'imagination. Ce ne sont que des enfants insomniaques ou un génie très âgé qui puissent se délecter de ses dons merveilleux et douloureux. Pour que le ravissement de la vie soit humainement supportable, allons (dit le lecteur) lui imposer une mesure.*

Pour Nabokov, la vie n'est qu'un mirage qui nous cache la réalité de l'éternité. En opposant le mirage et le paysage, l'auteur souligne que la vie réelle, tangible, matérielle, visible nous est donnée pour pouvoir percevoir l'intangible, l'imperceptible. Le corps est un instrument pour percevoir les choses invisibles et imperceptibles, le développement de l'univers et de l'être.

[1279] *Ibid.*, p. 169-170 (265).
[1280] *Ibid.*, p. 10 (145).

Dans le texte russe, le lecteur auquel sont épargné des détails sur l'alphabet latin, est invité par l'autobiographe à s'adresser directement à la version anglaise au cas où il aurait besoin de renseignements supplémentaires. De cette façon, l'écrivain destine son autobiographie à un lecteur bilingue, lecteur qui comprendra les deux versions de son texte autobiographique : « Тут я мог бы невероятными подробностями взбесить самого покладистого читателя, но ограничусь только несколькими словами о русском алфавите: латинский был мною разобран в английском оригинале этой книги »[1281] (« Ici j'aurais pu faire enrager par des détails incroyables le lecteur le plus accommodant, mais je me limiterai à quelques mots seulement sur l'alphabet russe : j'ai analysé l'alphabet latin dans l'original russe de ce livre »).

Passionné de lépidoptères, l'auteur compare beaucoup plus loin dans le texte les éditeurs soucieux de ne pas faire réfléchir les lecteurs moyens aux lépidoptéristes adeptes de Staudinger qui classent les papillons d'après les caractéristiques extérieures sans demander au collectionneur moyen de disséquer : « Забота штаудингерьянцев о "рядовом собирателе", которого не следует заставлять препарировать, до смешного похожа на то, как современные издатели романов пестуют "рядового читателя", которого не следует заставлять думать »[1282] (« La sollicitude des adeptes de Staudinger pour le "collectionneur moyen" à qui il ne faut pas demander de disséquer, ressemble jusqu'à l'absurde à la manière dont des éditeurs contemporains de romans prennent soin du "lecteur moyen" à qui il ne faut pas demander de réfléchir »). Or, pour Nabokov, l'acte de lecture est un processus hautement intellectuel, réflexif, un processus de recherche de sens, de la structure interne de l'œuvre.

Nabokov souligne dans son autobiographie que l'écrivain doit savoir transformer les sensations directes de la beauté, de la nature, du monde réel perçus par son corps en un produit dérivé, factice, fabriqué, celui d'une œuvre écrite pour qu'elle puisse offrir au lecteur des moments de délectation esthétique : « Я тогда еще не умел – как теперь отлично умею – справляться с такими небесами, переплавлять их в нечто такое, что можно отдать читателю, пускай *он* замирает; и тогдашнее мое неумение отвязаться от красоты усугубляло томление »[1283] (« Je ne savais pas encore à l'époque, comme je le sais excellemment maintenant, manier les cieux de ce type, les refondre dans quelque chose que l'on puisse donner au lecteur pour qu'*il* se pâme ; et mon tourment s'aggravait de ce qu'à l'époque je n'étais pas capable de me détacher de la beauté »). L'artiste transforme donc la

[1281] *Ibid.*, p. 26 (157).
[1282] *Ibid.*, p. 116 (223).
[1283] *Ibid.*, p. 195 (282).

réalité vécue dans le monde des choses en un produit intellectuel, spirituel, se trouvant dans le monde des idées. Une œuvre d'art créée par un véritable artiste est une passerelle entre le monde réel et le monde idéal, passerelle qui conduit le lecteur sur les voies de l'imaginaire, des idées, des schémas intellectuels abstraits qui se réalisent sur des exemples de situations concrètes de la vie humaine vécues dans et par le corps humain.

Pour expliquer le rapport de forces dans une œuvre littéraire, Nabokov utilise la comparaison de la compétition dans les problèmes d'échecs, où la rivalité est partagée entre celui qui compose le problème et celui qui trouve sa solution :

> *Дело в том, что соревнование в шахматных задачах происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком, (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем), а потому значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества «иллюзорных решений», – всяких обманчиво-сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт. [...] В этом творчестве есть точки соприкосновения с сочинительством и в особенности с писанием тех невероятно сложных по замыслу рассказов, где автор в состоянии ясного ледяного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, преодоление которых и дает чудотворный толчок к оживлению всего сознания, к переходу его от граней кристалла к живым клеткам.*[1284]
>
> *Le fait est que la compétition dans les problèmes d'échecs ne se déroule pas entre les Blancs et les Noirs, mais entre la personne qui compose un problème et la personne imaginaire qui le résout (de même que dans les œuvres de l'art littéraire, le véritable conflit ne se passe pas entre les personnages d'un roman, mais entre le romancier et le lecteur), et pour cela une part considérable de la valeur du problème dépend du nombre et de la qualité de « solutions illusoires » : divers premiers coups trompeurs de maître, fausses clefs et autres mauvais tours, préparés avec ruse et amour par l'auteur, pour entortiller de faux fil de la pseudo-Ariane celui qui entre dans le labyrinthe. [...] Dans cet art, il existe des points de rencontre avec la composition et en particulier avec l'écriture de ces récits incroyablement complexes par leur dessein, dans lesquels l'auteur, dans un état de folie lucide et glaciale, se fixe à lui-même des règles et des obstacles uniques en leur genre dont le dépassement stimule miraculeusement l'éveil de toute la conscience, son passage de facettes de cristal à des cellules vivantes.*

En introduisant des réflexions métaphoriques dans son autobiographie, Nabokov considère que le conflit dans une œuvre littéraire, construite comme une partie d'échecs, se passe non

[1284] *Ibid.*, p. 247 (320-321).

pas entre les personnages, mais entre l'auteur et le lecteur. L'auteur de l'autobiographie tend des pièges par le biais de supercheries et de mirages, fabrique des obstacles, construit des labyrinthes à la manière de Dédale, donne de fausses pistes pour égarer et faire réfléchir le lecteur. L'expression « поддельной нитью лже-Ариадны » souligne que même les pièges instaurés par l'auteur sont illusoires, irréels si ce principe de jeu n'est pas accepté et admis dès le départ par le lecteur du livre. Plus il y a d'essais tentés par le lecteur pour comprendre l'œuvre littéraire, plus cette dernière est capable d'engendrer des sens et interprétations multiples. Cela implique l'impossibilité d'accéder à l'interprétation ultime de l'œuvre, mais aussi cela constitue le moteur de sa survie dans la postérité artistique. Le processus de l'écriture et de la lecture basé sur un effort intellectuel considérable éveille la conscience, la ressuscite et la transforme, il ouvre l'esprit vers les valeurs éternelles, universelles exprimées dans l'œuvre d'art.

Un peu plus loin, Nabokov distingue les différents types de chercheurs de solution (benêts, personnes intelligentes et sages), en les décrivant sur l'exemple de la solution d'un problème d'échecs compliqué :

> *Моя задача была обращена к изощренному мудрецу. Простак-новичок совершенно бы не заметил ее пуанты и довольно скоро нашел бы ее решение, минуя те замысловатые мучения, которые в ней ожидали опытного умника; ибо этот опытный умник пренебрег бы простотой и попал бы в узор иллюзорного решения, в «блестящую» паутину ходов, основанных на теме, весьма модной и «передовой» в задачном искусстве [...]; но это передовое «решение», которое очень тщательно, со множеством интересных вариантов, автор подложил разгадчику, совершенно уничтожалось скромным до нелепости ходом едва заметной пешки черных. Умник, пройдя через этот адский лабиринт, становился мудрецом и только тогда добирался до простого ключа задачи… [...] ..., и, после всех приключений, простой ключ доставляет мудрецу художественное удовольствие.*[1285]
>
> *Mon problème était destiné au sage subtil. Le benêt débutant n'aurait pas du tout remarqué ses pointes et aurait trouvé sa solution assez rapidement, en évitant ces tortures compliquées qui attendaient un garçon intelligent expérimenté dans ce problème ; car ce garçon intelligent expérimenté aurait négligé la simplicité et serait tombé dans le piège du motif d'une solution illusoire, dans la toile d'araignée « brillante » des coups fondés sur un thème très à la mode et « d'avant-garde » dans l'art des problèmes d'échecs [...] ; mais cette solution « d'avant-garde » que l'auteur avait préparée pour le chercheur de solution avec grand soin et avec un grand nombre de variantes intéressantes, était complètement anéantie par le coup modeste jusqu'à l'absurdité d'un pion noir à peine remarquable. Le garçon intelligent après avoir traversé ce labyrinthe infernal devenait sage et c'est seulement à ce*

[1285] *Ibid*., p. 248-249 (322).

moment qu'il atteignait la simple solution du problème... [...] ..., et, après toutes ces aventures, la solution simple procure au sage un plaisir artistique.

Selon notre auteur, ces types ne sont qu'une allégorie des types de lecteurs. La composition d'un problème d'échecs est semblable à celle d'une œuvre littéraire. Dans ce passage, nous trouvons des marqueurs clés de la position de Nabokov vis-à-vis de l'acte de lecture : le motif, le thème, la construction labyrinthique, la multiplicité d'interprétations possibles, la solution finale simple et harmonieuse. L'autobiographe met l'accent sur le processus même de l'interprétation et de la connaissance des structures littéraires, et non pas sur le résultat final. Par contre, dans le processus d'écriture, il ne reconnaît que le résultat fini et pur de la création (dans *Intransigeances*, il dit que le lecteur n'a pas besoin de consulter le brouillon de ses œuvres). L'œuvre d'art est fondée, pour Nabokov, sur des principes de logique et d'harmonie, ce qui confère à la solution-interprétation un caractère apparent de simplicité. Par contre, le processus de lecture est complexe et difficile en lui-même.

Le lecteur n'est pas toujours le même dans les autobiographies russe et anglaise de Nabokov. Ainsi, dans *Drugie berega*, l'auteur fait appel au « libre lecteur russe de sa génération » (« свободному русскому читателю моего поколения »[1286]). Dans le passage similaire de *Speak, Memory*, il fait preuve d'une attitude tyrannique et autoritaire vis-à-vis de son lecteur anglophone en utilisant des formules d'interdiction et de permission : « Le paragraphe suivant n'est pas pour le lecteur en général… […] Le lecteur peut maintenant se remettre à lire »[1287]. Les différences entre les autobiographies russe et anglaise peuvent être expliquées, en partie, par la conception du lecteur russe qui est supposé être avisé et égal en forces à l'écrivain, capable de trouver et comprendre les réseaux sémantiques complexes intégrés par l'auteur dans ses œuvres littéraires. Ce qui est superflu pour le lecteur russe, ne l'est pas pour le lecteur anglophone, d'où l'apparition de « blancs » culturels et linguistiques susceptibles de gêner ou au contraire d'enrichir la lecture et l'interprétation de cette œuvre.

La représentation du lecteur dans l'autobiographie de Nabokov correspond pratiquement au concept du lecteur proclamé dans ses écrits critiques. Toutes les caractéristiques du bon lecteur sont présentes dans le texte autobiographique. Les convergences discernées mettent l'accent sur les mêmes traits que ceux qui caractérisent le lecteur dans les écrits critiques de Nabokov : lecteur libre et solitaire, lecteur en tant que double et semblable de l'autobiographe, lecteur surdoué qui égale l'autobiographe en facultés cognitives et sensitives.

[1286] *Ibid.*, p. 61 (184).
[1287] Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 92-93.

VII. 3. B. La figure du lecteur dans la poésie autobiographique

Par le fait de s'adresser au lecteur dans son autobiographie et sa poésie autobiographique, Nabokov fait écho au roman en vers *Eugène Onéguine* d'Aleksandr Puškin qui commence et termine son roman par l'invocation du lecteur. C'est ainsi que dans la deuxième strophe du premier chapitre de ce roman en vers, le poète s'adresse au lecteur pour lui présenter le protagoniste Eugène Onéguine, personnage fictif et ami du poète.[1288] Le huitième et dernier chapitre de ce roman en vers se termine par le procédé de l'apostrophe. Le poète interpelle le lecteur pour lui faire ses adieux et se séparer de lui sur une note amicale.[1289] Un autre modèle est le poème « Au lecteur » de Baudelaire, poème liminaire dans lequel le poète s'adresse à son lecteur auquel il dédie ce texte poétique. Bien évidemment, il y a d'autres antécédents, sans compter les contemporains de Nabokov.

Le thème du lecteur chez cet auteur apparaît manifestement dans ses trois poèmes : « Au futur lecteur », « La gloire » et « Sept poèmes ». Le poème « Au lecteur qui n'est pas encore né » [« Неродившемуся читателю », 1930] a été publié pour la première fois dans la revue d'émigration *Le gouvernail* [*Руль*]. Par la suite, Nabokov a inclus ce poème dans son recueil *Vers* dans lequel il modifie le titre du poème, en le renommant « Au futur lecteur » [«Будущему писателю»] :

Ты, светлый житель будущих веков,
ты, старины любитель, в день урочный
откроешь антологию стихов,
забытых незаслуженно, но прочно.

И будешь ты, как шут, одет, – на вкус
моей эпохи фрачной и сюртучной.
Облокотись. Прислушайся. Как звучно
былое время – раковина муз !

Шестнадцать строк, увенчанных овалом
с неясной фотографией... Посмей
побрезговать их слогом обветшалым,

[1288] A. S. Puškin, *Evgenij Onegin*, *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomax*, Moskva, Voskresen'e, 1995, t. 6, p. 5-6.
[1289] *Ibid.*, p. 189.

опрятностью и бедностью моей.

Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен.
К тебе на грудь я прянул через мрак.
Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк
из прошлого... Прощай же. Я доволен.[1290]

Toi, habitant lumineux des siècles futurs,
toi, amateur d'antiquité, un jour déterminé
tu ouvriras une anthologie de vers
oubliés à tort, mais solidement.

Et tu seras habillé, comme un bouffon,
d'un frac et d'une redingote à la manière de mon époque.
Accoude-toi. Tends ton oreille. Comme le temps révolu,
coquille des muses, est retentissant !

Seize vers, couronnés d'un ovale
avec une photographie floue… Aie l'audace
de dédaigner mon style vétuste,
ma propreté et ma pauvreté.

Je suis ici avec toi. Tu n'es pas libre de t'échapper.
A travers les ténèbres je me dirige vers ta poitrine.
Voici que tu sens une fraîcheur : un courant d'air
venu du passé... Adieu donc. Je suis content.

Dans ce poème, le passé est opposé au futur : « старины любитель », « моей эпохи фрачной и сюртучной », « с неясной фотографией », « слогом обветшалым » / « светлый житель будущих веков », « будешь ты, как шут, одет ». L'existence du poète est représentée comme une zone floue (« с неясной фотографией »), retentissante (« Как звучно / былое время – раковина муз ! »), comme une époque révolue, inactuelle (« И будешь ты, как шут, одет, – на вкус / моей эпохи фрачной и сюртучной », « обветшалым »). Le passé du poète et le futur du lecteur se joignent dans le présent de la réactualisation d'une œuvre d'art. Le moment de la délectation artistique abolit les frontières entre les siècles, entre les temps. Le poète est

[1290] V. V. Nabokov, « Nerodivšemusja čitatelju », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 599.

dur vis-à-vis de la survie de sa production poétique : l'oubli engloutira son œuvre (« антологию стихов, / забытых незаслуженно, но прочно »), seul l'acte individuel du lecteur futur pourra la tirer de l'oubli, la ressusciter dans un espace mental. Dans ce texte poétique, Nabokov s'adresse au lecteur de la postérité, à un lecteur potentiel et imaginaire. Le poète essaie de prévoir la figure de son futur lecteur, en décrivant le processus de la lecture : le lecteur, attiré par le monde du passé, s'accoutre métaphoriquement de ses vêtements et il n'est plus protégé de la conscience du poète qui reste présente à jamais dans l'œuvre poétique. Dans le poème, le fait métaphorique de mettre des vêtements du passé désigne l'accès spirituel du lecteur au monde passé. Cette image visuelle, concrète de couvrir son corps de tissu du passé symbolise ici la réactualisation du tissu de sens passé, des structures sémantiques autrefois réalisées, dans le présent de la réflexion. Le motif du déguisement est très important pour Nabokov : nous le retrouvons également dans l'essai sur Puškin (le biographe se vêt comme l'auteur qu'il étudie), *La méprise* (motif structurel) et l'autobiographie (échange de vêtements entre l'autobiographe et son cousin). La brève union entre le poète et le lecteur se traduit par une sensation tactile (une fraîcheur sur la poitrine du lecteur) qui couronne la fusion de deux consciences, celle du poète et celle du lecteur, dans un espace intemporel. L'âme du poète est représentée comme un courant d'air venu du passé (« сквозняк из прошлого »), comme une figure purement idéale, n'appartenant pas au monde des objets. Le concept du lecteur de la postérité est une figure de rhétorique très ancienne (cf., entre autres, « Exegi monumentum » d'Horace). Dans la littérature russe, le concept du lecteur futur puise ses origines chez Evgenij Baratynskij[1291] (qui n'est pas le seul à avoir utilisé cette figure) qui s'adresse à un ami-lecteur de la postérité dans le poème « Mon don est pauvre, et ma voix n'est pas haute » [« Мой дар убог, и голос мой не громок », 1829] et chez Osip Mandel'štam dans son article « De l'interlocuteur » [« О собеседнике », 1913] où est parfaitement analysé le double rapport de l'auteur avec son lecteur immédiat, contemporain, concret et le lecteur potentiel du futur. Dans cet article, Osip Mandel'štam étudie les rapports du poète avec son éventuel interlocuteur sur l'exemple d'Evgenij Baratynskij et de Konstantin Bal'mont et utilise l'exemple de Baratynskij pour justifier sa théorie de l'« interlocuteur », « compagnon de conversation » dans la poésie lyrique.

Dans le poème « La gloire », le poète est possédé par la même préoccupation que dans le poème « Au futur lecteur ». Il essaie de rendre intelligible le contact avec la conscience du lecteur. C'est la chose la plus importante dans l'acte de la transmission de la culture par

[1291] La forme plus exacte de son nom est celui de Boratynskij.

l'écriture et la lecture, dans ce dialogue silencieux et solitaire (l'écrivain parle à lui-même, il en va de même pour le lecteur, ce semblant de dialogue créant l'illusion que leurs consciences se touchent, se pénètrent ; en effet, les consciences de ces deux entités intellectuelles restent à jamais séparées) :

В длинном стихотворении «Слава» писателя,
так сказать, занимает проблема, гнетет
мысль о контакте с сознаньем читателя.
К сожаленью, и это навек пропадет.
[…]
Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе.
Оттого так смешна мне пустая мечта
о читателе, теле и славе.[1292]

Dans un long poème « La gloire », pour ainsi dire,
l'écrivain est préoccupé par un problème, il est hanté par
l'idée du contact avec la conscience du lecteur.
Malheureusement, cela aussi disparaîtra à jamais.
[…]
Ce mystère ta-ta, ta-ta-ta-ta, ta-ta,
je n'ai pas le droit de le définir davantage.
C'est pour cela que le rêve vain
du lecteur, du corps et de la gloire me semble absurde.

Le mystère du monde de l'au-delà (« potustoronnost' ») auquel est initié le poète, lui montre la futilité du rêve du lecteur, du corps et de la gloire. Rappelons que le concept de la « potustoronnost' » applicable à l'art de Nabokov est évoqué pour la première fois en 1979 par Véra Nabokov dans sa préface au recueil *Vers*. D'après elle, c'est exactement dans ce poème que Nabokov se rapproche le plus de ce thème de la « potustoronnost' » défini en tant que mystère que le poète enferme dans son âme et auquel le lecteur sera convié en partie. Le jeu de mots « о читателе, теле и славе » qui enchaîne des syllabes est intraduisible en français. Le poète inauthentique n'écrit pas pour lui-même, mais pour le lecteur. Or, pour Nabokov, le poète doit écrire afin de plaire à un seul lecteur, au poète lui-même. Le corps a ici une connotation très négative : il symbolise l'attachement aux valeurs matérielles de la vie. L'artiste au contraire doit vivre de valeurs spirituelles et les transférer dans son œuvre d'art.

[1292] Vladimir Nabokov, « Slava », *op. cit.*, p. 421-422.

La gloire veut dire pour le poète inauthentique la reconnaissance momentanée, passagère du public contemporain, immédiat. Pour Nabokov, la gloire signifie autre chose, elle signifie la reconnaissance universelle du lecteur futur idéal.

Le cycle intitulé « Sept poèmes » [« Семь стихотворений »] est publié dans *La nouvelle revue* en 1956. Nabokov traite ici la question du lecteur dans le troisième poème de ce cycle :

И оттого, что – как мне помнится –
жильцы родного словаря
такие бедняки и скромницы:
холм, папоротник, ель, заря,

читателя мне не разжалобить,
а с музыкой я незнаком,
и удовлетворяюсь, стало быть,
ничьей меж смыслом и смычком.[1293]

Et parce que, comme je me le rappelle,
les habitants du cher dictionnaire
sont si pauvres et modestes :
colline, fougère, sapin, aurore,

je ne peux pas attendrir le lecteur,
et je ne connais pas la musique,
et me contente donc d'une partie nulle
entre le sens et l'archet.

Le poète explique son incapacité d'attendrir le lecteur russe par la perte de la capacité de créer dans sa langue littéraire d'origine. Dans le dernier vers cité, le poète oppose le sens (« смысл ») à l'archet (« смычок »). Le sens représente ici le côté intelligible de la parole poétique, l'archet en est son côté sensible. Dans ces vers, la rencontre parfaite entre le poète et le lecteur demeure inaccomplie.

La mise en pratique du concept du lecteur dans l'autobiographie de Nabokov s'accompagne de l'élaboration de réseaux métaphoriques qui soulignent la spécificité des rapports entre l'auteur et son lecteur comme relation d'harmonie distanciée. La poésie de cet auteur fait ressortir le caractère purement idéal du « dialogue » entre le poète et son lecteur.

[1293] V. V. Nabokov, « Sem' stixotvorenij », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 5, p. 445.

VII. Conclusion

Dans cette partie, qui s'est avérée plus courte que les autres, nous avons tâché de démontrer la nécessité d'appliquer une approche dialogique à l'œuvre autobiographique et poétique de Vladimir Nabokov. La question du lecteur devient d'autant plus cruciale chez notre auteur que son œuvre autobiographique, fictionnelle ou poétique est destinée, comme nous l'avons vu, à un public limité, restreint et ciblé, l'artiste barrant intentionnellement l'accès à son art. Il nous semble qu'on peut définir ce phénomène comme « œuvre fermée » ou « œuvre sélective ». Le concept d'« œuvre fermée » chez Nabokov suppose une stricte sélection de son lecteur. Ce principe de lecture à accès verrouillé forme une nouvelle génération de lecteurs, une « espèce supérieure » de lecteurs qui doivent posséder un esprit critique, analytique et une éducation multilingue pour pouvoir décrypter, interpréter et conceptualiser « le mystère des structures littéraires »[1294]. Le lecteur idéal, aussi bien que le poète, s'enferme dans un monologue complexe et subtil.

Les propos de Nabokov sur la liberté foncière du lecteur et sur la répétition, la réitération comme condition essentielle de l'acte de lecture sont relativement novateurs et importants du point de vue technique. Dans ses textes critiques, l'écrivain est plus intransigeant vis-à-vis du lecteur que dans ses écrits non critiques (autobiographiques et poétiques). Le lecteur des œuvres critiques est le lecteur apprenti, le lecteur des œuvres littéraires (non critiques) est le lecteur idéal, égal à l'écrivain. Le lecteur des textes de Nabokov n'est plus dupe, il n'est plus naïf, il ne peut plus lire avec sérieux les autobiographies modèles en particulier et les œuvres littéraires en général.

Dans son autobiographie, Nabokov institue des bornes qui circonscrivent le champ d'interprétations, des limites imposées par le texte lui-même. Il n'existe pas d'orthodoxie interprétative pour l'acte de lecture, mais il existe des axes herméneutiques commandés par l'œuvre.

Nabokov révèle le vice fondamental du discours sur les rapports « auteur / lecteur » : la similitude établie entre lecture et conversation (dialogue). Il n'y a pas et il ne peut pas y avoir dialogue (conversation) entre un écrit (le texte de l'œuvre) et un lecteur. Le dialogue présuppose la coprésence de deux interlocuteurs vivants, échangeant questions et répliques. Face aux livres dont l'auteur est absent, le lecteur ne peut que « monologuer »

[1294] Vladimir Nabokov, *Littératures I*, *op. cit.*, p. 37.

(« soliloquer »). Le lecteur doit conjurer l'absence de l'écrivain par son imagination, il doit conjurer la mort du livre et vitaliser l'écrit par sa réflexion, par sa voix. Le livre étant silencieux comme une œuvre picturale, c'est le lecteur qui l'anime avec sa propre voix. Mais le lecteur n'entend que sa propre voix dans une œuvre lue.

Dans la dernière partie de notre travail, le projet autobiographique de Nabokov sera confronté à trois projets autobiographiques différents, projet autobiographique de l'histoire de l'acméisme, projet autobiographique de l'histoire du futurisme et projet autobiographique de l'histoire du symbolisme et de la littérature d'émigration. Le « je » autobiographique de notre écrivain sera comparé au « je » autobiographique d'Osip Mandel'štam, de Boris Pasternak et de Vladislav Xodasevič.

Partie VIII : *Approche comparative*. Comparaison de l'autobiographie *Drugie berega* de Vladimir Nabokov avec les autobiographies d'autres écrivains

Автобиография есть единственная форма «свободного романа» – не стесненного логикой, ни экономикой обычного художественного произведения. Обычная эстетика, всегда подчиненная конечной идее романа, тут взрывается. Она уступает место той кажущейся безыскусственности, которая свидетельствует о совершеннейшем и чистейшем искусстве: не только о слиянии формы с содержанием, но и претворении формы в содержание.[1295]

*Владислав Ходасевич, «*О Жизни Арсеньева*»*

VIII. Introduction

Dans cette partie nous travaillerons avec un corpus constitué d'autobiographies d'autres auteurs russes. Nous avons décidé de limiter notre corpus de comparaison à trois autobiographies. Exposons brièvement le choix de nos critères. Nous n'avons choisi pour

[1295] Vladislav Xodasevič, « O *Žizni Arsen'eva* », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, *op. cit.*, p. 394.
« L'autobiographie est la seule forme de "roman libre", qui n'est gêné ni par la logique ni par l'économie d'une œuvre artistique ordinaire. L'esthétique ordinaire toujours subordonnée à l'idée finale du roman est ici compromise. Elle laisse la place à cette absence d'art apparente qui témoigne de l'art le plus parfait et le plus pur : non seulement de l'union de la forme et du contenu, mais aussi de la transformation de la forme dans le contenu ».

notre corpus que des œuvres qui sont nommées « autobiographie » par leur auteur, car nous avons vu que les indices externes sont primordiaux dans la définition du genre autobiographique. Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie, il n'existe aucun indice interne qui permette de faire la distinction entre une œuvre autobiographique et une œuvre de fiction. La qualification de l'œuvre comme « autobiographie », qualification émanant de l'auteur lui-même, l'identité entre auteur, narrateur et protagoniste, le récit à la première personne, le récit rétrospectif que fait l'auteur de sa propre vie, tout cela constitue une suite d'indices externes. Si l'une des conditions n'est pas respectée, nous sommes en présence d'un autre genre littéraire : une autobiographie fictive ou une pseudo-autobiographie (*Kotik Letaev* d'Andrej Belyj, *La vie d'Arsen'ev* d'Ivan Bunin), un essai autobiographique (*Hommes et positions* de Boris Pasternak), un poème autobiographique (*Petite enfance* de Vjačeslav Ivanov), un journal (*Journal* de Pavel Filonov), des mémoires (*Mes souvenirs* d'Afanasij Fet, *A mes enfants. Les souvenirs des jours passés* de Pavel Florenskij, *La nécropole* de Vladislav Xodasevič).

Nous avons lu plusieurs autobiographies russes du XXème siècle, parmi lesquelles nous avons sélectionné trois œuvres qui pourraient être confrontées à l'autobiographie de Nabokov. La première sélection comportait *La vie d'Arsen'ev*[1296] de Bunin, *Kotik Letaev*[1297] et *A la frontière des siècles*[1298] de Belyj, la prose autobiographique[1299] de Cvetaeva, *C'est moi qui souligne* de Berberova, *Le bruit du temps*[1300] de Mandel'štam, *Sauf-conduit*[1301] et *Hommes et positions*[1302] de Pasternak et *Petite enfance*[1303] de Xodasevič. Après leur lecture, nous avons retenu trois autobiographies : *Le bruit du temps* d'Osip Mandel'štam, *Sauf-conduit* de Boris Pasternak et *Petite enfance* de Vladislav Xodasevič. Nous avons choisi des autobiographies antérieures à celle de Nabokov pour pouvoir parler d'un dialogue éventuel entre les écrits sélectionnés et ceux de notre auteur. Les autobiographies sont présentées dans l'ordre chronologique : Mandel'štam avec une autobiographie appartenant à l'histoire de l'acméisme, Pasternak avec une autobiographie s'inscrivant dans l'histoire du futurisme et Xodasevič dont

---

[1296] Ivan Bunin, *Zizn' Arsen'eva*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2006.
[1297] Andrej Belyj, *Kotik Letaev*, *Serebrjanyj golub'. Povesti, roman*, Moskva, Sovremennik, 1990.
[1298] Andrej Belyj, *Na rubeže dvux stoletij*, *op. cit*.
[1299] Marina Cvetaeva, « Otec i ego muzej », *Sočinenija v 2* tomax, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1980, p. 7-156.
[1300] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *Sočinenija v 2 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1990, t. 2, p. 6-49.
[1301] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit*., t. 4, p. 149-239.
[1302] Boris Pasternak, *Ljudi i položenija*, *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit*., t. 4, p. 296-346.
[1303] Vladislav Xodasevič, « Mladenčestvo (Otryvki iz avtobiografii) », *Koleblemyj trenožnik, Izbrannoe*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1991, p. 255-268.

la poétique autobiographique témoigne de l'histoire du symbolisme et de la littérature d'émigration. Dans les trois cas, nous mettons l'accent sur la notion de l'histoire d'un courant littéraire. En effet, il est difficile de considérer *Sauf-conduit* comme caractéristique de la poétique du « futurisme », mais il est possible de situer cette œuvre dans l'histoire du futurisme, car Pasternak y décrit, avec de nombreux détails, ses débuts futuristes, sa genèse de poète en tant que poète futuriste. Le style de son autobiographie n'a rien de commun avec la poétique futuriste, il se rapproche plutôt de la poétique néo-classique. Les quatre autobiographies que nous étudierons dans la présente partie sont issues de la matrice de l'Age d'argent, elles sont des autobiographies « autocritiques ».

Suite à différentes restrictions, nous avons éliminé les autres ouvrages. L'autobiographie de Berberova a été rejetée comme étant postérieure à l'autobiographie de Nabokov (pour comparaison, il fallait choisir les œuvres autobiographiques probablement lues par Nabokov et antérieures à son autobiographie). *La vie d'Arsen'ev* de Bunin est une autobiographie fictive, car l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste n'est pas respectée. Dans « Au sujet de *La vie d'Arsen'ev* » [«О *Жизни Арсеньева*», 1933], Xodasevič caractérise cet ouvrage ainsi : « Гораздо вернее определить "Жизнь Арсеньева", как "вымышленную автобиографию" или как "автобиографию вымышленного лица" »[1304] (« Il est beaucoup plus judicieux de définir *La vie d'Arsen'ev* comme une "autobiographie fictive" ou comme une "autobiographie d'une personne fictive" »). La prose autobiographique de Cvetaeva comporte beaucoup de dialogues et s'apparente plutôt à une autobiographie romancée. Les autobiographies de Belyj, postérieures à *Pétersbourg* et écrites après son retour en URSS n'ont pas été appréciées par Nabokov.[1305] Comme Xodasevič l'a remarqué à juste titre dans *La nécropole*, le projet autobiographique de Belyj occupe graduellement une place centrale dans son art. De plus, il nous serait impossible, faute de place dans le cadre du présent travail, d'étudier deux projets parallèles à cause de leur étendue textuelle : des écrits pseudo-autobiographiques *Kotik Letaev* et *Le chinois baptisé* [*Крещеный китаец*, 1927], et la trilogie autobiographique comprenant *A la frontière de deux siècles* [*На рубеже двух столетий*], *Le commencement du siècle* [*Начало века,* 1933] et *Entre deux révolutions* [*Между двух революций*, 1934].

Précisons dès le départ que cette partie n'a pas pour tâche l'étude approfondie de l'autobiographie des trois écrivains désignés dans la présente introduction. Notre analyse

---

[1304] Vladislav Xodasevič, « O *Žizni Arsen'eva* », *op. cit.*, p. 393.

[1305] Conférence de Georges Nivat « Rencontre et non-rencontre entre A. Belyj et O. Mandel'štam » du 10 février 2006 à l'Université Jean Moulin Lyon 3 dans le cadre du Centre d'études slaves André Lirondelle.

comparative n'a pour but que le discernement des traits particuliers propres à la poétique autobiographique de Nabokov qui apparaîtront lors de la confrontation de l'autobiographie de notre auteur à l'autobiographie de Mandel'štam, de Pasternak et de Xodasevič. En ce qui concerne ces trois derniers écrivains, nous exposerons seuls les traits de leur poétique autobiographique qui peuvent être mis en relation avec celle de Nabokov et qui permettront d'instaurer des liens sémantiques, structurels et stylistiques avec son œuvre autobiographique.

Chapitre VIII. 1 : *Le bruit du temps* d'Osip Mandel'štam

VIII. 1. A. Mandel'štam et Nabokov

En parlant des rapports de Nabokov avec ces trois auteurs, nous pouvons constater que, dans le cas de Mandel'štam et de Pasternak, il est plus pertinent de parler d'une non-rencontre physique et d'une rencontre littéraire et spirituelle. Dans le cas de Xodasevič, cette rencontre fut fructueuse sur les deux plans : biographique et artistique.

Les voies littéraires de Nabokov et de Mandel'štam se croisent peu. Mandel'štam ne s'est jamais prononcé sur Nabokov, qu'il ne connaissait d'ailleurs pas. Nabokov s'est considéré comme apprenti de ce grand maître. C'est la filiation littéraire de Nabokov par rapport à Mandel'štam qui nous intéressera dans le présent travail et nous permettra de dégager les particularités de la poétique autobiographique chez ces deux écrivains. Dans *Intransigeances*, notre auteur mentionne ce poète deux fois. Il écrit à son sujet :

> *L'un des cas les plus tristes est sans doute celui d'Ossip Mandelstam – un merveilleux poète, le plus grand parmi ceux qui tentèrent de survivre en Russie sous les soviets – qu'une administration brutale et imbécile a persécuté au point de le pousser à la mort dans un camp de concentration perdu. Les poèmes qu'il a continué à composer héroïquement jusqu'à ce que la folie éclipse son talent limpide sont des exemples admirables de l'esprit humain dans ce qu'il a de plus profond et de plus élevé. La lecture de ces poèmes ravive le mépris salutaire qu'il convient d'éprouver pour la férocité soviétique. Les tyrans et les tortionnaires ne parviendront jamais à dissimuler leurs faux pas comiques derrière des acrobaties cosmiques. Le rire méprisant : c'est très bien, mais c'est peu de chose en guise de réconfort moral. Et quand je lis les poèmes de Mandelstam composés sous le régime maudit de ces*

brutes, j'éprouve un sentiment de honte impuissante en me voyant si libre de vivre, de penser, d'écrire et de parler dans la partie libre de notre monde. Ce sont les seuls moments où la liberté est amère.[1306]

Nabokov considère Mandel'štam comme un poète martyr du régime soviétique, en estimant hautement son talent poétique. Dans un autre endroit du recueil d'interviews, il souligne que le destin tragique du poète tend à rehausser son talent artistique et à le mettre en valeur : « Quant à Mandelstam, je le connaissais également par cœur, mais je l'admirais avec moins de ferveur. Aujourd'hui, vue au travers d'un destin tragique, sa poésie paraît plus grande qu'elle n'est en réalité »[1307]. Dans ce livre, Nabokov recourt à la méthode « contrastive ». L'appréciation du poète par cet écrivain est donc double : il propose deux points de vue opposés sur la valeur artistique de Mandel'štam : un véritable poète, d'un côté, et un poète surestimé, de l'autre. L'avis de notre auteur n'est pas ici intransigeant, mais partagé, il fluctue, varie, nous échappe comme pour exprimer l'impossibilité de définir, d'une manière univoque, le poète authentique. C'est d'ailleurs le sort des grands artistes. Par exemple, Mandel'štam lui-même énonce une caractéristique contrastée à valeur positive vis-à-vis de Xlebnikov (« идиотический Эйнштейн »[1308] / « un Einstein idiot ») que Xodasevič polarise davantage (« гениальный кретин »[1309] / « un crétin de génie »), en procédant au renversement de valeurs.

VIII. 1. B. Présentation du *Bruit du temps*

Dans l'article « Le terrier de blaireau » [« Барсучья нора », 1922], Mandel'štam proclame que le critique doit montrer impérativement la généalogie littéraire du poète : « Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос откуда он пришел, отвечать обязан... »[1310] (« La définition de la genèse littéraire d'un poète, de ses sources littéraires, de sa *parenté* et de

---

[1306] Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 69-70.

[1307] *Ibid.*, p. 109-110.

[1308] Osip Mandel'štam, « Burja i natisk », *Sobranie sočinenij v 2 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 390. Voir à ce sujet la préface de Jean-Claude Lanne « Le Futurien comme pain supersubstantiel » au recueil *Xlebnikov, poète futurien, Modernités russes 8, Actes du colloque « Xlebnikov, poète futurien »*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2009, p. v-x.

[1309] « …полуумного визионера Хлебникова (которого кто-то прозвал гениальным кретином, ибо черты гениальности в нем, действительно, были, хотя кретинических было больше… »

Vladislav Xodasevič, « O Majakovskom », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature, op. cit.*, p. 360.

« … Xlebnikov, un visionnaire à moitié fou (que quelqu'un a nommé crétin de génie, car il possédait en effet des traits de génie, quoique qu'il possédait cependant en plus grand nombre des traits de crétin… »

[1310] Osip Mandel'štam, « Barsuč'ja nora », *Sobranie sočinenij v 2 tomax*, New York, Inter-Language Literary Associates, 1966, t. 2, p. 312-313.

son origine nous emmène sur la terre ferme. Le critique peut ne pas répondre à la question ce que le poète voulait dire, mais il est obligé de répondre à la question d'où il est venu… »). De même dans son autobiographie Mandel'štam s'efforce de montrer ses origines biographiques, historiques et littéraires.

Le bruit du temps [*Шум времени,* 1925] d'Osip Mandel'štam fut commencé en 1922. Le chapitre « Feodosija » [*Феодосия,* 1925] [1311] fit partie de la première publication de l'autobiographie en 1925. Il a été supprimé dans la deuxième édition en 1928. Mandel'štam a enlevé « Feodosija », chapitre trop descriptif, car il n'allait pas ensemble avec son projet autobiographique. L'autobiographie commence dans les années 1890 et se termine en 1919 (« Feodosija »). La prose autobiographique de Mandel'štam est également constituée par *La quatrième prose* [*Четвертая проза*, 1966 (écrit en 1930)] et *Le voyage en Arménie* [*Путешествие в Армению*, 1933]. *Le bruit du temps* est divisé en plusieurs chapitres, chacun avec son titre particulier, tout comme l'autobiographie de Nabokov dans sa première version. Dans ce livre, Mandel'štam parle de son enfance, de sa famille, de ses origines, de son entourage et de son éducation. Il rejette progressivement les modèles proposés par sa famille et il adopte des modèles littéraires pour sa vie. Aucun chapitre n'est indépendant. L'autobiographe conteste le genre, l'autobiographie classique (dans laquelle l'autobiographe nous parle de lui-même, centre le récit autour de sa personnalité et suit son évolution en décrivant ses premières expériences) et il le maintient (récit d'enfance, souvenirs), il réfute certains écrits autobiographiques (Tolstoj, Aksakov, Gercen) et opère une révision des valeurs.

Julij Ajxenval'd, critique émigré très proche de Nabokov, réagit à la publication de cette autobiographie en portant un jugement très négatif sur ce livre et sur sa poétique du temps en particulier. Examinons ses principales critiques. Selon Ajxenval'd, Mandel'štam veut réduire l'histoire, la limiter. L'objectif de l'autobiographe («следить за веком, за шумом и прорастанием времени») est déformé par le critique qui y voit tout simplement, de façon ironique, l'examen de la manière dont pousse l'herbe du temps, c'est-à-dire un événement historiquement peu important et futile. Le critique énumère également les qualités du style de Mandel'štam, style qui enferme le rythme du temps dans des structures métaphoriques figées.[1312] Dans une autre recension, Ajxenval'd porte de même un avis négatif sur ce livre. Il

---

[1311] Osip Mandel'štam, *Feodosija, Sočinenija v 2 tomax, op. cit.*, t. 2, p. 50-58.

[1312] « Каждый имеет право на самого себя, каждый субъект может быть субъективен; но имеет право на себя и история, а вот ее Мандельштам хочет насильственно уложить в притязательные рамки своих личных восприятий. Его книга не история, а биография, и она исторична лишь постольку, поскольку с историей связана всякая биография. Замечательно при этом, что наш ранний мемуарист вовсе не хочет говорить о себе, а хочет "следить за веком, за шумом и прорастанием времени", т. е. за тем, значит, как растет трава истории. [...]

précise que l'auteur ne porte pas intérêt à la genèse de sa personnalité, mais à la genèse des événements historiques majeurs à l'orée des siècles. Selon lui, Mandel'štam a confondu deux notions : « шум » et « прорастание ».[1313] Certes, la germination du temps historique est un processus latent, difficilement perceptible à l'ouïe, mais seule l'ouïe du poète véritable peut le discerner. Par ce trait, Nabokov, lui qui considère tout court le silence comme caractéristique inhérente du temps, se rapproche de Mandel'štam. Cependant, ce dernier définit le temps comme une certaine présence d'un son sourd (un bruit, un bruissement, une germination latente) et non pas comme l'absence pure de son. Comme Nabokov fut lié d'une forte amitié avec Ajxenval'd (il estimait hautement ce critique littéraire et lui a rendu hommage dans son autobiographie), nous pouvons avancer l'hypothèse que notre auteur a lu ces deux recensions et éventuellement *Le bruit du temps*. D. S. Svjatopolk-Mirskij caractérise le livre de Mandel'štam non pas comme constitué de souvenirs personnels, mais de souvenirs culturels et historiques : «"Шум времени" – книга воспоминаний, но не личных, а "культурно-исторических"»[1314] (« *Le bruit du temps* est un livre de souvenirs, non pas personnels, mais "culturels et historiques" »). *Le bruit du temps* est-il une autobiographie ? Gleb Struve ne le pense pas. Dans *Histoire de la littérature soviétique*, il souligne que Mandel'štam ne veut pas

---

Последняя [самодовлеющая словесность – S. G.] шум времени претворяет в строгие колоннады и кариатиды полнозвучных и важных и неожиданных слов. Надо всем надменно торжествует невский гранит стилистики. Есть срывы и у нее, есть порою неприятная и темная изощренность мысли и выражения : но все это отступает перед каким-то, я сказал бы, империализмом слога с его умной и величественной красотой. »

Julij Ajxenval'd, « *Šum vremeni* », *Rul'*, Berlin, 9 dekabrja 1925, p. 2-3.

« Chacun a le droit de disposer de sa propre personne, chaque sujet peut être subjectif ; mais l'histoire aussi a ce droit, or, elle, Mandel'štam veut l'insérer de force dans le cadre prétentieux de ses souvenirs personnels. Son livre est non pas une histoire, mais une biographie, et il est historique dans la mesure où chaque biographie est liée à l'histoire. Il est remarquable que, avec cela, notre jeune auteur de mémoires ne veut pas du tout parler de lui-même, mais il veut "observer le siècle, le bruit et la germination du temps", c'est-à-dire observer comment pousse l'herbe de l'histoire. [...]

Cette dernière [la littérature qui se suffit à elle-même – S. G.] transforme le bruit du temps en colonnades et en cariatides classiques de mots sonores, graves et inattendus. Le granit de la Neva de la stylistique triomphe altièrement de toute chose. Elle aussi a des défaillances, a parfois un raffinement désagréable et obscur de pensée et d'expression : mais tout cela recule devant, dirais-je, l'impérialisme du style avec sa beauté intelligente et sublime. »

[1313] « Известный поэт Осип Мандельштам в своей недавно вышедшей книге "Шум времени" задается целью рассказать не свою личную биографию, а то, какие настроения характеризовали самый конец XIX и начало XX-го века в России. [...] Шум времени – да, его Мандельштам услышал, и то – когда его услышали все, когда мир зазвонил во все колокола, и в этом, конечно, нет заслуги, но прорастание времени – нет, его Мандельштам не услышал, и как под шумом, судя по его собственным словам, он понимает как раз прорастание, т. е. процесс тихий, процесс для нас немой, то явно, что он впадает в недоразумение и своего намерения не осуществляет. »

Julij Ajxenval'd, « *Šum vremeni* », *Segodnja*, Riga, 23 aprelja 1926, p. 7.

« Le célèbre poète Osip Mandel'štam, dans son livre *Le bruit du temps* récemment paru, s'assigne la tâche de raconter non pas sa biographie personnelle, mais les états d'esprit qui caractérisaient la fin même du XIXème siècle et le début du XXème siècle en Russie. [...] Le bruit du temps, oui, Mandel'štam l'a entendu, mais seulement au moment où tout le monde l'a entendu, quand le monde a carillonné et en cela, bien sûr, il n'y a pas de mérite, mais la germination du temps, non, Mandel'štam ne l'a pas entendue, et comme sous le bruit, d'après ses propres paroles, il comprend justement la germination, c'est-à-dire un processus lent, un processus muet pour nous, il est évident qu'il aboutit à un malentendu et n'accomplit pas son intention. »

[1314] D. S. Svjatopolk-Mirskij, « *Šum vremeni* », *Blagonamerennyj*, Brjussel', 1926, n° 1, p. 126.

parler de sa personne, mais de la société, il veut discerner les lois de l'histoire : « La pièce centrale de ce recueil d'essais, à moitié imaginaire, est appelé *Le Bruit du temps*. Il serait inexact de l'appeler une œuvre autobiographique : Mandelstam dit lui-même qu'il préfère ne pas parler de lui-même, mais suivre son époque, "le bruit et la croissance du temps" »[1315]. Benčič Živa évoque un point de vue opposé à celui de Gleb Struve. Selon lui, Mandel'štam ne peut pas se libérer du caractère individuel et personnel de son œuvre : « Интересно отметить, что писатель, память которого программно направлена против всего личного, ни в одном из своих прозаических произведений не освобождается от личных воспоминаний »[1316] (« Il est intéressant de remarquer que l'écrivain dont la mémoire est de manière programmatique dirigée contre tout ce qui est personnel, ne se libère pas, dans aucune de ses œuvres en prose, de ses souvenirs personnels »). Malgré l'avis partagé de différents chercheurs qui s'explique par le désir éprouvé par Mandel'štam de se définir par rapport à l'histoire, au temps historique ainsi que de combattre les contingences de l'histoire, nous considérons *Le bruit du temps* comme une autobiographie, car tous les indices externes du genre autobiographique y sont respectés.

L'autobiographie de Nabokov et celle de Mandel'štam présentent des similitudes par leur rapport avec la poésie. La fonction du *Bruit du temps*, selon Nikita Struve, est d'être le commentaire et le complément de sa poésie : « Le désarroi appelle le recours à la prose qui est à la fois le commentaire, le complément et, dans certains cas, le ressourcement de la poésie »[1317]. Nous avons vu dans la partie cinq de notre travail que l'autobiographie de Nabokov est intimement liée à sa production en vers.

VIII. 1. C. Comparaison du Bruit du temps à Drugie berega

Pour la comparaison de ces deux autobiographies, *Le bruit du temps* et *Drugie berega*, nous avons retenu trois critères : le titre, le thème et le temps.

[1315] Gleb Struve, *Histoire de la littérature soviétique*, Paris, Editions du Chêne, 1946, p. 199.

[1316] Benčič Živa, « Kategorija pamjati v tvorčestve Osipa Mandel'štama », in *Russian Literature*, Noth-Holland, 15 August 1997, p. 129.

[1317] Nikita Struve, « Bibliographie critique », in *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves, 1982, p. 292.

VIII. 1. C. a. Comparaison du titre

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons montré que le titre de *Drugie berega* fait référence à Puškin. Outre les interprétations déjà proposées, nous voudrions ajouter que dans la référence à Puškin il y a aussi autre chose, la citation ou la réminiscence littéraire qui renvoient à un autre texte : Nabokov se souvient d'un souvenir littéraire, ce qui le rapproche de Mandel'štam qui parle de ce phénomène dans « Conversation sur Dante ». Il y a aussi le fait que Nabokov se place sous le patronage de Puškin, et ce, tout au long de son œuvre. Dans le titre du *Bruit du temps*, ce sont la notion de temps et la sonorité du temps qui sont mises en avant, dans celui de *Drugie berega*, ce sont plutôt la notion d'espace et la visualité du temps qui prédominent.

Le sous-titre proposé par Mandel'štam pour son livre est « записки ».[1318] Le mot français « mémoires » était traduit par « записки » aux XVIIIème et XIXème siècles. Le terme russe « записки » désignait à cette époque des mémoires, des autobiographies et des journaux intimes. Dans *Au sujet de la prose psychologique*, Lidija Ginzburg écrit à propos de Gercen : « В своих письмах, в предисловиях и примечаниях Герцен чаще всего называл "Былое и думы" *записками*. Но для него *записки* – это условный термин, удобный именно своей нейтральностью, отсутствием определенного жанрового содержания »[1319] (« Dans ses lettres, préfaces et notes, Gercen a le plus souvent qualifié *Passé et méditations* de *mémoires*. Mais pour lui, le terme de *mémoires* est un terme conventionnel, commode justement pour son caractère neutre, pour l'absence d'un contenu de genre déterminé »). Ginzburg précise que le terme « записки » est un terme neutre qui ne se rapporte à aucun genre littéraire « véridique » précis. Ce terme ne peut donc pas être utilisé comme argument pour ou contre l'affirmation que *Le bruit du temps* est une autobiographie. L'autobiographie est nommée «записки» chez Mandel'štam et «заметы» / «заметки» chez Nabokov.[1320]

[1318] Osip Mandel'štam, « Kommentarii », *Sočinenija v 2 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 379.

[1319] Lidija Ginzburg, *O psixologičeskoj proze*, *op. cit.*, p. 247.

[1320] Dans *Drugie berega*, Nabokov nomme son texte autobiographique tantôt «заметки» tantôt «заметы» :

« Перебирая в памяти мои очень немногие и совершенно случайные встречи с берлинскими туземцами, я выделил в английской версии этих заметок немецкого студента, которому я кажется исправлял какие-то письма, посылавшиеся им кузине в Америку ».

V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 238 (314).

« En cherchant dans la mémoire mes rencontres peu nombreuses et complètement fortuites avec des indigènes berlinois, j'ai distingué, dans la version anglaise de ces notes, un étudiant allemand auquel je corrigeais, il me semble, des lettres envoyées par lui à sa cousine en Amérique ».

« Брезгливое и может быть преувеличенное содрогание, отразившееся в этих заметках, вероятно результат нашей постоянной боязни, чтоб наш ребенок чем-нибудь не заразился ».

Ibid., p. 261 (330).

VIII. 1. C. b. Comparaison des thèmes

Le principe thématique (consistant en ce que les thèmes structurent la narration autobiographique en créant un système de réseaux sémantiques qui intelligibilise le destin de l'autobiographe) est à la base de *Drugie berega* / *Speak, Memory* de Nabokov et du *Bruit du temps* de Mandel'štam. Mais l'entreprise autobiographique d'Osip Mandel'štam[1321] consiste à découvrir dans la vie de l'auteur des réseaux thématiques qui sont présentés dans *Le bruit du temps* sous forme de constellations d'images et de métaphores. Ces thèmes sont disposés au niveau syntagmatique de l'œuvre, ce qui engendre un « somptueux ornementalisme verbal »[1322], énoncé sur le plan théorique dans « Conversation sur Dante ». Dans ce texte, Mandel'štam met en avant la récurrence de motifs comme principe structurant de la production littéraire. Comme nous l'avons montré, les thèmes dans l'autobiographie de Nabokov s'organisent au niveau paradigmatique d'écriture et de vie.

Le destin peut fournir matière à un dessein, en organisant en système des événements. Pour Mandel'štam, la mise en ordre (l'intrigue) est motivée par l'ordre psychologique ou social. Pour lui, la modernité est brisement, facture. L'autobiographie doit alors mettre en ordre une vie qui est « cassée » par les événements (guerre, révolution, guerre civile). Pour Mandel'štam, la réalité est un mouvement d'événements hétéroclites, que la prose ne peut pas prétendre refléter intégralement dans sa totalité. Cette impossibilité oblige la prose à tendre vers la synthèse des étapes qui scandent la vie. Mandel'štam, comme Pasternak, passe de la poésie à la prose artistique au moment de la crise. Dans son autobiographie, en effectuant une entreprise de rassemblement qui réunit la culture et le moi créateur, il invente une nouvelle utopie créatrice. Cet auteur élabore une poétique qui procède par association d'images et de thèmes, par variation de motifs au fil des chapitres. Les réminiscences littéraires se recouvrent de nouvelles strates littéraires. Sa technique de « double vision » artistique consiste à superposer les événements actuels aux événements du passé qui entrent en consonance avec

---

« Un frémissement dégoûté et peut-être exagéré reflété dans ces notes est probablement le résultat de notre appréhension constante que notre enfant pût attraper une maladie quelconque ».

« … это значило бы небрежно нарушить чистый ритм Мнемозины, которого я смиренно слушался с самого начала этих замет ».

Ibid., 265 (p. 334).

« … cela aurait signifié détruire négligemment le rythme pur de Mnémosyne auquel j'obéissais docilement depuis le commencement de ces notes ».

[1321] Nous nous sommes inspirée pour certains développements de la conférence de Jean-Claude Lanne « L'autobiographie chez Osip Mandel'štam », conférence donnée le 23 mai 2008 dans le cadre des manifestations scientifiques du Centre d'études slaves André Lirondelle.

[1322] Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *op. cit.*, p. 411.

eux. Mandel'štam construit des paradigmes à valeur interprétative. Dans l'image du tapis tirée de « Conversation sur Dante », les thèmes se trouvent à l'intérieur de l'objet : les fils qui se croisent et qui créent l'ornement. Par cette métaphore, Mandel'štam insiste sur le mélange des motifs signifiants, intelligibles, sans fusion ni confusion, sur le traçage de motifs ordonné à une idée précise dans le tissu de signifiés :

> *Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительной окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.*
> *Она – прочнейший ковер, сотканый из влаги: ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила и Евфрата, но пребывают разноцветны, в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы – животный, растительный, степной, скифский, египетский, какой угодно, национальный или варварский – он всегда говорящ, видящ, деятелен.*[1323]
> *Le discours poétique est tissé comme un tapis dont les trames multiples ne se distinguent que par la couleur que leur confère l'interprétation, dans l'étagement des portées où se meuvent sans arrêt les signaux impératifs de l'instrumentation.*
> *Il est, tissé de liquide, le plus résistant des tapis, où les flots du Gange, traités comme un thème textile, ne se confondent pas avec les échantillons du Nil ou de l'Euphrate mais demeurent de couleur différente : torsades, figures, grands thèmes ornementaux, mais non motifs, car le motif est encore paraphrase. Ce qui donne son prix au thème ornemental, c'est qu'il garde des traces de son origine, fragment qu'il est d'une nature rejouée. Qu'il soit animal ou végétal, art des Steppes ou art scythe, égyptien, national, barbare, n'importe, l'ornement est toujours parlant, voyant, actif.*[1324]

Dans l'autobiographie de Nabokov, nous retrouvons le tapis que le narrateur plie pour faire ressortir les motifs sur l'axe paradigmatique de l'énonciation. La surimposition des motifs montre qu'à différents moments de la vie correspondent des événements archétypiques. La construction de faisceaux, de « pilotis sémantiques » sur l'axe paradigmatique assure la création d'images langagières et leur mise en système cohérent. Pour Mandel'štam, la texture poétique ressemblant au tissage d'un tapis se place sur l'axe syntagmatique, discursif. L'ornement comparé à un fleuve, à un flux d'eau n'est pas un motif, il reste toujours à l'état pur, il ne se mélange pas avec d'autres ornements. Chez Mandel'štam, nous trouvons donc un ornementalisme verbal, où plusieurs ornements sont mis ensemble, sans se mélanger, tandis

---

[1323] Osip Mandel'štam, « Razgovor o Dante », *op. cit*., p. 382.
[1324] Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dant*e, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 11-12. Traduit du russe par Louis Martinez.

que chez Nabokov l'ornement est remplacé par un motif qui s'unit avec d'autres motifs. Le motif est une partie composante de thèmes qui sont structurés en lignes et en réseaux et qui s'entrelacent et convergent tout au long de l'œuvre autobiographique de Nabokov. Malgré la distinction élaborée par Mandel'štam entre ornement et motif dans ses écrits critiques, son autobiographie est plutôt fondée sur le motif que sur l'ornement. Dans *Le bruit du temps*, les motifs courent dans tous les chapitres qui ne sont pas sémantiquement séparés. Par exemple, le motif de la chapka développé tout à la fin du livre est déjà énoncé de manière implicite dans le premier chapitre. Les motifs sont variés sous différents modes. Mandel'štam donne sa préférence au motif ornemental qui met en avant la richesse de la force verbale, Nabokov utilise plutôt les réseaux paradigmatiques thématiques qui mettent l'accent sur le processus de la remémoration structurée et canalisée par l'autobiographe.

Examinons plusieurs passages du *Bruit du temps* et comparons-les avec *Drugie berega*. Dans leur autobiographie, Nabokov et Mandel'štam décrivent leur ville natale. Pour ce dernier, Pétersbourg présenté comme espace ordonné et structurant est opposé à l'espace hostile et étranger, au « chaos » menaçant du judaïsme :

> *Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался – и бежал, всегда бежал.*[1325]
>
> *Tout ce mirage bien ordonné de Pétersbourg n'était qu'un songe, un voile étincelant jeté sur un abîme, et tout autour s'étendait le chaos du judaïsme, non pas une patrie, une maison, un foyer, mais exactement un chaos, un monde matriciel inconnu d'où j'étais sorti, que je craignais, que je devinais confusément et que je fuyais, que j'ai toujours fui.*[1326]

L'auteur doit retrouver la formule du lieu de son passé. Mandel'štam se constitue un panthéon de la culture qui a une inscription topographique précise, Saint-Pétersbourg, la ville du souvenir, des muses, du poète. C'est un site profondément « sémantique », qui fonctionne comme une ville refuge pour l'adolescent. L'ambivalence et la dualité de ce site qui évoque la tradition sont abondamment soulignées dans ce texte autobiographique. Pour Nabokov, Pétersbourg est aussi un lieu artistique, un « topos » de la création artistique, le lieu de la genèse de son talent.

[1325] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 13.

[1326] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 32. Traduit du russe par Edith Scherrer.

Dans « Serge Ivanytch » [« Сергей Иваныч »], en décrivant son précepteur, Mandel'štam évoque le thème du mimétisme : « Я думаю, что он сам был похож на шпика – от постоянных ли размышлений об этом предмете, по закону ли мимикрии, коим птицы и бабочки получают от скалы свой цвет и оперенье »[1327] (« Je pense qu'il ressemblait lui-même à un mouchard, peut-être parce qu'il réfléchissait constamment à eux, suivant, peut-être, la loi du mimétisme qui fait prendre au plumage et aux ailes des oiseaux et des papillons la couleur et le dessin d'un rocher »[1328]). Dans le poème « Comme je t'aime » de Nabokov, nous trouvons la même comparaison : le « je » lyrique cherche à ressembler à son entourage. Dans son autobiographie, Nabokov traite le thème du mimétisme à plusieurs reprises. C'est un thème clé de sa poétique autobiographique qui se traduit dans le thème du double, de l'original et de la copie.

Dans les deux autobiographies, une place importante est accordée aux gouvernantes et précepteurs étrangers qui introduisent en quelque sorte le thème des modèles étrangers qui ont influencé la personnalité de l'auteur. L'image des gouvernantes françaises est générale, commune chez Mandel'štam : « Ко мне нанимали стольких француженок, что все их черты перепутались и слились в одно общее портретное пятно. По разумению моему, все эти француженки и швейцарки от песенок, прописей, хрестоматий и спряжений сами впадали в детство »[1329] (« On engagea pour moi tant de Françaises que les traits de tous leurs visages se sont mêlés et se sont fondus en la tache unique d'un portrait général. A mon sens, toutes ces Françaises et Suissesses, à force de chansons enfantines, de modèles d'écriture, de chrestomathies et de conjugaisons, retombaient elles-mêmes en enfance »[1330]). Chez Nabokov l'image de la gouvernante française est singulière, pleine de lyrisme, elle est présentée avec de nombreux détails. L'autobiographe chez Nabokov est plus attaché à sa gouvernante française que celui de Mandel'štam : il instaure une relation très intime et profonde avec la gouvernante française et tente de ressusciter son image singulière pour la transférer dans l'éternité artistique.

Dans le chapitre deux de son autobiographie, Nabokov considère que la signification des couleurs n'est pas fortuite. Dans *Le bruit du temps*, Mandel'štam ne reconnaît pas, au contraire, la pertinence de l'audition colorée : « Цвет Пушкина? Всякий цвет случаен –

[1327] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 29.
[1328] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 72. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1329] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 12.
[1330] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 31. Traduit du russe par Edith Scherrer.

какой цвет подобрать к журчанию речей? У, идиотская цветовая азбука Рембо! »[1331] (« La couleur de Pouchkine ? Chaque couleur est de hasard, quelle couleur choisir pour le murmure des mots ? Ah ! cet imbécile alphabet des couleurs de Rimbaud !...[1332]). Il réfute le modèle français de l'audition colorée. Ce refus paraît d'autant plus surprenant que la visualité est au cœur de la poétique acméiste, en est le véritable principe sémantique. La remarque de Mandel'štam peut être expliquée par le refus déclaré de la tradition littéraire, étrangère et nationale.

Dans *Le bruit du temps*, Mandel'štam mentionne Puškin, Lermontov, Gogol', Fet et Tjutčev. *Guerre et paix* de Lev Tolstoj apparaît trois fois dans ce texte autobiographique : l'auteur dit à propos de la chambre rose chez les Sinani « Розовая комната соответствовала диванной из "Войны и мира" »[1333] (« Cette chambre rose correspondait au petit salon des enfants dans *Guerre et Paix* »[1334]), à propos de l'attitude de la jeune génération envers la révolution « Мальчики девятьсот пятого года шли в революцию с тем же чувством, с каким Николенька Ростов шел в гусары »[1335] (« Les gamins de 1905 allaient à la révolution avec les mêmes sentiments que le petit Nicolas Rostov s'engageant dans les hussards »[1336]), à propos de Boris Sinani « он любил глядеть на простые небеса холодно удивленными глазами князя Андрея »[1337] (« il aimait regarder ces cieux simples avec les yeux froidement étonnés du prince André »[1338]). Nous avons vu que *Drugie berega* crée également une structure sémantique qui intègre des échos d'autres textes littéraires. Dans *Le bruit du temps*, les références à d'autres œuvres sont plus directes et ouvertes, dans *Drugie berega*, elles sont plus dissimulées.

Le thème des livres est très important pour Mandel'štam qui déclare sur un mode polémique dans *Le bruit du temps* : « Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и библиография готова »[1339] (« Pour un intellectuel de médiocre origine, la mémoire est inutile, il lui suffit de parler des livres qu'il a lus, et sa biographie est faite »[1340]). Pour Mandel'štam, la biographie se transpose dans l'ordre littéraire

---

[1331] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 15.
[1332] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 38. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1333] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 38.
[1334] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 90. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1335] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 40.
[1336] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 93-94. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1337] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 40.
[1338] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 95. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1339] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 41.
[1340] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 97. Traduit du russe par Edith Scherrer.

exclusivement (vie de l'écrivain = histoire des livres lus). L'auteur réfute ainsi la possibilité d'interpréter son parcours personnel, en tant que sujet empirique, comme fait littéraire. Dans le chapitre « La bibliothèque » [« Книжный шкап »], Mandel'štam, tout comme Nabokov, attache une attention particulière à sa première bibliothèque :

> *Книжный шкап раннего детства спутник человека на всю жизнь. Расположенье его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположенье самой мировой литературы. Да, уж тем книгам, что не стояли в первом книжном шкапу, никогда не протиснуться в мировую литературу, как в мирозданье. Волей-неволей, а в первом книжном шкапу всякая книга классична, и не выкинуть ни одного корешка.*[1341]
>
> *La bibliothèque de la première enfance est le compagnon de l'homme pour toute sa vie. La disposition de ses étagères, le choix des livres, la couleur des dos sont perçus comme la couleur, la hauteur, la disposition de la littérature mondiale elle-même. Oui, les livres qui ne se trouvaient pas dans votre première bibliothèque ne trouveront jamais leur place dans la littérature mondiale, comme dans l'univers. Qu'on le veuille ou non, dans la première bibliothèque, chaque livre est un classique et aucun dos ne peut en être éliminé.*[1342]

L'image de la bibliothèque chez Mandel'štam spatialise et matérialise d'une façon extrême la mémoire littéraire. Le passé est perçu à travers les livres lus qui sont considérés comme un modèle pour la vie et la poétique du futur créateur. Le livre est une métonymie de la culture. Un fait réel est interprété par un fait issu des livres qui fonctionne comme réminiscence. Pour Nabokov, l'introduction du thème des livres, la citation indirecte des livres d'enfance, les multiples renvois intertextuels et les allusions aux œuvres d'autres écrivains ainsi qu'à ses propres productions témoignent de la mémoire littéraire. La forme sonore du titre, le souvenir visuel de l'illustration, le toucher de la couverture servent de procédés mnémoniques pour restituer le monde matériel du passé. L'expression « на полке памяти » dans *Drugie berega* spatialise la mémoire visuelle de l'autobiographe : « Бывшее у меня издание (вероятно, лондонское) осталось стоять на полке памяти в виде пухлой книги в красном коленкоровом переплете… »[1343] (« L'édition que j'avais eue (probablement de Londres) est restée sur une étagère de ma mémoire sous forme d'un livre volumineux relié de calicot rouge… »). L'auteur introduit également des éléments biographiques (Jurij Rauš, cousin et ami d'enfance de Nabokov, répète dans sa vie le motif de ce livre).

Au contraire de Nabokov, Mandel'štam garde intact dans son autobiographie le modèle le plus important, le plus vital pour la survie d'une œuvre littéraire, le modèle linguistique que

[1341] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 14.
[1342] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 36. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1343] V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 178 (271).

peu d'artistes ont eu la force d'enfreindre et qu'il n'ose pas outrepasser lui-même. Le thème du changement de langue littéraire n'est en effet pas présent dans *Le bruit du temps*, par contre le poète l'exprime dans le poème « A la langue allemande » [« К немецкой речи », 1932] :

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За всё, чем я обязан ей бессрочно.
[…]
Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.[1344]

En me détruisant, en me contredisant,
Comme une mite qui vole à la petite flamme de minuit,
J'ai envie de partir de notre langue
Pour tout ce que je lui dois éternellement.
[…]
Une langue étrangère me servira d'enveloppe,
Et bien avant que je n'eusse l'audace de naître,
J'étais une lettre, une ligne de vigne,
J'étais le livre dont vous rêvez.

Dans ce poème, le poète envisage le passage vers une autre langue par la destruction de son identité littéraire. Ce passage ressemble plutôt à celui de la vie dans la littérature, dans l'art. Pour le poète, la puissance de l'écrit crée la vie. Le thème de l'abandon de la langue littéraire est imaginaire pour Mandel'štam, pour Nabokov il est effectif et réel, il est la force créatrice et vivifiante même de son art poétique.

Ces exemples nous montrent les points communs qui existent entre les deux autobiographies, points qui sont cependant interprétés différemment. Les thèmes chez Mandel'štam sont construits sur l'axe syntagmatique de l'énonciation poétique, sur le principe du motif ornemental. Chez Nabokov, les thèmes basés sur les motifs (les dessins) s'ordonnent sur l'axe

[1344] Osip Mandel'štam, « K nemeckoj reči », *Sobranie sočinenij*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1955, p. 146.

paradigmatique de l'énonciation et sont intégrés dans des lignes et des réseaux thématiques et métaphoriques.

VIII. 1. C. c. Comparaison du concept du temps

La conception du temps diffère chez Mandel'štam et Nabokov. Dans son autobiographie, Mandel'štam emploie souvent les vocables « время », « век », « пора » et « срок ». Le titre même de son autobiographie met l'accent sur la question du temps. Mandel'štam entame *Le bruit du temps* par la description du temps historique de son époque et par sa propre perception, subjective, de ce phénomène : « Я помню хорошо глухие годы России – девяностые годы, их медленное оползанье, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм – тихую заводь: последнее убежище умирающего века »[1345] (« Je me rappelle fort bien les mortes années de la Russie, les années quatre-vingt-dix, leur lent glissement, leur calme maladif, leur extrême provincialisme, cette anse d'eau dormante, dernier refuge du siècle agonisant »[1346]). Le temps est perçu par Mandel'štam comme une tonalité sourde qui se prolonge lentement à l'infini en attendant sa résolution finale, forte, apocalyptique. Pour lui, tout comme pour Nabokov, le temps est qualitativement une tonalité, une sonorité, une mélodie, il est perceptible à l'oreille. Pour Mandel'štam, c'est la partie sonore du rythme, perceptible à l'oreille, pour Nabokov c'est l'absence de son, l'interstice silencieux dans une suite rythmique. Mandel'štam porte intérêt à la cassure, à la rupture des temps. Il va convoquer la mémoire pour lutter contre la désagrégation du passé. Cet auteur compare son parcours personnel avec le cours du temps historique, le cours du siècle :

> *Интересы наши вообще были одинаковы, и я семи-восьми лет шел в уровень с веком. Все чаще и чаще слышал я выражение «fin de siècle», «конец века», повторявшееся с легкомысленной гордостью и кокетливой меланхолией. Как будто, оправдав Дрейфуса и расквитавшись с чертовым островом, этот странный век потерял свой смысл.*[1347]
> *Nos intérêts, en général, étaient les mêmes et, à sept ou huit ans, j'allais de pair avec le siècle. De plus en plus souvent j'entendais l'expression « fin de siècle », répétée avec une fierté frivole et une coquette mélancolie. On aurait dit qu'après avoir réhabilité Dreyfus et réglé ses comptes avec l'Île du Diable, ce siècle étrange avait perdu son sens.*[1348]

[1345] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 6.
[1346] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 17. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1347] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 7.
[1348] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 19-20. Traduit du russe par Edith Scherrer.

Nabokov aussi va de pair avec le siècle en modifiant son âge en fonction de son siècle dans *Drugie berega*. La synchronisation du temps perçu par l'individu et du temps perçu par la société est importante chez les deux autobiographes, car elle leur permet d'expliquer la genèse du poète par rapport aux contingences de l'histoire, en superposant le destin du siècle et celui du créateur.

Dans « Les révoltes et les Françaises » [« Бунты и француженки »], les voyelles « у » et « ы » forment un bruit informe, terrifiant, le bruit du temps historique :

> *Вдруг со стороны Казанской площади раздавался протяжный, все возрастающий вой, что-то вроде несмолкавшего «у» или «ы», переходящий в грозное завывание, все ближе и ближе. Тогда зрители шарахались, и толпу мяли лошадьми. «Казаки, казаки» – проносилось молнией, быстрее, чем летели сами казаки.*[1349]
>
> *Soudain, du côté de la Place de la Cathédrale, retentissait un long hurlement qui ne faisait qu'augmenter, une sorte de « ou » ou de « i » guttural sans fin, qui se transformait en un cri lugubre et menaçant, se rapprochant de plus en plus. Alors, les spectateurs reculaient et les chevaux pressaient la foule. « Les cosaques, les cosaques », ce mot volait comme un éclair, plus vite que les cosaques eux-mêmes.*[1350]

Rappelons que dans *Pétersburg*, Belyj nomme le son « у » le bruit de la révolution qui désigne l'acuité, l'intensité du temps, mais qui est aussi le « topos » de la rhétorique politique des écrivains symbolistes. Les écrivains au début du XXème siècle définissent le changement de siècles par rapport à la révolution. Nabokov occulte la révolution dans son autobiographie. Elle n'apparaît qu'épisodiquement au début et à la fin du chapitre onze de *Drugie berega*. Pour lui, elle ne définit rien, elle n'influence aucunement le « temps éternel », le temps de la création, le seul temps véritable pour l'artiste.

Dans le chapitre « Le programme d'Erfurt » [« Эрфуртская программа »], Mandel'štam définit le temps comme son. L'ouïe lui sert à scruter le temps présent, mais aussi le temps passé, les siècles passés. Le poète entend ainsi les siècles qui communiquent et parlent entre eux. Il est l'ouïe de l'univers qui entend à la fois plusieurs variations du rythme historique provenant du siècle présent et des siècles passés :

> *Что может быть сильнее, что может быть органичнее: я весь мир почувствовал хозяйством, человеческим хозяйством, – и умолкшие сто лет назад веретена английской домашней промышленности еще звучали в звонком осеннем воздухе! Да, я слышал с живостью настороженного далекой молотилкой в поле слуха, как набухает и тяжелеет не*

[1349] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 11.

[1350] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 29-30. Traduit du russe par Edith Scherrer.

ячмень в колосьях, не северное яблоко, а мир, капиталистический мир набухает, чтобы упасть![1351]

Qu'est-ce qui peut être plus fort, plus organique ? Je perçus le monde entier comme une industrie, comme une industrie humaine et les fuseaux de l'industrie domestique anglaise qui s'étaient tus cent ans auparavant résonnaient encore dans l'air sonore de l'automne ! Oui, j'entendais, avec la finesse d'une ouïe tendue par la batteuse lointaine dans la campagne, gonfler et s'alourdir non point l'orge dans les épis, non point la pomme du Nord, mais le monde, le monde capitaliste gonfler pour tomber ![1352]

Nabokov scrute le temps dans un silence absolu, car ce n'est pas le temps historique et humain qu'il cherche à comprendre, mais le « temps de l'éternité » dont la caractéristique principale est le silence, l'absence de son, l'homogénéité et le caractère immuable de ses structures.

Dans « La famille Sinani » [« Семья Синани »], Mandel'štam sent la tonalité historique du siècle : « Мне было смутно и беспокойно. Все волнение века передалось мне. Кругом перебегали странные токи – от жажды самоубийства до чаяния всемирного конца »[1353] (« J'étais troublé et inquiet. Toute l'agitation du siècle s'était transmise à moi. Des courants étranges passaient à l'entour, depuis la soif de suicide jusqu'à l'attente de la fin universelle »[1354]). Selon cet auteur, l'âme du poète est l'instrument qui résonne en consonance avec la croissance de l'univers. Seul le poète perçoit le rythme intime, interne du temps historique et l'exprime dans sa production littéraire. Au début de « La Komissarjevskaïa » [« Комиссаржевская »], l'auteur réfute la tradition autobiographique russe dans son œuvre, en caractérisant les autobiographies de Lev Tolstoj et d'Aksakov de manière négative (remarquons que Nabokov, dans son autobiographie et ses romans, évoque à plusieurs reprises, également de façon dépréciative, ces deux modèles autobiographiques russes) :

Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое. Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. Повторяю – память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведеньем, а над отстраненьем прошлого. Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова. Там, где у счастливых поколений говорит

[1351] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 34.
[1352] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 82. Traduit du russe par Edith Scherrer.
[1353] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 40.
[1354] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 95. Traduit du russe par Edith Scherrer.

эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зияния, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива. Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рожденья, – а между тем у ней было что сказать. Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычье рожденья. Мы учились не говорить, а лепетать – и, лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык.[1355]

Je désire ne pas parler de moi, mais épier le siècle, le bruit et la germination du temps. Ma mémoire est hostile à tout ce qui est personnel. Si cela dépendait de moi, je ne ferais que grimace au souvenir du passé. Je n'ai jamais pu comprendre les Tolstoï et les Aksakov, les petits-fils Bagrov, amoureux des archives familiales avec leurs épopées de souvenirs domestiques. Je le répète, ma mémoire est non pas d'amour, mais d'hostilité, et elle travaille non à reproduire, mais à écarter le passé. Pour un intellectuel de médiocre origine, la mémoire est inutile, il lui suffit de parler des livres qu'il a lus, et sa biographie est faite. Là où, chez les générations heureuses, l'époque parle en hexamètres et en chronique, chez moi se tient un signe de béance, et entre moi et le siècle gît un abîme, un fossé, rempli du temps qui bruit, l'endroit réservé à la famille et aux archives domestiques. Que voulait dire ma famille ? Je ne sais. Elle était bègue de naissance et cependant, elle avait quelque chose à dire. Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance. Nous avons appris non à parler, mais à balbutier et ce n'est qu'en prêtant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchis par l'écume de sa crête que nous avons acquis une langue.[1356]

Mandel'štam ne veut pas décrire son destin, mais celui du siècle. Il entre ici en contradiction avec la visée du genre autobiographique : il ne veut pas décrire ce qui est personnel dans son autobiographie, laquelle doit justement décrire ce qui est personnel (« Мне хочется говорить не о себе »). Il propose de remplacer les événements de sa vie passée (qu'il considère comme insignifiants dans la perspective du temps historique) par ses anciennes lectures. C'est une démarche contestable, car les faits de vie d'un écrivain ne peuvent pas être remplacés par des faits littéraires d'autres écrivains, mais ils doivent être transformés en faits littéraires par l'autobiographe lui-même et par sa propre création artistique. La mémoire de Mandel'štam est hostile au passé (« Память моя враждебна всему личному », « память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого ») et étrangère à la tradition autobiographique russe (« Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков »). Le temps, le siècle bruit et germe chez Mandel'štam (« следить за веком, за шумом и прорастанием времени »), chez Nabokov il est silencieux. Dans *Le bruit du temps*, le héros autobiographique doit conquérir le monde en retravaillant

[1355] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni, op. cit.*, p. 41-42.
[1356] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps, op. cit.*, p. 97-98. Traduit du russe par Edith Scherrer.

l'idée du mythe central (« разночинец » / « roturier »), une personne étrangère qui s'approprie l'héritage, qui rentre dans l'héritage. Mandel'štam insiste sur la reconquête du monde par le sujet. Le sujet est toujours en rupture, en conflit avec le monde à cause de sa « duplicité », de sa non-intégrité et de sa non-cohérence. L'identité du sujet est fragile. La qualité ambivalente du « je » est renforcée par le thème de la judaïté bénéfique et maléfique à la fois, l'héritage judaïque, dont le chaos menace l'intégralité du sujet. Le roturier est exclu de l'héritage, il se sent dehors. Le « je » doit reprendre et réassurer l'héritage, il doit inventer la vérité artistique par une œuvre d'art verbal. Le sujet de l'écrivain est privé d'homogénéité, de lignage, de continuité dans l'histoire. L'autobiographe doit donc s'inventer. La littérature légitime cette construction d'un « soi » cohérent. Mandel'štam s'invente dans *Le bruit du temps* pour se faire adopter dans la grande famille de la littérature. Il doit s'éloigner de ses attaches familiales et récuser la littérature autobiographique du XIXème siècle. La contre-autobiographie est une construction à partir d'autres bases. Mandel'štam revendique la fictivité, l'invention du sujet. Le caractère fictif est exposé et revendiqué comme tel. Le sujet destitué et aliéné, n'ayant pas de lieu propre et de temps propre, il va donc partir à la conquête de son identité. Cette entreprise ne peut s'effectuer que par les livres, la « bibliographie ». L'autobiographe devient en effet bibliographe, car la littérature elle-même est la garante et le dépositaire qui constitue le sujet dans sa cohésion. La littérature accueille le poète, elle est sa véritable famille. Le héros a reconquis sa personnalité et son identité par l'acte de l'écriture. Pour Nabokov, la situation est différente : il se sent tout de suite à l'aise dans une littérature qu'il perçoit comme une affaire de famille. Il n'a pas à prouver ses titres de noblesse par la littérature, étant lui-même directement intégré, de par ses origines sociales, à l'établissement littéraire. Le combat de Mandel'štam avec et contre la tradition littéraire est d'abord d'ordre personnel, biographique, celui de Nabokov est purement artistique.

Dans le chapitre « "Dans une pelisse seigneuriale usurpée" » [«"В не по чину барственной шубе"»], nous trouvons un passage énigmatique et difficile à interpréter. Il nous semble que dans cet extrait Mandel'štam énonce sa conception du temps. Pour lui, le temps est sonorisé. Le retour dans le passé s'effectue par la perception du temps et non pas de l'espace :

> *Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть. Осязать и узнавать слухом. Печальный удел! Так входишь в настоящее, в современность, как в русло высохшей реки. А ведь то были не друзья, не близкие, а чужие, далекие люди! И все же лишь масками чужих голосов украшены пустые стены моего жилища. Вспоминать – идти одному обратно по*

руслу высохшей реки![1357]

Au lieu des visages vivants, se souvenir des moulages des voix. Devenir aveugle. Toucher et reconnaître par l'ouïe. Triste sort ! C'est ainsi qu'on entre dans le présent, dans l'actualité, comme dans le lit d'une rivière tarie.

Et pourtant ce n'étaient pas des amis, des proches, c'étaient des étrangers, des gens lointains ! Malgré tout, seuls des masques de voix étrangères décorent les murs vides de ma demeure. Se souvenir, c'est remonter tout seul le lit d'une rivière tarie ![1358]

Mandel'štam matérialise la voix et la parole qui sont immatérielles, d'un ordre idéal. Il renonce à la perception de l'espace (par la vue) et privilégie la perception du temps (par l'ouïe). Il veut entrer ainsi dans la pure temporalité où tout est temps, où l'espace est absent, il veut pénétrer dans la pure idéalité de l'univers. Le souvenir pour Mandel'štam est un voyage retour dans le passé littéraire avec l'ouïe pour percevoir les voix du passé. La vie et la littérature sont représentées comme le « lit d'une rivière tarie » dont l'autobiographe remonte le cours. Pour Mandel'štam, le créateur (poète) travaille avec comme seuls outils la mémoire et la voix ; le lecteur travaille avec son discernement. La critique qui peut être ainsi adressée à la théorie visuelle élaborée par Nabokov consiste en ce qu'une œuvre d'art verbale s'adresse d'abord (en matière de principe) à l'ouïe de l'auditeur (et non pas à la vue du lecteur, ce que notre auteur suggère dans son œuvre). Le modèle sonore de la perception de l'héritage culturel chez Mandel'štam est opposé au modèle silencieux, visuel de Nabokov.

Mandel'štam termine son livre par l'image de K. N. Leont'ev, écrivain et philosophe russe du XIXème siècle. L'auteur désire manier les blocs du temps dans son autobiographie, il veut percevoir le temps et sentir les siècles qui communiquent entre eux :

Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры – разбившийся, конченный, неповторимый, которого никто не смеет и не должен повторять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство «непомерной стужи», спаявшей десятилетия в один денек, в одну ночку, в глубокую зиму, где страшная государственность – как печь, пышущая льдом.

И в этот зимний период русской истории литература в целом и в общем представляется мне, как нечто барственное, смущающее меня: с трепетом приподнимаю пленку вощенной бумаги над зимней шапкой писателя. В этом никто неповинен и нечего здесь стыдиться. Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима.[1359]

[1357] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 44-45.

[1358] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 105. Traduit du russe par Edith Scherrer.

[1359] Osip Mandel'štam, *Šum vremeni*, *op. cit.*, p. 49.

Si je jette un coup d'œil en arrière sur tout le dix-neuvième siècle de la culture russe, brisé, fini, unique, que personne ne peut oser ni ne doit recommencer, je veux apostropher ce siècle comme le beau fixe et je vois en lui l'unité d'un froid sans mesure qui a soudé les décennies en un seul jour, une seule nuit, le cœur de l'hiver, où la terrible structure étatique est comme un poêle brûlant de glace.
Et dans cette période hivernale de l'histoire russe, la littérature, dans l'ensemble, se présente à moi comme quelque chose de seigneurial, qui me trouble : je soulève en tremblant la pellicule de papier glacé au-dessus du bonnet de fourrure de l'écrivain. En cela personne n'est coupable et il n'y a pas [à – S. G.] avoir honte. La bête n'a pas à avoir honte de sa fourrure. La nuit lui a donné son poil. L'hiver l'a vêtue. La littérature, c'est la bête. Le fourreur, c'est la nuit et l'hiver.[1360]

Le monde se rejoue ainsi seulement sur le mode du trop tard. Le système des images en bloc est associé à la photographie de Leontiev en chapka sous papier glacé, photographie qui accomplit la fonction d'un déplacement sémantique transférant ses caractéristiques à la littérature et à l'histoire du XIXème siècle : la fourrure (de la chapka), le froid et la neige métaphorisés par une feuille de papier glacé qui couvre l'image de l'écrivain vêtu d'une chapka. Le siècle passé se meurt et disparaît de la réalité de l'univers. La fin de l'autobiographie se présente comme une oraison funèbre. La littérature s'avère le seul foyer où les poètes peuvent venir se réchauffer et trouver un refuge. Le dix-neuvième siècle est réuni et figé par Mandel'štam dans la somptuosité et la complexité des images. Il termine son autobiographie sur l'idée que la culture russe du XIXème siècle apparaît comme quelque chose de superflu dans la période de l'histoire russe dominée par l'Etat. L'autobiographe est gêné par le caractère seigneurial de la littérature par rapport à la vie et il explique la grandeur de la littérature russe par la réaction au climat hostile (métaphorisé par la nuit et l'hiver) instauré par l'Etat. Dans le chapitre douze de *Drugie berega*, Nabokov évoque la même idée. Il se représente l'histoire russe comme le développement de deux phénomènes opposés : l'Etat policier limitant la liberté d'expression et la culture profondément libre.

Dans son œuvre autobiographique, Nabokov essaye d'étudier le temps dans son creux, son interstice, son intervalle. Pour lui, le temps réel ne se manifeste que dans l'absence d'événements historiques, dans l'absence de déplacements majeurs dans l'espace (car un événement historique est en quelque sorte conjugué à un déplacement de personnes, de peuples ou d'armées dans l'espace). L'aspect en apparence futile de la description est donc dû à cette quête du temps, de son essence, de sa nature dans la vie individuelle. L'omission intentionnelle d'événements historiques dans l'autobiographie de Nabokov signale que l'auteur veut séparer à tout prix le temps de l'espace et les étudier dans leur opposition. Il n'en

[1360] Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, *op. cit.*, p. 111. Traduit du russe par Edith Scherrer.

va pas de même pour le projet autobiographique de Mandel'štam. Pour cet écrivain, l'essence du temps réside justement dans l'événement historique lui-même, dans la combinaison d'événements historiques, la nature du temps est étroitement liée à celle de l'espace. L'espace et le temps ne sont pas opposés chez Mandel'štam, mais, au contraire, sont indissociablement liés. Les deux autobiographes scindent et découpent le temps, mais Mandel'štam ne garde que des événements historiques importants pour la compréhension de la culture et de la littérature russes, tandis que Nabokov choisit sciemment des événements épurés de tout caractère historique, en les libérant de l'espace, car, pour lui, c'est la seule manière de montrer le caractère transcendant du temps qui unit, par superposition de strates temporelles, des époques différentes.

Les deux écrivains conçoivent le temps comme rythme interne qui structure leur œuvre autobiographique. Le temps dans l'autobiographie de Mandel'štam est la matière sonore du rythme, le temps dans l'autobiographie de Nabokov est un interstice silencieux dans le rythme, l'absence de son dans une suite rythmique. Chez Mandel'štam, le temps est d'abord conçu comme historique, chez Nabokov, le temps est avant tout conçu par rapport à l'éternité artistique.

Chapitre VIII. 2 : *Sauf-conduit* de Boris Pasternak

VIII. 2. A. Pasternak et Nabokov

Dans le dernier numéro de *La nouvelle gazette* [*Новая газета*] de Mark Slonim ont été publiés un extrait de *Sauf-conduit* (« Les rencontres avec Majakovskij » [« Встречи с Маяковским »]) et un article de Nabokov. De ce fait, nous pouvons supposer que Nabokov a lu *Sauf-conduit*. Regardons de près l'attitude de notre auteur envers l'œuvre de Pasternak. Dans une recension de 1927 parue dans *Le gouvernail*, Nabokov caractérise la poésie de Pasternak d'une manière négative et attaque la structure de ses vers (versification, syntaxe, images) et leur logique poétique :

> *Есть в России довольно даровитый поэт Пастернак. Стих у него выпуклый, зобастый, таращащий глаза, словно его муза страдает базедовой болезнью. Он без ума от громоздких образов, звучных, но буквальных рифм, рокочущих размеров. Синтаксис у него какой-то*

развратный. Чем-то напоминает он Бенедиктова. […]

Восхищаться Пастернаком мудрено: плоховато он знает русский язык, неумело выражает свою мысль, а вовсе не глубиной и сложностью самой мысли объясняется непонятность многих его стихов.[1361]

Il y a en Russie un poète assez talentueux, Pasternak. Son vers est bombé, goitreux, écarquillant les yeux comme si sa muse souffrait du goitre exophtalmique. Il raffole des images encombrantes, des rimes sonores, mais littérales, des mètres grondants. Sa syntaxe est en quelque sorte débauchée. Il rappelle Benediktov par quelque trait. […]

Il est étonnant d'admirer Pasternak : il connaît mal le russe, exprime inhabilement sa pensée, et ce ne sont pas la profondeur et la complexité de la pensée même qui expliquent le caractère abscons de ses vers.

Dans un autre essai critique, Nabokov caractérise Pasternak comme un poète talentueux, mais désordonné : « о чудовищной безграмотности талантливого, но сумбурного Пастернака »[1362] (« l'illettrisme monstrueux du talentueux, mais désordonné Pasternak »).

Après son départ aux Etats-Unis, Nabokov modifie son attitude négative envers l'art de Pasternak. Dans une lettre à James Laughlin du 10 février 1941, Nabokov estime hautement le talent poétique de ce poète qui réussit l'épreuve la plus difficile pour notre auteur, celle de la survie dans l'éternité artistique. Il souligne le trait principal de sa poétique basée sur la métonymie, sur les associations d'images : « … Pasternak est un véritable poète pour l'éternité ; sa poésie est difficile à traduire si on veut rendre à la fois sa musicalité et ses évocations (et les associations d'images)… […] A l'heure actuelle, les meilleurs poètes, et de loin, sont Pasternak et Khodassevitch »[1363]. Le changement d'avis au sujet de la poésie de Pasternak peut être expliqué tout simplement par les principes de la critique littéraire. Le Nabokov des années vingt cherche à défendre ses idées et sa place dans la littérature russe en portant une appréciation négative vis-à-vis de la poésie de Pasternak, il cherche à se confirmer par rapport à ses maîtres et rivaux de l'époque de l'Age d'argent dont il est le disciple. Le Nabokov des années quarante a déjà la réputation bien établie d'être un grand écrivain de la littérature russe et il considère la poésie de Pasternak comme celle de son égal.

Dans une autre lettre à George Weidenfeld du 12 janvier 1958 au moment où *Le Docteur Jivago* rivalise de popularité avec *Lolita* aux Etats-Unis, Nabokov veut éviter tout parallèle

---

[1361] Vladimir Nabokov, « Dmitrij Kobjakov "Goreč'" ("Pticelov". Pariž. 1927). "Keramika" (Tam že. 1925). Evgenij Šax. "Semja na kamne" (Pariž. 1927) », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 638-639.

[1362] V. V. Nabokov, « O vosstavšix angelax », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, *op. cit.*, t. 3, p. 685.

[1363] Lettre à James Laughlin du 10 février 1941, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 73-74.

avec Pasternak : « Je crains que l'expression "M. Nabokov est un second Pasternak" ne soit une déformation de journaliste. Il serait peut-être correct de dire, comme l'ont fait certains, que Pasternak est le meilleur poète soviétique, et que Nabokov est le meilleur prosateur russe, mais là s'arrête le parallèle… »[1364]. Il est intéressant que Nabokov instaure l'opposition « soviétique / russe » (et non pas « soviétique / émigré »), car pour lui la littérature émigrée, continuant la tradition de la littérature russe, est plus authentique, plus ressourcée par la culture et la langue russes que ne l'est la littérature soviétique. Dire que Pasternak est « le meilleur poète soviétique » n'est pas un éloge sous la plume de Nabokov, pour qui, le terme « soviétique » équivaut à la nullité artistique. Dans *Ada ou l'ardeur*, Nabokov mentionne le roman en question de Pasternak dont le titre est transformé en *Les amours du docteur Mertvago*.[1365] Cette transformation a un aspect négatif : l'écrivain remplace le nom de Jivago (vivant) par son antonyme Mertvago (mort) en désignant ainsi ce protagoniste et le livre comme morts, manqués artistiquement. L'ajout du vocable « amours » ridiculise le roman. Dans *Intransigeances*, il réitère cet avis négatif sur le livre.[1366] Pour Nabokov, Pasternak est un grand poète, mais non pas un grand écrivain. C'est pour cette raison que Nabokov a considéré *Le Docteur Jivago* comme une œuvre médiocre.

A partir de l'article critique sur « Le guetteur », Georgij Adamovič rapproche Nabokov et Pasternak. Adamovič désigne le premier comme un élève, un « apprenti » du dernier : « Он, несомненно, единственный в эмиграции подлинный поэт, который учился и чему-то научился у Пастернака »[1367] (« Il est sans doute le seule poète véritable dans l'émigration qui apprenne et qui ait appris quelque chose chez Pasternak »). Le critique n'envisage même pas l'étude de la poésie de Nabokov sans mentionner l'influence de Pasternak : « Без Пастернака трудно к набоковской поэзии подойти...[1368] » (« Il est difficile d'aborder la poésie de Nabokov sans Pasternak… »). Dans *La littérature russe en exil*, Gleb Struve n'est pas de l'avis d'Adamovič. Nabokov est un poète réfléchi, ordonné, virtuose. Ce critique littéraire souligne surtout les qualités imitatives de Nabokov : il peut écrire à la manière de

---

[1364] Lettre à George Weidenfeld du 12 janvier 1958, in Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 341.

[1365] Vladimir Nabokov, *Ada ou l'ardeur, op. cit.*, p. 84.

[1366] « Dans le *Dr Jivago*, pourtant, sa prose n'est pas à la hauteur de sa poésie. Ici ou là, dans un paysage ou dans une image, on peut distinguer, peut-être, de faibles échos de sa voix de poète, mais ces fioritures occasionnelles ne suffisent pas à sauver son roman de cette banalité provinciale si typique de la littérature soviétique des cinquante dernières années. […] J'avais une profonde sympathie pour le sort de Pasternak prisonnier d'un Etat policier ; pourtant, ni les vulgarités du style de *Jivago*, ni une philosophie qui a cherché refuge dans une sorte de christianisme douceâtre et écœurant ne sauraient transformer cette sympathie en un enthousiasme qu'un écrivain peut éprouver pour un autre écrivain. »

Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 222-223.

[1367] Georgij Adamovič, « Vladimir Nabokov », *op. cit.*, p. 83.

[1368] *Ibid.*, p. 84.

n'importe quel poète ou écrivain. Notre auteur est présenté par G. Struve comme poète à part entière, libre de toute influence poétique :

> *Совсем не прав Г. В. Адамович, говоря, что к поэзии Набокова «трудно ... подойти» без Пастернака, хотя, как мы уже отмечали, есть у Набокова стихи явно под Пастернака. Но как раз того пастернаковского «буйства слов, образов, звуков, метафор», о котором правильно говорит Адамович, у Набокова в сущности нет. Набоков поэт не буйный, не стихийный, он прежде всего виртуоз, он всегда «себе на уме», и поражает его способность писать не только как Пастернак, но и как Маяковский и как многие другие.*[1369]
> *G. V. Adamovič a tout à fait tort en disant qu'il est « difficile… d'aborder » Nabokov sans Pasternak, bien que, comme nous l'avons déjà remarqué, Nabokov ait des vers écrits à la manière de Pasternak. Mais justement cette « débauche de mots, d'images, de sons et de métaphores » qu'Adamovič a bien interprétée, n'existe pas au fond chez Nabokov. Nabokov n'est pas un poète impétueux, spontané, il est avant tout virtuose, il a toujours « son idée derrière la tête », et on est frappé par sa capacité d'écrire non seulement comme Pasternak, mais aussi comme Majakovskij et bien d'autres encore.*

Pour Nabokov, Pasternak est un maître majeur dont il a dépassé l'influence à la fin de sa carrière littéraire russe. C'est d'ailleurs par ce fait qu'on peut expliquer des attaques véhémentes de notre auteur vis-à-vis de Pasternak, car il considère ce dernier comme rival digne de polémique littéraire. Comme dans le cas de Mandel'štam, chez notre écrivain les rapports « maître / disciple » soigneusement dissimulés se transforment progressivement en rivalité littéraire déclarée.

VIII. 2. B. Présentation de *Sauf-conduit* et d'*Hommes et positions*

Le projet autobiographique de Pasternak est présenté par l'autobiographie *Sauf-conduit* [*Охранная грамота*, 1931] et l'essai autobiographique *Hommes et positions* [*Люди и положения*, 1967], ainsi que par ses récits fictionnels à éléments autobiographiques des années vingt (par exemple, *L'enfance de Luvers* [*Детство Люверс*, 1925]). Pour la présente étude de Pasternak, nous avons retenu l'autobiographie *Sauf-conduit*. Nous n'avons pas arrêté notre choix sur *Hommes et positions*, car ce texte a été écrit comme préface à ses poèmes. Cependant nous recourons à cette œuvre dans notre analyse.

[1369] Gleb Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, *op. cit*., p. 363.

Sauf-conduit[1370] représente l'itinéraire biographique et poétique de Pasternak ainsi que le milieu artistique à l'époque charnière 1920-1930 de l'histoire de son pays et de sa vie. Il est le fruit du besoin éprouvé par Pasternak de revenir en arrière sur sa vie de poète. Ce livre a été commencé à la mort de Rilke (31 décembre 1926), suite au remords de ne pas avoir pu entrer en rapports avec ce dernier. La première partie est terminée en janvier 1929 et publiée dans le numéro huit de la *Zvezda*, à Leningrad en août 1929. Les deuxième et troisième parties paraissent entre avril et juin 1931 dans la revue *Krasnaja nov'* (dans les numéros 4, 5-6). La première publication séparée du livre date de 1931.

Le titre russe *Охранная грамота* veut dire document de protection pour les œuvres d'art dans un univers où l'art est menacé. La traduction *Sauf-conduit* (qui veut dire charte de protection) n'est pas tout à fait exacte, car ce terme est applicable à une personne et non pas à un objet. Voici comment Michel Aucouturier explique la fonction du titre *Sauf-conduit* :

> *Le titre […] évoque les documents établis pendant la guerre civile pour protéger le patrimoine artistique contre les réquisitions et les destructions. Il fait clairement allusion au climat intellectuel des années 1929-1932, marqué par le terrorisme des organisations littéraires et artistiques « prolétariennes ». Il indique que, dès cette date, Pasternak conçoit ce texte comme une apologie de la poésie, menacée dans son essence même par l'utopie révolutionnaire.*[1371]

Dans l'article « A propos d'une interprétation à *Sauf-conduit* » [« Об одном ключе к *Охранной грамоте* »], Michel Aucouturier précise que le titre de *Sauf conduit* désigne non pas le contenu de l'autobiographie, mais sa fonction et son objectif. Le titre est métaphorique, il protège l'autobiographie contre une menace venant du monde extérieur.[1372] Le titre de *Sauf-conduit* exprime l'opposition entre l'art toujours libre et un ordre politique qui menace sa liberté.[1373]

La deuxième autobiographie de Pasternak, *Hommes et positions*, fut écrite en mai-juin 1956 au moment où l'artiste finit d'écrire *Le Docteur Jivago*. Le premier titre proposé par Pasternak était « En guise de préface » [« Вместо предисловия »]. Ce texte aurait dû précéder la nouvelle anthologie de sa poésie, mais cette édition fut finalement abandonnée à cause du scandale provoqué par la publication du *Docteur Jivago* à l'étranger (d'abord en

---

[1370] Notre présentation de *Sauf-conduit* a été inspirée par la conférence « Pasternak et l'autobiographie » donnée par Michel Aucouturier le 23 mars 2007 dans le cadre des manifestations scientifiques organisées par le Centre d'études slaves André Lirondelle.

[1371] Michel Aucouturier, « Notice. *Sauf-Conduit* », in Boris Pasternak, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 1666.

[1372] Michel Aucouturier, « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », in *Boris Pasternak. 1890-1960, Colloque de Cerisy-la-salle*, Paris, Institut d'études slaves, 1979, p. 337.

[1373] Michel Aucouturier, « Introduction », in Boris Pasternak, *Œuvres*, *op. cit*., p. xxv.

Italie, puis en France en traduction française). En 1967 l'essai autobiographique est publié dans le *Novyj mir*. Au début de la deuxième autobiographie, Pasternak nous invite à comparer ses deux textes autobiographiques. En tête d'*Hommes et positions* il écrit : « В "Охранной грамоте", опыте автобиографии, написанном в двадцатых годах, я разобрал обстоятельства жизни, меня сложившие. К сожалению, книга испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет »[1374] (« Dans l'essai autobiographique *Sauf-conduit*, que j'ai écrit dans les années 20, j'ai analysé les circonstances qui ont fait de moi ce que je suis. Malheureusement le livre est gâché par une affectation inutile, péché courant à cette époque-là »[1375]). Nous pouvons observer l'extraordinaire lucidité dont Pasternak fait preuve dans ce passage. Il voit sa vie littéraire passée sous un autre angle. La considérant avec rigueur dans une autre perspective, il en récuse le style imagé. On peut même considérer ce texte comme une condamnation stylistique des productions littéraires antérieures.

Les textes autobiographiques de Pasternak sont complémentaires. La représentation des personnes mentionnées trop rapidement dans *Sauf-conduit* est plus développée dans *Hommes et positions* (Lev Tolstoj, Rilke, Blok, Cvetaeva, Jašvili et Tician Tabaridze, deux poètes géorgiens morts en 1936-1937). Pasternak effectue une mise à jour et un équilibrage de *Sauf-conduit* dans *Hommes et positions*. Il dénonce l'instrumentalisation de l'art de l'avant-garde au service de l'idéologie. Le rejet de Majakovskij est d'ailleurs déjà présent dans *Sauf-conduit*. *Hommes et positions* est un texte documentaire par rapport à *Sauf-conduit* : il n'en a la profondeur ni poétique ni philosophique. Il a une fonction pratique : servir de préface à une œuvre poétique. Dans *Sauf-conduit*, l'artiste montre la transmutation de l'expérience vécue en message philosophique, avec les moyens propres à une œuvre autobiographique ; dans *Le Docteur Jivago* il fait la même chose avec les moyens de la fiction. Si nous considérons les versions de l'autobiographie chez Nabokov, nous noterons plus de cohésion et plus d'unité dans son projet autobiographique que dans celui de Pasternak.

Dans *Sauf-conduit*, l'autobiographe suit les étapes suivantes : 1) musique (Skrjabin), 2) philosophie (Cohen), 3) poésie (Majakovskij). Dans *Hommes et positions*, les trois étapes sont réduites à deux : 1) musique (Skrjabin), 2) poésie (Blok, Rilke). Nabokov aussi arrive vers la poésie en quelque sorte par le biais des arts graphiques et des sciences naturelles (l'entomologie). En comparant les deux autobiographies de Pasternak, Michel Aucouturier discerne les traits principaux qui sont propres à *Sauf-conduit* : la « poéticité » (ou la « valeur

[1374] Boris Pasternak, *Ljudi i položenija*, *op. cit.*, p. 296.

[1375] Boris Pasternak, « Hommes et positions », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 641. Traduit du russe par Jacqueline de Proyart.

art ») de sa structure discursive, le déplacement du sujet autobiographique traditionnel et son caractère profondément philosophique.[1376] Le protagoniste de *Sauf-conduit* n'est pas l'autobiographe lui-même, mais un autre personnage, le poète Rilke qui a beaucoup influencé la poétique de Pasternak. Dans cette œuvre, l'auteur décrit les moments de sa « seconde naissance », moments clés qui changent sa vie. La structure de l'autobiographie est déterminée par ce principe fluctuant (la fin de la première partie : la rupture avec la musique et la découverte du « je » créateur ; la fin de la deuxième partie : la séparation avec une jeune fille aimée qui entraîne l'abandon de la philosophie et les débuts poétiques).[1377] Dans son autobiographie, Nabokov décrit son héros comme choisissant la vocation de poète dès le départ de son parcours biographique. Selon Michel Aucouturier, Pasternak choisit des modèles différents et au premier abord peu accessibles, car, poussé par la force vitale et créatrice, il éprouve un besoin constant de renouvellement et de dépassement, le « besoin d'éprouver l'authenticité de sa vocation »[1378] : « Si l'influence du milieu familial dans la formation de la personnalité artistique de Pasternak est indéniable, le choix d'un modèle en dehors de sa famille n'est pas moins significatif : il correspond sans doute à ce besoin de renouvellement total et de dépassement de soi qui sera pour lui la marque de la vocation »[1379]. De cette visée poétique et de l'unicité sémantique des expériences vécues découle la construction du récit : trois récits distincts qui sont, chacun, une véritable nouvelle. Ces trois nouvelles indépendantes sont centrées sur plusieurs événements et sur un personnage principal.

Dans la première nouvelle, le personnage central est Skrjabin, l'idole de Pasternak, au moment où il se passionne pour les études musicales. Nous pouvons observer deux épisodes principaux dans la première partie. Dans le premier épisode, l'enfant-autobiographe de treize ans entend par hasard la musique de Skrjabin et il est ébloui par ses propos. Le deuxième épisode se déroule au bout de six ans : à l'âge de dix-huit ans, l'autobiographe rend visite à Skrjabin, lui présente ses premières œuvres musicales (des sonates) et doute sur le choix de sa vocation, car il n'a pas l'oreille absolue.

Dans la deuxième partie, le premier épisode constitue la première rencontre avec la philosophie de Cohen. Le deuxième épisode parle d'une jeune fille de Moscou, Irina Vysockaja (c'est un fait réellement passé). Cet épisode joue le même rôle que la visite chez

---

[1376] Michel Aucouturier, « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », *op. cit*., p. 337.
[1377] *Ibid*., p. 338.
[1378] Michel Aucouturier, « Introduction », *op. cit*., p. xii.
[1379] *Ibid*., p. xi.

Skrjabin. L'auteur abandonne la philosophie et devient poète. L'abandon de la philosophie est présenté sous un angle dramatique.

La troisième partie est consacrée à Majakovskij. Le premier épisode est la première rencontre avec ce poète, étoile montante du futurisme, dans un café de l'Arbat. Le deuxième épisode décrit la réunion au chevet de Majakovskij le 14 avril 1930. Son suicide est présenté comme l'accomplissement de son engagement dans la poésie et dans son art. La fonction de ce moment est différente : il clôt en quelque sorte l'autobiographie. La dernière partie est aussi un hommage funèbre à Majakovskij qui se suicide au moment où Pasternak travaille sur les deux premières parties. Ce suicide de Majakovskij que Pasternak considère comme un acte de rébellion le pousse à changer de sujet dans la dernière partie de son autobiographie. Le contenu de l'autobiographie est donc modifié par les événements survenus au moment où l'artiste écrit ce texte. *Sauf-conduit* se termine sur la mort de Majakovskij. Son parcours biographique est comparé à celui de l'Etat soviétique, car, pour Pasternak, les deux ont exactement la même vision du futur :

> *И тогда я с той же необязательностью подумал, что этот человек был, собственно, этому гражданству единственным гражданином. Остальные боролись, жертвовали жизнью и созидали или же терпели и недоумевали, но все равно были туземцами истекшей эпохи и, несмотря на разницу, родными по ней земляками. И только у этого новизна времен была климатически в крови. Весь он был странен странностями эпохи, наполовину еще неосуществленными. Я стал вспоминать черты его характера, его независимость, во многом совершенно особенную. Все они объяснялись навыком к состояньям, хотя и подразумевающимся нашим временем, но еще не вошедшим в свою злободневную силу. Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано и, видимо, без большого труда.*[1380]
>
> *Et je songeai alors, de façon non moins arbitraire, que cet homme était, en fait, de cette citoyenneté-là l'unique citoyen. Les autres luttaient, sacrifiaient leur vie et créaient, ou au contraire subissaient, dépassés par les événements, mais de toute façon, ils étaient les indigènes d'une époque passée et, malgré leurs différences, ils étaient parents et pays. Celui-là seul, climatiquement, avait la nouveauté de l'époque dans le sang. Il était étrange des pieds à la tête, et ses étrangetés étaient celles de l'époque, qui ne sont encore qu'à moitié réalisées. Je me rappelai des traits de son caractère, son indépendance, à bien des égards, tout à fait particulière. Tous, ils s'expliquaient par son accoutumance à des états qui, même s'ils sont impliqués par notre temps, ne sont pas encore en vigueur et*

[1380] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit.*, p. 239.

d'actualité. Dès l'enfance, il avait été gâté par l'avenir, qui lui avait été acquis assez tôt et, apparemment, sans beaucoup de peine.[1381]

A la fin de *Sauf-conduit*, Pasternak donne donc une formule finale de Majakovskij : son image se confond avec l'image de l'Etat soviétique. Pour l'autobiographe, ce poète est une incarnation de l'Etat utopique qui ne peut exister que dans l'imagination. Le personnage de Majakovskij est très généralisé. Le déplacement du sujet autobiographique, la description de sa propre vie par le biais de celle de Majakovskij, permet à Pasternak de transformer son autobiographie en autobiographie du Poète.[1382] Cette citation peut être également lue comme transition allégorique de la pluralité créatrice de l'Age d'argent à l'unicité interprétative de la littérature soviétique. Dans les autobiographies soviétiques, on observe plusieurs phénomènes : passage sous silence, allégorie, sélection de faits, incongruités dues au régime politique (par exemple, Belyj qui caractérise comme de vrais bolcheviques des personnes décrites dans son autobiographie). Dans les autobiographies écrites en Union soviétique, il n'est pas question de l'Age d'argent : le thème de l'unification de cette époque y reste quasiment occulté. C'est la littérature de l'émigration qui prend la relève. Dans les autobiographies de l'émigration, l'Age d'argent est commémoré et mis en parallèle avec la littérature émigrée (par exemple, l'itinéraire biographique et poétique de l'Age d'argent à l'émigration dans *Le train sur la troisième voie* [*Поезд на третьем пути*, 1954] de Don-Aminado[1383]).

Nous pouvons appliquer le modèle suivant à *Sauf-conduit* : aventure → succès → rupture → seconde naissance. Ce modèle suit dans ce texte trois étapes différentes (celle de la musique, celle de la philosophie et celle de la poésie), en exprimant le paradigme de la vie de l'artiste.

VIII. 2. C. Comparaison de *Sauf-conduit* à *Drugie berega*

Dans la « Chronique littéraire (au sujet de *Sauf-conduit* de B. Pasternak) » [«Литературная хроника (об "Охранной грамоте" Б. Пастернака», 1931] parue dans *La renaissance* [*Возрождение*], le critique, comparant *Sauf-conduit* avec l'écriture de Nabokov, reproche à Pasternak la complexité de la forme qui dévoile un contenu simple :

[1381] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1989, p. 160-161. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
[1382] Michel Aucouturier, « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », *op. cit*., p. 339.
[1383] Don-Aminado, *Poezd na tret'em puti*, Moskva, Vagrius, 2000.

В лучшей части повести, особенно описывая вещи, внешнюю обстановку, Пастернак иногда напоминает Сирина. Однако, у Сирина нет многого, что коробит в Пастернаке, и прежде всего немотивированной сложности формы при слишком несложном содержании. Этот недостаток, но еще сильней, чувствуется весьма часто в стихах Пастернака.[1384]
Dans la meilleure partie du roman, particulièrement dans la description des objets, de l'entourage extérieur, Pasternak rappelle parfois Sirin. Cependant, chez Sirin on ne trouve pas beaucoup de ces choses qui nous froissent chez Pasternak, et avant tout la gratuité de la complexité de la forme avec un contenu extrêmement simple. Ce défaut se ressent très souvent et, d'une manière plus forte encore, dans les vers de Pasternak.

Même un regard rapide jeté sur ces deux textes autobiographiques fait ressortir les traits qu'ils ont en commun. Les titres *Conclusive Evidence* et *Sauf-conduit* jouent sur des termes juridiques. Les thèmes du chemin de fer, de la route, du voyage comme chemin de vie sont structurants chez les deux autobiographes. La fonction des coïncidences qui structurent l'autobiographie chez Pasternak (rencontre / non-rencontre avec Rilke, événements fortuits) ressemble à la fonction des réseaux thématiques chez Nabokov (harmonieux, réfléchis, soumis aux règles). Dans son autobiographie, Pasternak réfléchit sur la nature du genre autobiographique et porte un avis très négatif sur son lecteur. L'autobiographe est ici opposé au lecteur :

Я не буду этого описывать, это сделает за меня читатель. Он любит фабулы и страхи и смотрит на историю как на рассказ с непрекращающимся продолженьем. Неизвестно, желает ли он ей разумного конца. Ему по душе места, дальше которых не простирались его прогулки. Он весь тонет в предисловиях и введеньях, а для меня жизнь открывалась лишь там, где он склонен подводить итоги.[1385]
Tout cela, je ne vais pas le décrire, le lecteur le fera pour moi. Il aime les fables et les contes qui font peur et considère l'histoire comme un récit à suite ininterrompue. On ne sait s'il lui souhaite une fin raisonnable. Il se plaît aux endroits au-delà desquels ne se sont jamais aventurées ses promenades. Il se noie dans les préfaces et les introductions, tandis que pour moi la vie n'est jamais ouverte que là où il a tendance à tirer les conclusions.[1386]

L'attitude de Nabokov envers ses lecteurs est double : il méprise le lecteur ordinaire et lui barre l'accès à son autobiographie, par contre il crée ses œuvres pour le lecteur idéal, pour les générations futures de lecteurs avec qui il entre en rapport d'harmonie distanciée.

[1384] Gulliver (Nina Berberova / Vladislav Xodasevič), « Literaturnaja xronika (ob "Oxrannoj gramote" B. Pasternaka) », in *Vozroždenie*, Paris, 18 juin 1931, p. 4.
Gulliver est un pseudonyme de Xodasevič. La plupart des recensions sous ce pseudonyme sont écrites par Nina Berberova avec l'approbation de Xodasevič.
[1385] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit.*, p. 151.
[1386] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit.*, p. 14. Traduit du russe par Michel Aucouturier.

Sauf-conduit et *Drugie berega* sont avant tout des œuvres littéraires dans lesquelles le matériau autobiographique est disposé dans une visée artistique et philosophique. Nous comparerons l'attitude de Pasternak et de Nabokov envers deux phénomènes importants pour la poétique du dernier auteur : la nature de la métaphore et les rapports entre réalité et art.

VIII. 2. C. a. Métaphore et métonymie

La perception nouvelle du monde et son expression métaphorique déterminent le style et la structure du livre de Pasternak. Jakobson a remarqué que la poétique de cet auteur est fondée essentiellement sur la métonymie. Dans la préface aux travaux de ce chercheur, Vjačeslav Ivanov souligne justement que Jakobson avait découvert sur l'exemple de *Sauf-conduit* que la poétique de Pasternak était basée sur la métonymie rapprochant des objets par le biais du mécanisme de la contiguïté. Ce phénomène serait plus large encore, car ce trait est propre à plusieurs auteurs russes de la première moitié du XXème siècle (par exemple, Andrej Belyj).[1387]

La fonction de *Sauf-conduit*, comme de la prose des années vingt de Pasternak, est de faire revivre l'expérience vécue, de restituer et ressusciter la sensation du vécu réel. Le poète doit faire sentir au lecteur un objet en le nommant autrement dans un langage transformé. La sensation doit prendre sa forme avant le concept. Le poète doit donc utiliser la métaphore sans passer par le canal de l'intelligence. La pensée métaphorique est dense et synthétique. Le lecteur de cette écriture métaphorique fait parler sa sensibilité avant de faire parler son intelligence et rétablit le fil des événements à travers la suite des sensations. La métaphore exprime une catégorie nouvelle à travers laquelle le poète perçoit le monde. Elle possède avant tout une fonction perceptuelle nette (orientée vers la perception, la sensation suscitée par le monde extérieur, vers la quête de la sensation pure, renouvelée) pour Pasternak et nomme ce qui est extérieur au langage, les aspects encore inconnus de la perception de la réalité. Pour Nabokov, la métaphore joue également la même fonction : elle possède une fonction cognitive et perceptuelle.

Pourquoi Pasternak porte-t-il intérêt au mécanisme métonymique ? Dans l'introduction aux *Œuvres* de Pasternak, Michel Aucouturier explique ce phénomène par le fait que la métonymie est fondée sur l'association, sur la relation de contiguïté entre les objets et les sensations qu'ils procurent. Pour Pasternak, le lien de contiguïté est plus fort et artistiquement

[1387] V. V. Ivanov, « Poètika Romana Jakobsona », in Roman Jakobson, *Raboty po poètike*, Moskva, Progress, 1987, p. 17.

plus pertinent que celui de la ressemblance.[1388] Par la métonymie, le « je » lyrique (et autobiographique) se dissout dans l'univers. Michel Aucuturier nomme ce phénomène le « lyrisme sans sujet » qui s'est exprimé d'une manière manifeste dans *Sauf-conduit*. Pasternak trouve une expression moderne de lyrisme dans l'expression de la subjectivité de la pensée et dans la « nécessité lyrique » qui associe ses images métaphoriques.[1389] Dans l'article « La réaction de Wassermann » [« Вассерманова реакция », 1914], cet auteur distingue des métaphores par ressemblance et par contiguïté (métonymies). En caractérisant l'œuvre de Šeršenevič, il précise sa particularité, à savoir les constructions métaphoriques par ressemblance qu'il condamne avec passion. Le poète proclame l'utilisation de métaphores basées sur la contiguïté, c'est-à-dire sur la nécessité interne du langage, de la réalité et du sujet lyrique. Selon Pasternak, la création des métaphores basées sur la contiguïté relève de la nécessité de l'expression lyrique et dramatique du monde :

> *Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда не по смежности – вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима. Зато такое, и только такое, сближение может быть затребовано извне. Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может заимствовать окраски от сравниваемого, что окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении, та чересполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании.*[1390]
>
> *Le fait de la ressemblance, plus rarement l'association par ressemblance, et jamais par contiguïté, voilà l'origine des métaphores de Cherchenevitch. Or seuls les phénomènes de contiguïté possèdent ce trait de contrainte intérieure et de dramatisme psychologique qui peut être justifié métaphoriquement. Par lui-même, le besoin d'un rapprochement par ressemblance est tout simplement impensable. En revanche, ce genre de rapprochement, et seulement celui-là, peut être exigé du dehors. Se peut-il que Cherchenevitch ne sache pas que le mot, imperméable dans sa coloration, ne peut emprunter celle-ci à ce qu'on lui compare, que seule peut colorer une représentation la douloureuse nécessité d'un rapprochement, ce chevauchement des sensations qui règne dans une conscience lyriquement submergée ?*[1391]

[1388] Michel Aucouturier, « Introduction », *op. cit.*, p. xviii-xix.
[1389] *Ibid.*, p. xiii.
[1390] Boris Pasternak, « Vassermanova reakcija », *Ob iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1990, p. 125.
[1391] Boris Pasternak, « La réaction de Wassermann », *Œuvres, op. cit.*, p. 1321-1322. Traduit du russe par Michel Aucouturier.

La métaphore chez Pasternak est contrainte, imposée par la réalité et la nécessité lyrique. Chez Nabokov, la métaphore est fondée sur l'acte créateur libre de l'artiste qui n'est pas influencé par la perception de la réalité.

Michel Aucouturier considère la deuxième rupture dans *Sauf-conduit* comme fondamentale, car c'est le passage de la philosophie à la poésie. Pasternak réfléchit sur la nature de l'art poétique exprimée dans la métaphore :

> *La rupture avec la philosophie et la révélation de la poésie au cours d'un semestre d'études à l'université de Marbourg forment le « sujet romanesque » des dix derniers chapitres de la seconde partie, et le noyau conceptuel de l'ensemble : c'est en effet à l'occasion de cette révélation que Pasternak expose sa conception de la poésie, centrée sur la métaphore, et le lien qui l'unit à une philosophie vitaliste, opposant la vie comme « force » à la réalité figée par la « lumière » de notre connaissance.*[1392]

La colonne de lumière et le mouvement de la force sont une opposition traditionnelle dans la philosophie, par exemple chez Schopenhauer et Bergson : univers représenté et univers senti (Schopenhauer), matière et élan vital chez Bergson. Chez Pasternak, nous constatons la même distinction : la sensation ressentie est traduite par une image verbale. La poésie exprime ce monde tel que nous le vivons. Le poète-autobiographe participe à l'élan créateur qui représente le monde perçu à l'intérieur comme mouvement. L'art est le symbole de la force. Il décrit la réalité déplacée par le sentiment humain, par la perception subjective de la réalité et il est la fixation dans le langage de cette réalité déplacée :

> *Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещенья. Оно его списывает с натуры. Как же смещается натура ? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая на самостоятельности значенья. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства ее состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность.*
> *Когда признаки этого состоянья перенесены на бумагу, особенности жизни становятся особенностями творчества. Вторые бросаются в глаза резче первых. Они лучше изучены. Для них имеются термины. Их называют приемами.*
> *Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело. Переносный смысл так же точно не значит ничего в отдельности, а отсылает к общему духу всего искусства, как не значат ничего порознь части смещенной действительности.*
> *Фигурой всей своей тяги и символично искусство. Его единственный символ в яркости и*

[1392] Michel Aucouturier, « Notice. *Sauf-Conduit* », *op. cit.*, p. 1666.

необязательности образов, свойственной ему всему. *Взаимозаменяемость образов есть признак положенья, при котором части действительности взаимно безразличны. Взаимозаменимость образов, то есть искусство, есть символ силы.*[1393]

Braqué sur la réalité au moment où la déplace le sentiment, l'art est l'inscription de ce déplacement. Il le copie d'après la nature. Comment donc se déplace son modèle ? Les détails gagnent en éclat, tandis qu'ils perdent en autonomie de signification. Chacun peut être remplacé par un autre. N'importe lequel est précieux. N'importe lequel, au choix, est propre à témoigner de l'état dans lequel se trouve toute la réalité déplacée.

Lorsque les indices de cet état sont transposés sur le papier, les particularités de la vie deviennent des particularités de la création. Celles-ci sautent aux yeux plus nettement que les premières. Elles sont mieux étudiées. On dispose de termes pour les désigner. On les appelle des procédés.

L'art est réaliste comme activité et symbolique comme fait. Il est réaliste en ce qu'il n'a pas inventé lui-même la métaphore, mais l'a trouvée dans la nature et l'a pieusement reproduite. Le sens figuré ne signifie rien séparément, mais renvoie à l'esprit général de l'art entier, exactement comme ne signifient rien, prises isolément, les parties de la réalité déplacée.

Et c'est par la figure de toute son aspiration que l'art est symbolique. Son unique symbole est dans l'éclat et l'absence de nécessité des images, quand on le prend comme un tout. *Le caractère interchangeable des images est l'indice d'une situation dans laquelle les parties de la réalité sont mutuellement indifférentes. L'interchangeabilité des images, c'est-à-dire l'art, est le symbole de la force.*[1394]

Le matériau autobiographique sert de prétexte chez Pasternak à la profession de foi, celle de son art. Selon Pasternak, l'art est l'écriture du déplacement de la réalité. Le poète considère que les propriétés des faits vécus une fois transposées dans l'écriture deviennent les propriétés du monde de la fiction. Pour Nabokov et Xodasevič, l'ordre du vécu et l'ordre de la fiction sont deux univers différents qui ne se croisent que dans des cas très rares. L'interchangeabilité des images chez Pasternak n'est pas possible pour Nabokov. Chez ce dernier, chaque détail, chaque image et chaque métaphore sont uniques et importants, ils font signe et sens. Nabokov croit aussi que la métaphore se trouve avant tout dans la nature. Rappelons que l'art pour lui est le pittoresque du vrai. L'art comme activité n'est pas réaliste pour Nabokov, lui qui s'attache à créer des mondes nouveaux, complètement différents du monde réel dans ses œuvres littéraires.

Dans *Sauf-conduit*, l'autobiographe accomplit la découverte métaphorique de certains lieux (la façon dont le spectateur est intégré au spectacle à Marburg, l'arrêt provoqué par

---

[1393] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit.*, p. 187-188.

[1394] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit.*, p. 75-76. Traduit du russe par Michel Aucouturier.

l'établissement du spectateur à Venise). Dans la deuxième partie de *Sauf-conduit*, Pasternak parle du choc émotionnel que représente pour lui l'explication avec la jeune fille aimée qu'il n'a pas pu quitter. Après la rupture amoureuse, l'univers se présente dégagé, la réalité crée une nouvelle catégorie, le monde change. Pasternak définit ainsi la façon dont s'exprime l'expérience du monde. La force de l'émotion modifie la vision du monde chez l'autobiographe : « Меня окружили изменившиеся вещи. В существо действительности закралось что-то неиспытанное. Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня *никогда* не оставить »[1395] (« J'étais entouré de choses transformées. Quelque chose de nouveau s'était glissé dans l'essence de la réalité. Le matin me connaissait personnellement et paraissait être venu pour être auprès de moi et ne plus *jamais* m'abandonner »[1396]). Dans *Sauf-conduit*, le langage est inventeur et instituteur de la réalité. Tous les procédés renforcent la force de la réalité perçue par le langage. Le langage est actif, il n'est pas spéculaire. Le monde s'est transformé dans la vision de l'autobiographe : « По приезде я не узнал Марбурга. Гора выросла и втянулась, город исхудал и почернел »[1397] (« A mon retour, je ne reconnus pas Marbourg. La colline avait grandi en s'étirant, la ville avait maigri et noirci »[1398]).

L'artiste peut seulement ressaisir la réalité sur le mode de métonymie, ressaisir par le style la perception de son époque pour le lecteur futur. Le détail exprimé par la métonymie est très important dans l'acte créateur. L'écrivain va choisir des détails emblématiques, hautement significatifs qui porteront le système, qui vont faire système. Pour Pasternak la métonymie doit exprimer la réalité reflétée dans les sentiments du poète, pour Nabokov la métaphore est un moyen parfait pour inventer et créer une nouvelle réalité différente de celle du vécu.

VIII. 2. C. b. Réalité et art

L'art de Pasternak est rebelle dans sa nature. Selon Michel Aucouturier, Pasternak poursuit un triple objectif dans son œuvre autobiographique : raconter une vocation poétique, discourir sur la nature philosophique de l'art et professer sa foi artistique.[1399] L'organisation du matériau autobiographique dans *Sauf-conduit* est déterminée à la fois par la représentation poétique de la vie de Pasternak et par son interprétation philosophique avec ses

[1395] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit*., p. 182.
[1396] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit*., p. 67. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
[1397] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit*., p. 184.
[1398] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit*., p. 70. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
[1399] Michel Aucouturier, « Boris Pasternak », in *Histoire de la littérature russe. Le XX*$^{ème e}$ *siècle***. Gel et dégel*, Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds), Paris, Fayard, 1990, p. 477.

développements sur le rôle de l'art dans la vie.[1400] Michel Aucouturier détermine le contenu de *Sauf-conduit* comme protection et argumentation philosophique du principe lyrique dans l'art.[1401] Selon le chercheur, *Sauf-conduit* n'est pas une œuvre qui tente de justifier l'art de l'autobiographe aux yeux de ses contemporains, mais une œuvre qui protège l'art contre l'emprise du temps historique et essaye de lui assurer une existence durable dans l'éternité artistique.[1402]

La fusion parfaite entre l'art et la réalité les fait complices chez Pasternak. Chez Nabokov l'art est basé sur la connaissance de la réalité, mais, dans le processus de la création, l'imagination de l'artiste transforme complètement le réel. L'important pour Pasternak est ce que son œuvre dit en dépit de lui-même, ce que son inconscient dit. Dans son autobiographie, cet auteur précise qu'il faut chercher ce que son œuvre devient dans la tête de ses disciples. L'autobiographe de génie interprète les schémas universels de l'être sur l'exemple de sa vie singulière :

> *Я не пишу своей биографии. Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая. Вместе с ее главным лицом я считаю, что настоящего жизнеописания заслуживает только герой, но история поэта в этом виде вовсе непредставима. Ее пришлось бы собирать из несущественностей, свидетельствующих об уступках жалости и принужденью. Всей своей жизни поэт придает такой добровольно крутой наклон, что ее не может быть в биографической вертикали, где мы ждем ее встретить. Ее нельзя найти под его именем и надо искать под чужим, в биографическом столбце его последователей. Чем замкнутее производящая индивидуальность, тем коллективнее, без всякого иносказания, ее повесть. Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателями и чего он не знает. Я не дарю своих воспоминаний памяти Рильке. Наоборот, я сам получил их от него в подарок.*[1403]
>
> *Je n'écris pas ma biographie. J'y ai recours lorsque l'exige celle d'autrui. Avec son personnage principal, je considère que seul un héros mérite une véritable biographie, et que l'histoire d'un poète est, sous cette forme, absolument inimaginable. Il faudra l'assembler à partir de détails secondaires, témoignages de concessions à la pitié et à la contrainte. Le poète donne à toute sa vie une inclinaison si volontairement abrupte, qu'elle ne peut pas être dans la verticale biographique où nous nous attendons à la trouver. On ne peut pas la trouver sous son nom et il faut la chercher sous celui d'un autre, dans la colonne biographique de ses disciples. Plus l'individualité productrice est renfermée sur elle-même, plus son histoire est collective, sans la moindre allégorie. Chez le génie, le domaine de*

[1400] Michel Aucouturier, « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », *op. cit*., p. 340.
[1401] *Ibid*., p. 342.
[1402] *Ibid*., p. 347.
[1403] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit*., p. 158-159.

l'inconscient échappe à toute mesure. Il est composé de tout ce qu'il advient à ses lecteurs, et dont il ne sait rien. Je n'offre pas mes souvenirs à la mémoire de Rilke. Au contraire, je les ai moi-même reçus en cadeau de lui.[1404]

Pasternak dit qu'on peut décrire le parcours du héros, mais non pas du poète. Nous verrons que par ce trait il se rapproche de la position de Xodasevič dans son article « L'Auteur, le Héros et le Poète », position acceptée entièrement par Nabokov. Le développement du talent poétique ne peut pas être représenté dans un texte autobiographique. C'est pour cela en partie que Pasternak consacre son autobiographie à la troisième personne, à Rilke.

Pasternak décrit sa vie d'une manière abstraite. En affirmant que les détails, les événements singuliers de sa vie peuvent être remplacés par d'autres, il diminue la valeur justement de ces détails. Ce qui compte pour Pasternak c'est la conception générale, la matrice de la vie d'autrefois, qui sert à définir la poésie. Les parties composantes de cette matrice sont secondaires par rapport à sa structure. Par le caractère aléatoire, imprévisible de détails, l'autobiographe veut reproduire le fonctionnement de son destin :

Свою жизнь тех лет я характеризую намеренно случайно. Эти признаки я мог бы умножить или заменить другими. Однако для моей цели достаточно и приведенных. Обозначив ими вприкидку, как на расчетном чертеже, мою тогдашнюю действительность, я тут же и спрошу себя, где и в силу чего из нее рождалась поэзия. Обдумывать ответ мне долго не придется. Это единственное чувство, которое память сберегла мне во всей свежести.[1405]
La vie que je menais en ce temps-là, je la décris exprès de façon arbitraire. Je pourrais multiplier ces indices, les remplacer par d'autres. Mais pour le but que je me propose, il suffit de ceux-là. Une fois esquissée en gros, comme dans un devis approximatif, ma réalité d'alors, je vais aussitôt me demander où, et en vertu de quoi, en naissait la poésie. Je n'aurai pas à réfléchir longtemps à la réponse. C'est le seul sentiment que la mémoire m'ait conservé dans toute sa fraîcheur.[1406]

La position de Nabokov est tout à fait contraire. Il prête une attention toute particulière à chaque détail de sa vie qu'il exprime dans son autobiographie avec une précision extrême de mémoire. Chez Nabokov chaque détail, chaque fait, chaque événement entrent en un réseau signifiant de sa vie et s'intègrent dans des réseaux métaphoriques de son texte autobiographique, mais la mise en système n'annule pas l'importance singulière de chaque partie composante.

[1404] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit*., p. 26-27. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
[1405] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit*., p. 160.
[1406] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit*., p. 28-29. Traduit du russe par Michel Aucouturier.

Dans la deuxième partie de son autobiographie, Pasternak s'interroge sur les rapports entre vérité et fiction :

> *И есть искусство. Оно интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, – больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону.*
> *Что делает честный человек, когда говорит* только *правду? За говореньем правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек?*
> *И вот в искусстве ему зажат рот. В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается:* только *образ поспевает за успехами природы.*
> *По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитью.*[1407]
> *Et il y a l'art. Il ne s'intéresse pas à l'homme, mais à l'image de l'homme. Or il appert que l'image de l'homme est plus grande que l'homme lui-même. Elle ne peut naître qu'en mouvement, et pas n'importe quel mouvement. Elle ne peut naître que dans le passage de la souris à l'éléphant.*
> *Que fait un homme honnête lorsqu'il ne dit* que *la vérité ? Pendant qu'il dit la vérité, le temps passe, et la vie en profite pour prendre de l'avance. Sa vérité retarde, elle trompe. Est-ce donc ainsi que l'homme doit parler toujours et partout ?*
> *Or dans l'art, on lui ferme la bouche. Dans l'art, l'homme se tait, et c'est l'image qui prend la parole. Et que voit-on ? L'image* seule *parvient à suivre les progrès de la nature.*
> *Le verbe russe* vrat *(« mentir ») signifie plutôt raconter des histoires que tromper. C'est en ce sens que l'art « ment ». Son image embrasse la vie sans se chercher de spectateur. Ses vérités ne sont pas figuratives, mais capables d'un développement perpétuel.*[1408]

La vérité poétique pour Pasternak consiste en la création d'images verbales, en concentration du vécu dans l'écrit. La vérité de la vie est insaisissable pour l'homme. Dans son raisonnement, il mélange l'ordre de la vie et l'ordre de l'art. Pour Nabokov cela n'est pas possible. Comme Nabokov, Pasternak souligne que l'art est mensonge (la représentation de la réalité par des associations d'images appartenant à l'ordre de la fiction), que l'art évolue dans le temps de création, dans l'éternité artistique et non pas dans le temps historique. A la fin du récit « Le roitelet », Nabokov définit l'art comme espace harmonieux et sensifié (« гармония и смысл »[1409] / « l'harmonie et le sens ») tandis que la vie réelle est représentée comme un

---

[1407] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit.*, p. 179.
[1408] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit.*, p. 62. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
[1409] V. V. Nabokov, « Korolëk », *op. cit.*, p. 639.

vide bigarré (« Мир снова томит меня своей пестрой пустотой »[1410] / « Le monde me fait languir à nouveau par son vide bigarré »).

Dans la deuxième partie de *Sauf-conduit*, la réalité se présente sous une apparence nouvelle, dans une nouvelle catégorie. Selon Pasternak, cette nouvelle catégorie de la réalité n'est autre chose que l'art qui ne peut être nommé que par le biais de la métaphore : « Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состояньем. Помимо этого состоянья все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство »[1411] (« Nous cessons de reconnaître la réalité. Elle se présente comme dans une nouvelle catégorie. Cette catégorie nous paraît être son état à elle, et non le nôtre. En dehors de cet état, tout est déjà nommé. Lui seul n'est pas nommé, est neuf. Nous essayons de le nommer. Il en résulte l'art »[1412]). Pour l'écrivain, l'art désubjectivise la réalité perçue subjectivement par l'individu, la sépare de la perception individuelle et confère à la réalité fugitive, passagère un caractère objectif, éternel, figé dans des structures artistiques. Pour Pasternak, la réalité purifiée de l'expérience personnelle est l'art lui-même. Chez Nabokov, les catégories de la réalité et de l'art ne se mélangent pas (comme elles le font chez Pasternak), elles demeurent toujours séparées, à part, dans des sphères différentes.

L'hommage à Majakovskij vient pour clore la troisième partie qui devrait être initialement consacré aux débuts poétiques de Pasternak. Ce poète est évoqué par ses poèmes de 1914-1920 et par sa tragédie « Vladimir Maïakovski ». Dans la troisième partie, en parlant de Majakovskij, Pasternak donne une définition du lyrisme, en suivant le développement logique : art → genre littéraire → œuvre littéraire concrète. Le poète lui-même est en fait à la fois le sujet et l'objet du lyrisme :

> *И как просто было это все. Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавье скрывало гениально простое открытье, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья.*[1413]
> *Et comme tout cela était simple. L'art s'appelait une tragédie. C'est bien ainsi qu'il doit s'appeler. La tragédie s'appelait « Vladimir Maïakovski ». Le titre recelait cette découverte d'une simplicité géniale,*

[1410] *Ibid*., p. 639.
[1411] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit*., p. 186.
[1412] Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, *op. cit*., p. 73. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
[1413] Boris Pasternak, *Oxrannaja gramota*, *op. cit*., p. 219.

que le poète n'est pas l'auteur, mais l'objet du lyrisme s'adressant au monde à la première personne. Le titre n'était pas le nom d'un écrivain, mais l'état civil du contenu.[1414]

Sauf-conduit est une autobiographie-réflexion sur la poétique du lyrisme (selon la formule de Michel Aucouturier, cette œuvre est « moins une autobiographie qu'une réflexion sur le lyrisme »[1415]). *Drugie berega* est une autobiographie-réflexion sur la création poétique dans la représentation de la vie du poète et sur son statut ontologique dans une œuvre littéraire.

Pasternak parle de l'art d'une manière explicite dans son autobiographie, Nabokov le fait d'une manière plus implicite. Pour Pasternak, la frontière entre réalité et art est fluide, presque inexistante ; pour Nabokov elle est étanche, insurmontable. Dans leur autobiographie, Pasternak et Nabokov présentent le « je » esthétisé qui décrit la perception de la réalité passée et actuelle, conservée dans la mémoire de l'artiste et transfigurée par son imagination créatrice.

Dans leurs textes autobiographiques, Mandel'štam et Pasternak refusent de parler de leur propre personnalité, ils déplacent le « je » autobiographique traditionnel vers un autre sujet. Le premier auteur veut parler de l'histoire, de la société, des événements historiques dont il a été témoin. Le second déplace son sujet autobiographique vers les figures de poètes, Rilke et Majakovskij. Ce n'est la stratégie narrative ni de Nabokov ni de Xodasevič qui conservent intact le sujet autobiographique traditionnel dans leur autobiographie.

Chapitre VIII. 3 : *Petite enfance* de Vladislav Xodasevič

VIII. 3. A. Xodasevič et Nabokov

Dans l'article « Vladislav Xodasevič. *Recueil de vers* », Nabokov souligne que Xodasevič est un poète libre qui possède le talent rare de pouvoir traiter par écrit n'importe quel sujet et d'exprimer avec les moyens verbaux les choses inexprimables par la parole : « Свобода Ходасевича в выборе тем не знает границ. Временами кажется, что он шалит, играет, холодно наслаждается своим даром воспевать невоспеваемое »[1416] (« La liberté de Xodasevič dans le choix des thèmes ne connaît pas de limites. Il semble parfois qu'il

[1414] Boris Pasternak, *Sauf-conduit, op. cit.*, p. 128. Traduit du russe par Michel Aucouturier.
[1415] Michel Aucouturier, « Notice. *Sauf-Conduit* », *op. cit.*, p. 1668.
[1416] V. V. Nabokov, « Vladislav Xodasevič. *Sobranie stixov* », *op. cit.*, p. 651.

polissonne, joue, se délecte froidement de son don de chanter l'inexprimable »). Xodasevič est présenté dans *Drugie berega*, où Nabokov décrit ainsi ses rapports avec lui :

> *Я очень сошелся с Ходасевичем, поэтический гений которого еще не понят по-настоящему. Презирая славу и со страшной силой обрушиваясь на продажность, пошлость и подлость, он нажил себе немало влиятельных врагов. Вижу его так отчетливо, сидящим со скрещенными худыми ногами у стола и вправляющим длинными пальцами половинку « Зеленого Капораля » в мундштук.*[1417]
>
> *Je me liai d'amitié avec Xodasevič, dont le génie poétique n'est pas encore véritablement compris. En méprisant la renommée et en dénonçant avec une force violente la vénalité, la platitude et la bassesse, il s'était fait beaucoup d'ennemis influents. Je le vois si nettement, assis les jambes maigres croisées à côté de la table et mettant de ses longs doigts la moitié de « Caporal vert » dans son fume-cigarettes.*

Nabokov utilise une allitération basée sur la lettre « п » : « продажность, пошлость и подлость ». Ces trois caractéristiques décrivent parfaitement le combat artistique de Xodasevič, mais aussi celui de notre auteur. Cette paronomase renforce les concepts solidaires : trois « cas » qui spécifient chacun l'archiconcept inclus dans le phonème [п] décliné à partir de trois hypostases de la même substance. La description se termine par l'image de la position assise préférée de ce poète que l'auteur fixe dans sa mémoire et dans ses écrits autobiographiques. Dans les deux autobiographies anglaises, le passage consacré à Xodasevič est beaucoup plus développé. Dans *Speak, Memory*, Nabokov proclame également le génie poétique de Xodasevič et il mentionne son meilleur recueil de vers, *La lourde lyre* [*Тяжелая лира*, 1922]. Nabokov décrit le caractère du poète, son aspect physique. Il précise que Xodasevič, un des plus grands poètes du XXème siècle, n'a pas été apprécié à sa juste valeur de son vivant.[1418] Dans son autobiographie, Nabokov rend hommage à ce poète.

Dans ses écrits artistiques et critiques, notre auteur estime hautement le génie poétique de Xodasevič et le considère comme le plus grand poète russe de son temps.

[1417] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 243 (318).
[1418] Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 360.

VIII. 3. B. Le projet autobiographique de Xodasevič

VIII. 3. B. a. Xodasevič au sujet de l'autobiographie et de la biographie

Le projet autobiographique et biographique de Xodasevič est vaste et multiple. Dans l'article « Au sujet de *La vie d'Arsen'ev* », cet auteur donne une définition très juste de l'autobiographie :

> *Автобиография есть единственная форма «свободного романа» – не стесненного логикой, ни экономикой обычного художественного произведения. Обычная эстетика, всегда подчиненная конечной идее романа, тут взрывается. Она уступает место той кажущейся безыскусственности, которая свидетельствует о совершеннейшем и чистейшем искусстве: не только о слиянии формы с содержанием, но и претворении формы в содержание.*[1419]
>
> *L'autobiographie est la seule forme de « roman libre », qui n'est gêné ni par la logique ni par l'économie d'une œuvre artistique ordinaire. L'esthétique ordinaire toujours subordonnée à l'idée finale du roman est ici compromise. Elle laisse la place à cette absence d'art apparente qui témoigne de l'art le plus parfait et le plus pur : non seulement de l'union de la forme et du contenu, mais aussi de la transformation de la forme dans le contenu.*

L'autobiographie est présentée par Xodasevič comme une forme littéraire exceptionnelle par rapport à la norme (le roman). En définissant l'autobiographie comme roman libre, Xodasevič met l'accent sur le caractère artificiel, artistique du genre autobiographique et sur sa parenté avec les genres littéraires fictionnels. Ce qui différencie l'autobiographie du roman, c'est, selon lui, l'absence de contraintes de structure et de pensée. Par exemple, elle n'est pas contrainte par le dénouement indispensable et exigé dans un roman. C'est une forme littéraire qui rapproche le plus la forme du contenu, selon Xodasevič : comme la forme est libre, elle rendra le mieux, par sa plasticité, le contenu, la vie de l'autobiographe guidée par son destin. L'écrivain de l'autobiographie s'approprie la fonction du destin. Le caractère non artificiel apparent de l'autobiographie cache son essence profondément artificielle, fictive, propre à toute œuvre d'art.

[1419] Vladislav Xodasevič, « O *Žizni Arsen'eva* », *op. cit.*, p. 394.

Dans l'article « Au sujet de la lecture de Puškin (pour le cent vingt-cinquième anniversaire de sa naissance) » [«О чтении Пушкина (К 125-летию со дня рождения)», 1924], Xodasevič affirme que l'œuvre de Puškin est profondément autobiographique.[1420] Il parle uniquement des éléments autobiographiques dans l'œuvre de fiction de Puškin. Ce dernier n'a pas laissé d'autobiographie déclarée. Xodasevič considère que l'étude de l'œuvre de Puškin doit être faite parallèlement à l'étude de sa vie. Pour l'auteur de l'article, Puškin dissimule des faits

---

[1420] « Всякий, кто хоть немного работал над Пушкиным, знает, с какой правдивостью, даже точностью пушкинская лирика воспроизводит "впечатления" и переживания автора. Известно и то, что конкретные события, отражаясь в большей или меньшей степени, играя то первенствующую, то второстепенную роль, преломляясь под разными углами, так или иначе вписаны в большинство и эпических его творений. С полной уверенностью можно говорить о той или иной дозе автобиографии в "Кавказском Пленнике", в "Цыганах", в "Евгении Онегине", "Скупом Рыцаре", "Каменном Госте", "Русалке" и т.д. и т.д. Пушкин автобиографичен насквозь. Автобиография проступает иногда в общей концепции пьесы, иногда – в частностях, в мельчайших деталях. Не касаясь сложного вопроса о том, с кого "обрисованы" герои "Онегина", укажу для примера, что Пушкин сам признавался, что в IV главе изобразил свою жизнь; исследование показывает, что няня Лариных и няня Пушкина – одно лицо, что Ленский погребен у знаменитых трех сосен между Михайловским и Тригорским, что даже Татьяна отчасти оказывается автопортретом Пушкина.

В весьма многих случаях автобиографический материал Пушкиным тщательно замаскирован. Часто это сделано ради обострения "приема", этой утехи всякого художника (утехи, а не цели, как простодушно думают формалисты); еще чаще – для того, чтоб яснее увидеть истину, придав ей измененное обличие, новый оборот (подобно тому, как живописцы, в процессе работы, рассматривают пейзаж, отражая его в зеркале или перевертывая вверх ногами); иногда (и нередко) автобиография зашифрована ради сокрытия ее от глаз и пересудов современников: такова, в особенности, "Русалка".

Если принято вообще говорить (и вполне справедливо), что для понимания писателя должно знать его эпоху и жизнь, то в отношении Пушкина это знание должно быть доведено до наибольшей точности. Только в этом случае понимание Пушкина может претендовать на полноту. Только в этом случае Пушкин может быть действительно "прочитан". Как бы ни были совершенны и значительны творения Пушкина, взятые в отвлечении от биографии, – их глубина и значительность удесятеряются, когда мы знаем те "впечатления", которые лежали в основе его вдохновений. Творческий акт Пушкина лежит *между* "впечатлением" и художественным созданием. Сопоставляя то и другое, слышим его живое дыхание, видим ходы его мысли и чувства. »

Vladislav Xodasevič, « O čtenii Puškina (K 125-letiju so dnja roždenija) », *op. cit.*, p. 79-80.

« Toute personne, qui a travaillé un tant soit peu sur Puškin, sait, avec quelle véracité, même précision, la lyrique de Puškin reproduit les "impressions" et les émotions de l'auteur. On sait aussi que les événements concrets se réfléchissant plus ou moins, jouant soit un rôle principal soit un rôle secondaire, se réfractant sous des angles différents, sont inscrits, d'une manière ou d'une autre, dans la plupart de ses œuvres épiques. Avec pleine certitude on peut parler d'une certaine dose d'autobiographie dans "Le prisonnier de Caucase", "Les tsiganes", "Eugène Onéguine", "L'hôte de pierre", "L'ondine" et ainsi de suite. Puškin est autobiographique de part en part. L'autobiographie ressort parfois dans la conception générale d'une pièce, parfois au niveau élémentaire, dans les moindres détails. Sans aborder la complexe question de savoir qui a servi de modèle pour les personnages d'"Onéguine", j'indiquerai en guise d'exemple que Puškin lui-même avouait que dans le chapitre quatre il avait représenté sa vie ; des recherches montrent que la bonne des Larin et la bonne de Puškin sont la même personne, que Lenskij est enterré sous les trois pins célèbres entre Mixajlovskoe et Trigorskoe, que Tatiana même s'avère en partie être l'autoportrait de Puškin.

Le matériau autobiographique est soigneusement masqué par Puškin dans presque tous les cas. Souvent cela est fait pour accentuer le "procédé", ce plaisir de tout artiste (plaisir et non pas objectif, comme les formalistes le pensent naïvement) ; encore plus souvent, pour voir plus clairement la vérité, en lui conférant une apparence modifiée, une nouvelle tournure (de même que les peintres, au cours de leur travail, examinent un paysage, en le reflétant dans un miroir ou en le retournant) ; parfois (et ce n'est pas si rare) l'autobiographie est codée pour la soustraire aux yeux et aux commérages des contemporains : telle est, en particulier, "L'ondine".

S'il est coutume de dire en général (et cela est tout à fait juste) que pour comprendre un écrivain il faut connaître son époque et sa vie, alors dans le cas de Puškin, ce savoir doit atteindre la plus haute précision. Ce n'est que dans ce cas que la compréhension de Puškin peut prétendre à la plénitude. Ce n'est que dans ce cas que Puškin peut être effectivement "lu". Quelque parfaites et importantes que soient les œuvres de Puškin considérées sans prendre en compte sa biographie, leur profondeur et leur importance décupleront si nous connaissons ces "impressions" qui furent à la base de son inspiration. L'acte créateur de Puškin se trouve *entre* l'"impression" et la création artistique. En confrontant les deux, nous entendons sa respiration vivante, nous voyons le cours de sa pensée et de son sentiment. »

autobiographiques dans son œuvre lyrique, épique et dramaturgique pour différentes raisons : accentuer le procédé, aborder la « vérité » de sa vie sous un autre angle à la manière des peintres (Xodasevič compare ainsi le processus d'écriture à celui de la création plastique), cacher la « vérité » à ses contemporains. Entre parenthèses, le critique polémique avec le point de vue des formalistes. Pour lui, le procédé est un moyen et non pas l'objectif d'une œuvre littéraire. Selon Xodasevič, l'inspiration de Puškin est profondément nourrie de ses impressions et de ses souvenirs. Le critique appelle à étudier la biographie du poète en profondeur, car elle est la clé de son art. La confrontation de la création et de la vie de ce grand poète permettra, selon l'auteur de l'article, de reconstituer son image authentique ainsi que la genèse de ses œuvres de fiction dans la perspective autobiographique. Dans l'article « V. Veresaev. "Dans les deux dimensions. Articles sur Puškin" » [«В. Вересаев. "В двух планах. Статьи о Пушкине"», 1930], Xodasevič polémique avec la position anti-autobiographique de Veresaev.[1421] Il insiste sur le fait que l'art de Puškin est nourri par ses souvenirs de vie. Ce qui intéresse le critique, ce sont le passage des impressions et des souvenirs de la vie dans l'ordre artistique et leur interprétation littéraire. Ces deux exemples nous montrent que Xodasevič avait une conscience aiguë de l'importance du principe autobiographique dans la création littéraire. Dans l'écriture artistique, l'écrivain travaille non seulement avec son imagination, mais aussi avec sa mémoire. Le caractère mémoriel de l'écriture littéraire est important pour Puškin, selon Xodasevič pour qui il en va de même. Ces deux articles témoignent de l'intérêt porté par le critique au principe autobiographique dans l'art. L'analyse de l'œuvre de Puškin lui sert en quelque sorte de prétexte pour développer sa

---

[1421] « Признаюсь, пишучи некогда о глубокой автобиографичности Пушкина, я всего менее ожидал вызвать целую пушкинистскую бурю, не утихающую уже шесть лет. Мне даже казалось, что я высказываю нечто общеизвестное. Разумеется, я нигде не утверждал, будто каждое слово Пушкина автобиографично в прямом и буквальном смысле. Я лишь указывал на тот вполне очевидный факт, что пушкинское творчество насыщено воспоминаниями. Разумеется опять-таки, что я имел в виду известную художественную преломленность этих воспоминаний. Психология таких преломлений меня и интересовала, и я пытался наметить ее на нескольких примерах. Вересаев (и некоторые другие) заключили отсюда, будто мною провозглашен какой-то "догмат об абсолютной автобиографичности Пушкина". Таких нелепостей я не писал, и подозревать меня в столь "наивном автобиографизме" чрезвычайно наивно. Еще наивнее – выдвигать обратный догмат: об абсолютной антибиографичности Пушкина. Меж тем, Вересаев, в увлечении спором, дошел именно до такого догмата. »

Vladislav Xodasevič, « V. Veresaev "V dvux planax. Stat'i o Puškine" », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, *op. cit.*, p. 336.

« J'avoue qu'en écrivant autrefois sur le caractère autobiographique profond de Puškin, je ne m'attendais pas du tout à provoquer une entière tempête chez les spécialistes de Puškin, tempête qui ne s'apaise pas déjà depuis six ans. Il me semblait même que j'exprimais une évidence. Bien entendu, je n'ai affirmé nulle part que chaque parole de Puškin était autobiographique au sens direct et littéral. Je n'ai indiqué que ce fait tout à fait évident que l'art de Puškin est chargé de souvenirs. Il va de soi encore que j'avais dans l'esprit la réfraction artistique bien connue de ses souvenirs. C'est la psychologie de ces réfractions qui m'intéressait et j'essayais de la tracer sur quelques exemples. Veresaev (et d'autres) ont conclu à partir de cela que j'aurais proclamé le "dogme du caractère autobiographique absolu de Puškin". Je n'ai pas écrit de telles inepties et il est extrêmement naïf de me soupçonner de ce "principe autobiographique si naïf". Il est encore plus naïf d'avancer le dogme inverse : celui du caractère anti-biographique absolu de Puškin. Cependant, Veresaev, dans la chaleur de la discussion, est allé justement à proclamer un tel dogme. »

propre théorie de la création littéraire basée sur la vie de l'écrivain, sur le principe du « žiznetvorčestvo » si caractéristique pour le symbolisme russe. L'époque contemporaine à Xodasevič perçoit l'œuvre de Puškin comme autobiographique, puisqu'elle est justement dominée, elle-même, par le principe autobiographique. Le critère autobiographique, accepté à part entière ou réfuté violemment, devient un pivot sémantique, un des principes unificateurs de l'écriture littéraire dans la culture de l'Age d'argent et de l'émigration russe. Nabokov réalisera ces postulats de Xodasevič dans son ouvrage-commentaire fondamental sur *Eugène Onéguine*.

Dans l'article « L'Auteur, le Héros et le Poète » [« Автор, Герой, Поэт », 1936], Xodasevič nous donne la formule du poète en la déduisant d'*Eugène Onéguine* de Puškin : P = A – H dans laquelle P est poète, A l'auteur et H le héros. Le poète pour ce critique littéraire est créateur, artiste (творец, художник) :

> *Сколько бы Герой ни изображал свою жизнь, какой бы полноты и правдивости не достиг он при этом, его произведение не станет поэтическим (в широком смысле этого слова), если он от природы лишен поэтического начала или если сознательно решил это начало отбросить. Отсюда – неизбежная неудача всех попыток подменить художественное творчество человеческим документом. В человеческом документе Герой как будто равняется Автору, но это равенство – кажущееся и ложное. Автор человеческого документа есть А – П, то есть существо нетворческое, то есть все тот же Герой. Между ним и действительным Автором – пропасть, не заполняемая совпадением наименований. Он – автор лишь в том смысле, что механически записывает мысли и чувства Героя. В нем творчество либо сознательно заменено исповедью – тогда мы имеем дело с заблуждением, с художественной ересью, напоминающей скопчество, либо оно есть следствие писательского зуда, и тогда перед нами простое самозванство, опять же – либо непроизвольное, приближающееся к графомании, либо злостное. Случаи самозванства (непроизвольного или злостного) встречаются чаще, чем случаи принципиального отказа от творчества. На путь самозванства вступают люди, в которых вычитание А – П произведено самой природой: попросту говоря, люди, лишенные дарования. От природного недостатка своего они страдают, тщательно скрывая его от других и в особенности от самих себя. Это страдание достойно сочувствия, но ценность их произведений от того не повышается.*[1422]
>
> *Le Héros a beau représenter sa vie, quelles que soient la plénitude et la véracité qu'il atteint dans ce processus, son œuvre ne deviendra pas poétique (dans le sens large de ce mot), s'il est dépourvu par nature du principe poétique ou s'il a décidé consciemment de rejeter ce principe. D'où l'échec*

[1422] Vladislav Xodasevič, « Avtor, Geroj, Poèt », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, *op. cit.*, t. 2, p. 380.

inévitable de toutes les tentatives de remplacer la création artistique par le document humain. Dans le document humain, le Héros serait l'égal de l'Auteur, mais cette égalité est apparente et fausse. L'Auteur du document humain est A – P, c'est-à-dire un être non créateur, c'est-à-dire le même Héros. Entre lui et un véritable Auteur il y a un abîme qui ne peut pas être rempli par la coïncidence des dénominations. Il n'est auteur que dans le sens où il note mécaniquement les pensées et les sentiments du Héros. En lui, l'art est soit consciemment remplacé par une confession et alors nous avons affaire à une erreur, à une hérésie artistique rappelant le skoptsisme[1423]*, soit il est la conséquence d'une démangeaison d'écriture et alors nous avons devant nous une simple imposture, de nouveau donc, soit involontaire et se rapprochant de la graphomanie, soit mal intentionnée. Les cas d'imposture (involontaire ou mal intentionnée) se présentent plus souvent que les cas de renoncement de principe à l'art. Sur la voie de l'imposture s'engagent les personnes dans lesquelles la soustraction A – P est effectuée par la nature même : pour le dire simplement, les personnes dépourvues de talent. Elles souffrent de leur défaut inné, en le cachant soigneusement aux autres et en particulier à elles-mêmes. Cette souffrance est digne de compassion, mais la valeur de leurs œuvres n'en augmente pas pour autant.*

Le raisonnement de Xodasevič est logique, mais animé par le sarcasme. Le héros ne peut jamais devenir auteur-artiste, auteur-créateur s'il est dépourvu de talent poétique ou s'il refuse de l'utiliser dans son écriture. Xodasevič oppose l'œuvre d'art au « document humain ». Le critique littéraire tire la conclusion qu'il est justement impossible de remplacer une œuvre littéraire par un « document humain », c'est-à-dire par un texte écrit par une personne en tant qu'être humain, homme empirique. Tout homme possède la faculté de décrire verbalement son vécu, mais seul le véritable artiste, homme pourvu du génie créateur, poétique, a la possibilité de transposer son vécu dans l'ordre de l'art. Le « document humain » n'a aucun statut littéraire s'il n'a pas été écrit par un auteur qui possède un don poétique et qui l'utilise sciemment dans sa création. Le seul critère qui compte dans une œuvre littéraire est celui de son artificialité/facticité, c'est-à-dire celui de la vérité de l'art. Nabokov se place dans la lignée de la réflexion de ce critique dans son article posthume « Au sujet de Xodasevič », où il souligne que la dimension de la vie et celle de l'art sont indissociables dans une œuvre littéraire. Le vécu ne peut en aucun cas dominer l'art poétique dans le processus de création. Il compare un poète qui, dans de mauvais vers, place la souffrance humaine au-dessus de l'art à un fabricant de cercueils qui dénonce le caractère passager d'une vie. Il nomme cette attitude l'« hypocrisie maniérée » (« жеманное притворство »[1424]). Dans le même article toujours,

[1423] Selon Anatole Leroy-Beaulieu, le skoptsisme est une franc-maçonnerie d'eunuques.
Anatole Leroy-Beaulieu, *L'empire des tsars et les Russes*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 1237.
[1424] V. V. Nabokov, « O Xodaseviče », *op. cit.*, p. 589.

caractérisant les rapports entre forme et contenu par l'expression « размолвка в сознании между выделкой и вещью »[1425] (« le discord dans la conscience entre la facture et la chose »), Nabokov insiste sur l'indissociabilité de ces notions dans l'acte créateur.

Xodasevič n'est pas d'accord avec l'identité du héros et de l'auteur dans le document humain, car le héros appartient à l'ordre de la vie et l'auteur se trouve à l'intersection de l'ordre de la vie et de l'art (nous pouvons d'ailleurs appliquer ce raisonnement au genre autobiographique lui-même). Seul le véritable artiste, en décrivant sa vie, peut créer une œuvre d'art, peu importe quel matériau, autobiographique ou fictionnel, il utilise. Xodasevič donne une classification très détaillée des personnes qui essayent d'imiter le métier de l'auteur-artiste, de l'auteur-créateur. Tout comme Pasternak, Xodasevič montre que seul le héros peut être décrit verbalement. Le poète en tant que tel ne peut pas être représenté dans les écrits autobiographiques, il ne peut être présent que dans les réflexions sur la nature de l'art. Pour Xodasevič, la difficulté du parcours biographique de l'écrivain ne peut rehausser, en aucun cas, son talent poétique. Rappelons que Nabokov est du même avis quand il parle de Mandel'štam dans *Intransigeances*.

Selon Xodasevič, l'auteur se décompose en héros et en poète ; les fonctions de l'un et de l'autre diffèrent et s'opposent dans une œuvre littéraire. Le héros est mortel, le poète est éternel. Dans l'auteur, l'homme agit et le poète réfléchit.[1426] Dans une œuvre d'art, le héros souffre et subit l'influence du destin, il est partial, alors que le poète est impartial et inhumain. La nature du poète (qui ne peut exister que dans la création artistique) est démoniaque, surhumaine, divine.[1427] Dans l'auteur, les composantes du poète et du héros sont étroitement liées. Xodasevič compare ce lien à une réaction chimique. On ne peut, en aucun cas, voir une de ces deux composantes à l'état pur dans la vie. Par contre, l'auteur peut disséquer cette unité en ses composantes dans l'art. Les figures du poète et du héros s'avèrent éphémères, inexistantes à l'état pur.[1428] Elles n'existent que dans l'identité de l'auteur-autobiographe.

Remarquons que la théorie de Xodasevič n'entre aucunement en contradiction avec l'identité entre auteur, narrateur et héros, mais elle porte plutôt sur la signification du mot « auteur ». Le critique veut dire que l'auteur peut devenir le héros de ses œuvres, mais le mouvement inverse n'est pas possible, le héros, en décrivant sa vie, ne deviendra jamais artiste. D'où l'intérêt du document humain dans le seul et unique cas où il est écrit par le « créateur ».

[1425] *Ibid.*, p. 589.
[1426] Vladislav Xodasevič, « Avtor, Geroj, Poèt », *op. cit.*, p. 381.
[1427] *Ibid.*, p. 381.
[1428] *Ibid.*, p. 381-382.

Notons que Xodasevič est également connu comme biographe : il a écrit la biographie de Gavriil Deržavin et de Puškin. Selon lui, le biographe n'est pas un romancier, il ne peut pas inventer. Il le dit dans la préface à sa biographie *Deržavin* [*Державин*, 1931] : « Биограф – не романист. Ему дано изъяснять и освещать, но отнюдь не выдумывать »[1429] (« Le biographe n'est pas un romancier. Il lui est donné d'expliquer et d'éclaircir, mais aucunement d'inventer »).

VIII. 3. B. b. Les mémoires et le registre de gentilhomme de chambre

La nécropole rassemble des mémoires littéraires de Xodasevič : « La fin de Renata »[1430] [« Конец Ренаты »], « Andrej Belyj » [« Андрей Белый »], « Muni » [« Муни »], « Gumilev et Blok » [« Гумилев и Блок »], « Geršenzon » [« Гершензон »], « Sologub » [« Сологуб »], « Esenin » [« Есенин »] et « Gor'kij » [« Горький »]. Dans ce livre, Xodasevič décrit les personnalités littéraires russes qu'il a connues et qui venaient de décéder. Dans une brève préface à cet ouvrage, il atteste l'exactitude de représentation des événements passés et le bien-fondé de son récit par son propre témoignage et des documents écrits fiables :

> *Собранные в этой книге воспоминания о некоторых писателях недавнего прошлого основаны только на том, чему я сам был свидетелем, на прямых показаниях действующих лиц и на печатных и письменных документах. Сведения, которые мне случалось получать из вторых или третьих рук, мною отстранены. Два-три незначительных отступления от этого правила указаны в тексте.*[1431]
>
> *Les souvenirs de certains écrivains du passé récent recueillis dans ce livre ne sont fondés que sur ce dont j'ai été moi-même témoin, sur les témoignages directs des personnages et sur des documents imprimés ou manuscrits. Les renseignements qu'il m'est arrivé d'obtenir de deuxième ou troisième mains ont été écartés. Deux ou trois insignifiantes entorses à cette règle sont indiquées dans le texte.*

Xodasevič prône la véracité de la vie dans ce recueil, car il se considère avant tout ici comme chercheur littéraire. Les dix dernières années de sa vie (1929-1939), Xodasevič reconstitue, dans ses mémoires, son passé littéraire d'avant la révolution et des premières années du régime soviétique : « Le cercle littéraire et artistique de Moscou » [« Московский Литературно-Художественный Кружок »], « Le législateur » [« Законодатель »], « Le Proletkult » [« Пролеткульт »], « La chambre du livre » [« Книжная Палата »], « Le

[1429] V. F. Xodasevič, *Deržavin*, Paris, Annales contemporaines, 1931, p. 5.
[1430] Renata est le pseudonyme littéraire de Nina Petrovskaja.
[1431] V. F. Xodasevič, *Nekropol'. Vospominanija, op. cit.*, p. 1.

corridor blanc » [« Белый коридор »], « Le sanatorium » [« Здравница »], « Le commerce » [« Торговля »] et « "La Maison des Arts" » [«"Дом Искусств"»].[1432] Xodasevič, dans ses mémoires, synthétise la période de l'Age d'argent.

Le registre de gentilhomme de chambre [*Камер-фурьерский журнал*][1433] est une œuvre documentaire de Xodasevič qui décrit la période de son arrivée dans l'émigration en juin 1922 jusqu'à sa mort en juin 1939. Les registres de gentilhomme de chambre (« Kammerfurier » en allemand) sont apparus en Russie au XVIIème siècle. *L'encyclopédie soviétique littéraire* [*Советская литературная энциклопедия*] donne la définition suivante du registre de gentilhomme de chambre : « Камер-фурьерский журнал – сборник кратких записей, которые велись ежедневно при русском императорском дворе придворными – камер-фурьерами »[1434] (« Le registre de gentilhomme de chambre est un recueil de notes brèves qui ont été tenues par les gentilshommes de chambre quotidiennement à la cour de l'empereur russe »). *Le registre de gentilhomme de chambre* de Xodasevič comporte des traits de mémoires et de journal intime. Les notes sont brèves et sténographiques, elles reflètent la vie de l'écrivain au jour le jour. Très souvent elles sont limitées à la désignation du nom des personnes, du temps et du lieu de l'action. On peut nommer cette œuvre documentaire un journal de l'époque.

Nous pouvons constater de ces divers exemples cités que, tout le long de son parcours littéraire, Xodasevič réfléchit sur le statut des événements personnels dans l'œuvre d'art.

VIII. 3. B. c. Présentation de l'autobiographie *Petite enfance*

Petite enfance commence à être publiée en feuilleton dans la revue d'émigration *La renaissance* [*Возрождение*] en 1933. Peu de temps après, Xodasevič abandonna la réalisation de son projet autobiographique à cause de la réaction très négative de la part des représentants émigrés de la gauche, comme le précise Nina Berberova dans son autobiographie *C'est moi qui souligne*.[1435] L'autobiographie de Xodasevič n'a jamais été achevée. L'action de ce texte commence en 1886 (l'année de naissance de l'autobiographe) et se termine durant l'été 1895. Dans ce texte autobiographique, Xodasevič parle non seulement de son parcours biographique, de son enfance en montrant la manière dont son talent poétique s'est constitué à

[1432] Vladislav Xodasevič, *Literaturnye stat'i i vospominanija*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954.
[1433] Vladislav Xodasevič, *Kamer-fur'erskij žurnal*, Moskva, Èllis Lak, 2002.
[1434] *Sovetskaja literaturnaja ènciklopedija v 16 tomax*, Moskva, Sovetskaja ènciklopedija, 1965, t. 6, p. 916.
[1435] Nina Berberova, *Kursiv moj*, *op. cit.*, p. 703.

partir de modèles artistiques insignifiants, mais aussi il insère des réflexions sur la littérature russe classique et contemporaine.

Xodasevič entame son autobiographie par deux traits qui le caractérisent : l'impatience et le retard. Il précise que son impatience est déterminée par le fait de venir trop tard au monde : « Очень важная во мне черта – нетерпеливость, доставившая мне в жизни много неприятностей и постоянно меня терзающая. Может быть, происходит она оттого, что я, так сказать, опоздал родиться и с тех пор словно все время бессознательно стараюсь наверстать упущенное »[1436] (« Un trait fort important chez moi est l'impatience qui m'a attiré beaucoup d'ennuis dans ma vie et qui m'a constamment tourmenté. Peut-être est-il dû au fait que je suis venu, pour ainsi dire, trop tard au monde et depuis lors on dirait que je tente, inconsciemment, tout le temps, de rattraper le temps perdu »). L'autobiographe est « asynchrone » avec son siècle, il est par défaut en retard et essaye de rattraper son époque, celle de l'émergence de grands courants littéraires à la fin du XIXème siècle. Nous avons vu que, dans leurs écrits autobiographiques, Nabokov et Mandel'štam insistent sur le fait qu'ils sont « synchrones » avec le cours de leur siècle, le XXème siècle.

Xodasevič, en revenant sur ses débuts littéraires, développe le thème du retard dans la littérature qui se traduit dans la période transitoire : les anciens courants littéraires (décadent et symboliste) sont épuisés et les nouveaux courants ne sont pas encore apparus :

> *Мое опоздание помешало мне даже в литературе. Родись я на десять лет раньше, был бы я сверстником декадентов и символистов: года на три моложе Брюсова, года на четыре старше Блока. Я же явился в поэзии как раз тогда, когда самое значительное из мне современных течений уже начинало себя исчерпывать, но еще не настало время явиться новому. Городецкий и Гумилев, мои ровесники, это чувствовали так же, как я. Они пытались создать акмеизм, из которого, в сущности, ничего не вышло и от которого ничего не осталось, кроме названия. Мы же с Цветаевой, которая, впрочем, моложе меня, выйдя из символизма, ни к чему и ни к кому не пристали, остались навек одинокими, "дикими". Литературные классификаторы и составители антологий не знают, куда нас приткнуть.*[1437]
>
> *Mon retard me causa des empêchements même en littérature. Si j'étais né dix ans plus tôt, j'aurais été du même âge que les décadents et les symbolistes : cadet de Brjusov de trois ans, aîné de Blok de quatre ans. Moi-même, je suis apparu dans la poésie justement au moment où le courant le plus important parmi ceux qui m'étaient contemporains, commençait déjà à s'épuiser, mais où un nouveau*

[1436] Vladislav Xodasevič, « Mladenčestvo (Otryvki iz avtobiografii) », *op. cit.*, p. 255.
[1437] *Ibid.*, p. 255.

courant n'avait pas encore eu le temps d'apparaître. Gorodeckij et Gumilev, du même âge que moi, le ressentaient de la même manière que moi. Ils avaient essayé de créer l'acméisme qui, au fond, n'a rien donné et qui n'a rien laissé sauf son nom. Moi et Cvetaeva, qui était d'ailleurs plus jeune que moi, en sortant du symbolisme, nous ne nous sommes associés à rien et à personne et sommes restés pour toujours seuls, "farouches". Les classificateurs littéraires et les éditeurs d'anthologies ne savent pas où nous caser.

Xodasevič considère cette période comme un organisme vivant, qui évolue et a ses lois propres d'évolution. Xodasevič cite cinq acteurs importants de cette époque : Brjusov, Blok, Gorodeckij, Gumilev et Cvetaeva. Il caractérise Cvetaeva et lui-même comme des poètes solitaires et raille Gorodeckij et Gumilev qui ont voulu créer un nouveau courant littéraire, mais qui ont réussi seulement à créer une nouvelle dénomination. Par cette dernière remarque, il attaque les fondements de l'acméisme. L'autobiographe ne considère donc pas l'acméisme et le futurisme (qu'il ne mentionne pas du tout) comme des courants littéraires importants du XXème siècle. Notons qu'il méprisait la plupart des futuristes et détestait l'« esprit d'école »[1438]. Dans l'autobiographie de cet écrivain, seul le courant symboliste est pourvu d'une certaine cohérence et unifié, les autres courants littéraires n'existent simplement pas dans la vision artistique de Xodasevič.

La vie artistique de Xodasevič commence par la découverte du ballet et du théâtre Bolchoï. L'autobiographe précise que cet art a joué un rôle décisif dans le développement de son talent artistique :

С того дня все мое детство окрашено страстью к балету и не вспоминается мне иначе как в связи с ним. Балет возымел решительное влияние на всю мою жизнь, на то, как слагались впоследствии мои вкусы, пристрастия, интересы. В конечном счете через балет пришел я к искусству вообще и к поэзии в частности. Большой театр был моей духовной родиной.[1439]
A partir de ce jour, toute mon enfance fut colorée par la passion envers le ballet et surgit dans mes souvenirs uniquement en rapport avec ce dernier. Le ballet produisit une influence décisive sur toute ma vie, sur la formation ultérieure de mes goûts, mes passions et mes intérêts. En fin de compte, j'arrivai à l'art en général et à la poésie en particulier par le ballet. Le théâtre Bolchoï fut ma patrie spirituelle.

Dans son article « La vie et la poésie de Vladislav Xodasevič », Nikolaj Bogomolov remarque que l'enfance de cet artiste apparaît sous la lumière de l'art : « ... в этом очерке самое

[1438] Nabokov, lui aussi, contestait l'« esprit d'école ». En comparant Blok et Mandel'štam dans *Intransigeances*, il déclare : « Je note en passant que les professeurs de littérature continuent à placer ces deux poètes dans deux écoles différentes. Il n'y a qu'une école : celle du talent. »
Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 110.
[1439] Vladislav Xodasevič, « Mladenčestvo (Otryvki iz avtobiografii) », *op. cit.*, p. 260.

пристальное внимание уделено окружавшему Ходасевича в детстве искусству, особенно поэзии и театру (сначала балетному, а потом и драматическому) »[1440] (« … dans cet essai, la plus grande attention est accordée à l'art qui entourait Xodasevič dans son enfance, en particulier à la poésie et au théâtre (d'abord au théâtre chorégraphique et ensuite au théâtre dramaturgique) »). Le parcours artistique de l'autobiographe-enfant suit le schéma suivant : ballet → dramaturgie → poésie.

VIII. 3. C. Comparaison de *Petite enfance* à *Drugie berega*

Nous comparerons la poétique autobiographique de Nabokov et celle de Xodasevič selon deux critères communs à ces deux écrivains : la futilité (des choses et de l'art) et l'humour.

VIII. 3. C. a. La futilité des choses et la futilité de l'art

Dans *Petite enfance*, le thème de la futilité se traduit par le thème du chat et par d'autres thèmes insignifiants que l'auteur met en avant. Au début de son texte autobiographique, Xodasevič nomme « préhistoriques » et « prémémoriels » les événements qui lui sont arrivés avant la naissance de sa conscience. Il garde dans sa mémoire les récits et la représentation verbale de ces événements faits par autrui. L'auteur compare la naissance de son langage avec celle de Deržavin :

> *По преданию, первое слово, сказанное Державиным, было – Бог. Это, конечно, не в пример величественней. Мне остается утешаться лишь тем, что вообще*
> *есть же разность*
> *Между Державиным и мной, –*
> *а еще тем, что, в конце концов, выговаривая первое слово, я понимал, что говорю, а Державин – нет.*[1441]
> *Selon la légende, le premier mot prononcé par Deržavin fut Dieu. C'est bien sûr incomparablement plus majestueux. Il ne me reste à me consoler que par le fait qu'au fond*
> *il y a tout de même une différence*
> *Entre Deržavin et moi, –*

[1440] N. A. Bogomolov, « Žizn' i poèzija Vladislava Xodaseviča », in Vladislav Xodasevič, *Stixotvorenija*, *op. cit.*, p. 7.
[1441] Vladislav Xodasevič, « Mladenčestvo (Otryvki iz avtobiografii) », *op. cit.*, p. 256.

et encore par le fait que, finalement, en articulant le premier mot, je comprenais ce que je disais, tandis que Deržavin ne le comprenait pas.

Les mots «есть же разность...» sont tirés du poème d'Aleksandr Puškin « Ezerskij ». La futilité du premier mot de l'autobiographe par rapport à celui de Deržavin se termine par un renversement de situation comique : en prononçant un premier mot simple, désignant une réalité concrète (un chaton), Xodasevič-enfant comprend le rapport entre le signe linguistique et son sens, tandis que Deržavin-enfant ne le fait pas.

Le thème des chats qui peuvent passer dans le monde de l'au-delà acquiert une signification importante pour l'auteur. C'est le premier thème que Xodasevič développe en détail dans son autobiographie : « Любовь к кошкам проходит через всю мою жизнь, и меня радует, что с их стороны пользуюсь я взаимностью »[1442] (« L'amour envers les chats traverse toute ma vie et je suis heureux de jouir de réciprocité de leur part »). L'auteur fait apparaître à la fois l'aspect comique et cosmique de ce thème. Le chat peut accéder à une autre existence, à un autre monde, à un monde de l'au-delà au moment où il somnole et, par la suite, il garde un reflet de l'existence cosmique, universelle, de l'au-delà dans ses yeux : « Сощурив глаза, мой Наль погружается в таинственную дрему, а когда из нее возвращается – в его зрачках виден отсвет какого-то иного бытия, в котором он только что пребывал »[1443] (« Ayant cligné les yeux, mon Nal' plonge dans une somnolence mystérieuse et quand il revient de là, dans ses pupilles se voit le reflet d'un autre être dans lequel il vient de demeurer »). Dans son autobiographie, Xodasevič rend importantes et significatives des choses futiles du point de vue du sens commun.

Le thème de la futilité des choses et de celle de l'art est aussi capital chez Nabokov. Il évoque ce thème dans plusieurs de ces écrits critiques. Selon lui, l'artiste doit voir l'univers comme un « potentiel de fiction ». L'écrivain met en ordre la nature chaotique de l'univers :

> *Mais le véritable écrivain, celui qui imprime leur élan aux planètes, qui façonne un homme endormi et s'empresse d'aller manipuler la côte du dormeur, cet auteur-là n'a pas à sa disposition de valeurs toutes faites : il doit les créer lui-même. L'art d'écrire est un art très futile s'il n'implique avant tout l'art de voir le monde comme un potentiel de fiction. Le matériau de ce monde peut être bien réel (pour autant qu'il y ait une réalité), mais n'existe aucunement en tant qu'intégralité acceptée comme telle : c'est un chaos, et à ce chaos l'auteur dit : « Va ! », et le monde vacille et entre en fusion. Et voilà que se recombinent non seulement ses éléments visibles et superficiels, mais ses atomes mêmes.*[1444]

[1442] *Ibid.*, p. 256.
[1443] *Ibid.*, p. 257.
[1444] Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I*, *op. cit.*, p. 40-41.

Nabokov qualifie l'acte de l'écriture de futile s'il n'est pas accompagné de l'acte de la création fondé sur la théorisation de l'activité littéraire (acte de la création de mondes nouveaux, artistiques à partir du monde réel, chaotique ; acte de la mise en structure significative, de la mise en système artistique de détails peu significatifs dans l'ordre de la vie et d'éléments insignifiants du point de vue du sens commun). L'argument « l'art serait futile si… » est utilisé par Nabokov dans la tâche de démontrer que la création artistique est l'activité la plus digne de l'être humain. Pour cet auteur, la véritable imagination est futile : « L'imagination n'est fertile que lorsqu'elle est futile »[1445], dit-il dans sa biographie de Nikolaj Gogol'. Dans l'introduction à *Poèmes et problèmes*, Nabokov montre sur l'exemple de composition de problèmes d'échecs que l'art est inutile par rapport à d'autres activités exercées par l'homme. Mais c'est justement cette inutilité poussée à l'extrême qui fait sa force : « Les problèmes d'échecs exigent de leur auteur les vertus mêmes que réclame tout art digne de ce nom : originalité, inventivité, concision, harmonie, complexité, et une insincérité magnifique. C'est un talent assez rare que de composer ces devinettes d'ivoire et d'ébène, et une occupation incroyablement stérile ; mais il est vrai que tout art est inutile, divinement inutile, comparé à nombre d'entreprises humaines plus prisées »[1446]. Dans son cours sur *Madame Bovary*, Nabokov précise que les échanges verbaux futiles accomplissent une fonction considérable : ils rendent chez Flaubert l'état émotionnel des personnages : « Un troisième trait – et celui-là relève plus de la poésie que de la prose – est la méthode par laquelle Flaubert rend des émotions ou des états d'âme à travers un échange de mots dépourvus de sens »[1447]. Dans *Nicolas Gogol*, Nabokov insiste avec force sur le caractère futile et inutile de l'œuvre littéraire pour combattre la vision utilitariste de l'œuvre d'art répandue dans les milieux intellectuels de l'époque :

> *Je nourris une rancune tenace à l'égard de tous ceux qui demandent à leurs lectures romanesques d'offrir un caractère éducatif, édifiant ou national, ou encore de se révéler aussi bonnes pour la santé que le sirop d'érable ou l'huile d'olives, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle je ne cesse de revenir sur cet aspect relativement futile ayant trait à L'Inspecteur du gouvernement.*[1448]

A la question « En songeant à votre existence, quels ont été les moments réellement importants ? », Nabokov répond : « Pratiquement chacun des moments. La lettre reçue hier d'un lecteur en Russie, la capture, l'année dernière, d'un papillon encore inconnu ; la

---

[1445] Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*, *op. cit.*, p. 89.
[1446] Vladimir Nabokov, « Introduction », *Poèmes et problèmes*, *op. cit.*, p. 15. Traduit de l'anglais par Hélène Henry.
[1447] Vladimir Nabokov, « *Madame Bovary* », *Littératures I*, *op. cit.*, p. 262.
[1448] Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*, *op. cit.*, p. 53.

première leçon de bicyclette en 1909 »[1449]. Il refuse donc d'entrer dans le jeu de l'interviewer. Il donne trois événements de sa vie, insignifiants du point de vue du sens commun, pour souligner que chaque détail est essentiel, important dans sa vie. L'écrivain doit montrer la futilité des événements de sa vie dans l'importance de l'expression artistique. Dans *Intransigeances* toujours, Nabokov fait ressortir l'aspect futile et insaisissable du style littéraire d'un auteur : « En art, le style individuel est essentiellement aussi futile et aussi organique qu'un mirage »[1450]. Dans son autobiographie, ce thème apparaît à plusieurs reprises : dans les descriptions, dans la présentation des événements vitaux par des faits peu signifiants ou futiles. Dans *Speak, Memory*, l'écrivain nomme les armoiries des Nabokov des futilités familiales : « qui, au nombre d'autres futilités familiales, n'avaient eu droit qu'à un regard distrait de ma part, des années plus tôt… »[1451].

Il faut cependant situer les propos de Nabokov dans le contexte d'une lutte féroce contre l'utilitarisme dans l'art et les thèmes utilitaristes qui avaient cours à l'époque (en Russie, dans l'émigration, mais aussi aux Etats-Unis et en Europe occidentale). Nabokov emprunte le thème de la futilité des choses à Xodasevič et le développe sur l'exemple de l'art dans ses écrits métapoétiques. Pour Nabokov, la futilité de l'art le caractérise justement comme l'activité humaine la plus recherchée et la plus digne de l'espèce humaine. Ce critère négatif se renverse en critère de valeur.

Xodasevič et Nabokov diffèrent aussi par leur vision du héros autobiographique. L'enfance de Nabokov programme son avenir de poète et d'écrivain. Pour Xodasevič, l'enfance n'est qu'une accumulation de futilités. Xodasevič-enfant emprunte de mauvais modèles artistiques. Ses représentations sont banales et témoignent de l'apparition du poète à partir de rien. Dans son autobiographie, Xodasevič exprime des choses complexes avec des structures sémantiques et syntaxiques très simples. Nabokov, par contre, choisit la voie de la complexité des structures littéraires.

VIII. 3. C. b. L'humour

Dans tous ses écrits, Xodasevič tient toute chose à la limite de la plaisanterie. L'humour permet à l'écrivain de relativiser toute chose et d'avoir une approche critique de tout phénomène ainsi que de transgresser dans son œuvre les conventions de toute sorte : sociales,

---

[1449] Vladimir Nabokov, *Intransigeances, op. cit.*, p. 148.
[1450] *Ibid.*, p. 168.
[1451] Vladimir Nabokov, *Autres rivages, op. cit.*, p. 65.

éthiques, littéraires. Dans son article « Le bonheur de canari » [«Канареечное счастье», 1938], Xodasevič montre sur le contre-exemple d'auteurs symbolistes que le véritable artiste doit avoir avant tout de l'humour :

> *В символическую эпоху приходится встречать писателей, которым улыбка незнакома вовсе, – и это рекомендует их не Бог знает с какой хорошей стороны. Как ни примечателен писатель, как ни значительны его книги, на какие высоты ни взбирайся он в своих писаниях, – если ни разу в жизни он не пошутил, не написал ничего смешного или веселого, не блеснул эпиграммой или пародией, – каюсь, такого писателя в глубине души я всегда подозреваю в затаенной бездарности, на меня от такого пророка или мудреца разит величавой тупостью.*[1452]
>
> *A l'époque symboliste il arrive de rencontrer des écrivains qui ne connaissent pas du tout le sourire, et cela les recommande Dieu sait de quel bon côté. Quelque remarquable que soit l'écrivain, quelque importants que soient ses livres, quelles que soient les hauteurs qu'il conquiert dans ses écrits, si jamais de sa vie, il n'a pas plaisanté, il n'a écrit rien de comique et de gai, il n'a pas brillé par une épigramme ou par une parodie, j'avoue que, au fond de mon âme, je suspecte toujours cet écrivain de médiocrité cachée, je me sens incommodé par une majestueuse stupidité qui émane de ce prophète ou de ce sage.*

L'écrivain doit savoir mettre en doute la gravité, le sérieux de son activité artistique par des digressions comiques. Le véritable talent n'existe que dans l'opposition « tragique / comique » ou « sérieux / humour ».

Dans *Petite enfance*, la genèse de la conscience chez Xodasevič est présentée sur un mode comique. Le récit se fait au présent, ce qui favorise un arrêt sur l'image dans la narration. Le narrateur tâche de suspendre l'écoulement du temps dans un instantané créé par la mémoire :

> *Первое воспоминание относится у меня к очень ранней поре: никак не позже чем к лету 1888, а может быть, даже к лету 1887 года – к тому времени, когда я еще не умел ходить или ходил очень плохо. […] На шоссе стоит городовой. Он подходит к няне, говорит с ней, потом протягивает мне палец, я за этот палец хватаюсь, и городовой целует мне руку. Мне очень совестно и даже боязно перед моими левыми друзьями, но с этой сцены начинается моя жизнь, ибо с нее начинается мое сознание.*[1453]
>
> *Mon premier souvenir se rapporte à une époque de ma tendre enfance : pas plus tard que l'été 1888 et peut-être même l'été 1887, au moment où je ne savais pas encore marcher ou marchais très mal. […] Un sergent de ville est sur la chaussée. Il s'approche de ma nourrice, lui parle, ensuite il me tend un doigt, j'attrape ce doigt et le sergent de ville embrasse ma main. J'ai très honte et même peur*

[1452] Vladislav Xodasevič, « Kanareečnoe sčast'e », in *Vozroždenie*, 11 mars 1938, p. 3.
[1453] Vladislav Xodasevič, « Mladenčestvo (Otryvki iz avtobiografii) », *op. cit.*, p. 258.

devant mes amis de gauche, mais ma vie commence par cette scène, car ma conscience y commence.

L'autobiographe essaye de revenir dans son passé en tant qu'enfant, possédant son aspect physique et sa capacité mentale d'autrefois. Le fait vécu est toujours intérieur au sujet, le fait remémoré est toujours extérieur au sujet. Par le souvenir tactile, le narrateur tâche de s'approprier cette extériorité du vécu remémoré. Le passé pénètre dans le corps par les souvenirs tactiles. La mémoire s'incarne, fait corps, elle est capable de restituer le passé dans son intangible concrétude, le corps gardant la trace mémorielle du passé. A la fin du passage, Xodasevič introduit une opposition d'ordre social : le « je » du passé (représentant de la bourgeoisie) et le « je » du présent (partageant certaines idées de la gauche). Il crée une situation comique en confrontant la naissance de la conscience dans un milieu bourgeois et son entourage révolutionnaire ultérieur par la suite qui n'accepterait pas une telle représentation du passé.

Dans l'autobiographie, le thème de la mort est aussi donné sous un angle humoristique :

Я очень рано узнал о смерти, хотя в семье нашей никто не умирал. Я боялся темноты, покойников и особенно – ада, в который Бог отправляет грешников, чтобы их там мучили черти. Я также знал, что черти иногда появляются на земле, в полночь, а на рассвете проваливаются. Поэтому, когда брат Стася провалился на экзамене, он стал мне казаться существом весьма подозрительным, тем более что дома его все ругали и от него сторонились.[1454]

J'appris l'existence de la mort très tôt, bien que personne ne mourût dans notre famille. J'avais peur de l'obscurité, des défunts et surtout de l'enfer où Dieu envoie des pécheurs pour que les diables les torturent là-bas. Je savais aussi que les diables apparaissent sur la terre à minuit et qu'ils choient à l'aube. Voilà pourquoi, quand mon frère Stasja échoua à l'examen, il commença à me paraître un être très suspect, d'autant plus qu'à la maison tout le monde le grondait et l'évitait.

L'auteur crée un effet comique en utilisant différentes acceptions du verbe « проваливаться » utilisé au propre et au figuré dans deux phrases contiguës.

En décrivant le terrain de jeu de son enfance, Xodasevič introduit sur le mode de la dérision son attitude envers la révolution à travers l'image d'un monument inepte et rapidement dégradé. Les changements néfastes provoqués par la révolution sont montrés dans l'image du square abandonné par les enfants et même par les corneilles (ce qui crée un effet comique).[1455]

[1454] *Ibid.*, p. 259.

[1455] « В 1918 году, когда большевиками овладела мания ставить памятники, на этой площадке водрузили почему-то памятник Генриху Гейне. Какой-то чахоточный господин с бородкой сидел в кресле, а у ног,

Dans son autobiographie, Xodasevič recourt à des images qui reflètent la perception du monde réel par l'enfant, à des calembours, à des jeux de mots intraduisibles. La description de situations par un profane est très courante dans ce texte autobiographique (par exemple, la description de la première visite au théâtre Bolchoï). L'autobiographe-enfant, ne comprenant pas le sens de certains mots, le déduit à partir de mots connus à consonance similaire : il associe «местечко» à « сердечко »[1456]. Dans une autre situation, l'enfant déduit le sens d'un mot à partir de sèmes qui s'avèrent faux : « Мы сами еще не скоро поедем на дачу, а вот какие-то счастливцы уже отправляются: ломовые громоздят мебель на воз: наверное, все переломают »[1457] (« Notre départ à la maison de campagne n'est pas encore proche, mais voici que des heureux mortels s'y rendent déjà : des charretiers entassent des meubles sur le chariot : probablement qu'ils casseront tout »). Les jeux de rôle de l'autobiographe dans son enfance sont également décrits sous un angle comique. Ils se déroulent dans un endroit inapproprié (chez le jeune autobiographe de *Drugie berega* d'ailleurs, les cabinets sont aussi un lieu propice à la création poétique) et donnent lieu aux premières expériences poétiques. L'autobiographe-enfant se représente à la troisième personne. Son imagination suscitée par ses lectures l'engage sur la voie de la fiction. Xodasevič qualifie d'étranges les modèles littéraires de son enfance.

Dans *Petite enfance*, l'auteur fait une analyse de ses premiers poèmes. Il défend d'un point de vue artistique ses premières expériences poétiques, en trouvant des schémas rythmiques similaires chez Andrej Belyj et dans la poésie populaire.[1458] L'emprunt de vers entiers à

ластясь, примостилась полуголая баба с распущенными косами – не то Лорелея, не то Муза. Памятник сделан был из какой-то белой дряни и внутри пуст.

Зимой 1921 года я проходил мимо него. У Гейне нос был совсем черный, а у Лорелеи отбили зад, на месте которого образовалась дыра, наполненная грязной бумагой, жестянками и всяким мусором. Детей не было, не было даже ворон на голых деревьях. »

Ibid., p. 263.

« En 1918 quand les bolcheviques étaient obsédés par la manie d'ériger des monuments, on ne sait pas pourquoi un monument à Heinrich Heine fut installé sur ce terrain de jeu pour enfants. Un monsieur phtisique avec une barbiche était assis dans un fauteuil, et à côté de ses jambes s'installa une femme à moitié dénudée et aux nattes détressées, la Lorelei ou la Muse. Le monument était fait d'un matériau blanc de mauvaise qualité et creux à l'intérieur.

L'hiver 1921 je passai devant lui. Le nez de Heine était complètement noir et le derrière de la Lorelei avait été cassé et à sa place il y avait un trou rempli de papier sale, de boites en fer-blanc et d'ordures diverses. Il n'y avait pas d'enfants, il n'y avait même pas de corneilles sur les arbres nus. »

[1456] *Ibid.*, p. 263.

[1457] *Ibid.*, p. 264.

[1458] « Мне было лет шесть, когда сочинил я первое двустишие, выражавшее самую сущность тогдашних моих чувств:

Кого я больше всех люблю?
Ведь всякий знает – Женичку.

Не следует думать, что это двустишие вовсе лишено рифмы. В основу рифмоида "люблю – Женичку" положено очень верное чувство рифмы и ритма. В книжной поэзии я помню только один случай такой рифмовки дактилического окончания с мужским: "антраша" и "профессорша" у Андрея Белого в "Первом

d'autres poètes (dans ce cas précis, c'est une ligne d'un poème de Majkov qui est utilisée telle quelle dans un poème de l'autobiographe) est déterminé par le besoin de recourir à des formules déjà toutes faites pour exprimer les impressions d'un jeune poète qui n'a pas encore appris à manier la langue littéraire.[1459] Xodasevič généralise cette expérience en citant une femme poète qui s'approprie un poème de Lermontov. Il considère l'emprunt des œuvres de maîtres comme une étape indispensable dans l'assimilation de modèles littéraires par un jeune auteur-apprenti. Nabokov aussi montre dans son autobiographie que ses premières expériences poétiques n'étaient pas autre chose qu'une combinaison peu réussie d'éléments poétiques de poètes majeurs ou mineurs qu'il imitait à l'époque. Comme Xodasevič, il est très sévère par rapport à ses premières productions littéraires.

Xodasevič souligne dans son texte autobiographique que, dans la dramaturgie, ses premières œuvres étaient principalement fondées sur les critères formels, par exemple, la symétrie de la construction. Il présente le processus d'écriture de textes dramatiques sur un mode comique. La première production dramatique de l'autobiographe emprunte des modèles dramaturgiques médiocres (Mjasnickij).[1460] L'effet comique à la fin du passage est dû au suicide d'un

---

свидании". Она, однако же, часто встречается в народных песнях, от самых старых до современных частушек включительно. »

Ibid., p. 266.

« J'avais six ans quand je composai mon premier distique exprimant l'essence même de mes sentiments d'autrefois :

Qui aimè-je le plus au monde ?
En fait chacun le sait : Ženička.

Il ne faut pas penser que ce distique est entièrement dépourvu de rime. Un sens juste de la rime et du rythme se trouve à la base de la rime défectueuse "ljublju – Ženičku". Dans la poésie relevée je me rappelle seulement un seul cas d'une telle combinaison de la rime entre une terminaison dactylique et une terminaison masculine : "antraša" et "professorša" chez Andrej Belyj dans "Premier rendez-vous". Cependant, elle se rencontre souvent dans les chansons populaires, des plus anciennes aux couplets folkloriques contemporains. »

[1459] « Весна! выставляется первая рама –
И в комнату шум ворвался…
[…]

Недостатки второй строфы очевидны. Первую же, как уже заметил читатель, я взял у Майкова – не потому, что хотел украсть, а потому, что мне казалось вполне естественным воспользоваться готовым отрывком, как нельзя лучше выражающим именно мои впечатления. Майковское четверостишие было мной пережито, как мое собственное. В этом нет ничего удивительного. Одна современная поэтесса по той же самой причине первым *своим* стихотворением считает "Казачью колыбельную песню" Лермонтова. »

Ibid., p. 266.

« Printemps ! la première double fenêtre est enlevée –
Et un bruit s'engouffre dans la pièce…
[…]

Les défauts de la deuxième strophe sont évidents. Quant à la première, comme le lecteur l'a déjà remarqué, je l'avais prise chez Majkov, non parce que je voulais la voler, mais parce qu'il me semblait tout à fait naturel d'utiliser un extrait tout prêt exprimant justement le mieux mes impressions. Je ressentais le quatrain de Majkov comme le mien propre. Il n'y a rien d'étonnant à cela. Une poétesse contemporaine considère pour la même raison "La berceuse de cosaque" de Lermontov comme *son* premier poème. »

[1460] « Тогда же я пробовал силы в драматургии. Симметрия, должно быть, казалась мне основным архитектоническим законом драмы. Поэтому в толстой клеенчатой тетради сосчитал я страницы,

personnage survenu tout au début de la pièce. Dans le cours sur Čexov, Nabokov précise sur un ton ironique que, d'après les canons dramaturgiques, le suicide ne peut avoir lieu qu'à la fin de la pièce.[1461] C'est pour cette raison que la pièce du jeune dramaturge de *Petite enfance* n'avança point.

Xodasevič poursuit le développement de son talent littéraire : il compose désormais des apologues qui ressemblent à ceux de Dmitriev, puis il passe à la lyrique, à des romances d'amour. Le jeune poète choisit des modèles littéraires médiocres et particuliers : il prend le contenu des romans et la forme des romances. L'effet comique ressort à la fin du passage quand l'autobiographe avoue verser des larmes sur ses créations poétiques.[1462] Au fil du récit,

---

разделил ее на четыре равные части и в соответствующих местах надписал: "Действие первое", "Действие второе", "Действие третье", "Действие четвертое". Затем тетрадь была заполнена текстом, представлявшим собою комедию "Нервный старик" – подражание какой-то комедии Мясницкого, которую в то время мои братья репетировали для любительского спектакля. За комедией последовала драма "Выстрел". Страницы были отсчитаны, как и в первый раз, но дальше одной сцены дело не пошло. Зато эту сцену я помню в точности:

"Гостиная в доме г-жи Ивановой. Г-жа Иванова, г-жа Петрова. Перед поднятием занавеса за сценою слышен выстрел.

Г - ж а П е т р о в а. Ах, что это такое? Кажется, выстрел!

Г - ж а И в а н о в а. Не беспокойтесь, пожалуйста. Это мой муж застрелился". »

Ibid., p. 266.

« A l'époque je testais mes forces dans la dramaturgie. La symétrie devait me sembler la loi architectonique principale du drame. Voilà pourquoi je comptai les pages dans un cahier épais recouvert de toile cirée, le divisai en quatre parties égales et inscrivis aux endroits correspondants : "Premier acte", "Deuxième acte", "Troisième acte", "Quatrième acte". Ensuite le cahier fut rempli d'un texte représentant une comédie "Un vieillard nerveux", imitation d'une comédie de Mjasnickij qu'à ce moment mes frères répétaient pour un théâtre amateur. La comédie fut suivie par un drame "Un coup de feu". Les pages furent comptées comme la première fois, mais l'œuvre s'arrêta à la première scène. Par contre je me rappelle exactement cette scène :

"Le salon dans l'hôtel particulier de Mme Ivanova. Mme Ivanova, Mme Petrova. Avant le lever de rideau on entend un coup de feu derrière la scène.

M m e P e t r o v a : Ah, qu'est-ce que c'est ? Il me semble que c'est un coup de feu !

M m e I v a n o v a : Ne vous inquiétez pas s'il vous plaît. C'est mon mari qui s'est tiré une balle dans la tête." »

[1461] Vladimir Nabokov, « Anton Tchekhov. *La mouette* », *Littératures II*, *op. cit.*, p. 389.

[1462] « В столь юном возрасте человек развивается быстро. Вскоре я стал писать стихи гораздо более осмысленные. То были четверостишия или шестистишия нравоучительного содержания, вроде апологов Дмитриева, но, разумеется, чрезвычайно наивные. (Впрочем, и дмитриевские апологи довольно грешат наивностью: недаром Пушкин с Языковым так потешались над ними.) Наконец, от апологов перешел я к чистой лирике, в которой пытался передать сердцещипательные и надрывные свои переживания. Романы дали толчок содержанию. Форму пришлось заимствовать из другого источника. Сестра, братья, какая-то молодежь, бывавшая в доме, порой напевали романсы, отчасти цыганские, отчасти салонные. "Очи черные", "Глядя на луч пурпурного заката" и тому подобные произведения сделались моими литературными образцами. Романс, начинавшийся словами:

Как прощались,
Расставались,
Слезы так текли рекой,
Но мы вскоре
Забудем горе,
Лишь увидимся с тобой, –

казался мне верхом поэтического совершенства. Я стал сочинять любовные романсы самого что ни на есть унылого содержания и порою при этом пускал слезу. »

Vladislav Xodasevič, « Mladenčestvo (Otryvki iz avtobiografii) », *op. cit.*, p. 266-267.

les défauts de ses premières créations littéraires sont de plus en plus accentués par l'autobiographe :

> *К каждой такой тетрадочке на розовом или голубом шелковом шнурке был привешен тоненький лакированный карандашик, тоже розовый или голубой. Этими-то карандашиками и писал я, покрывая чистые страницы тетрадочек томными стихами, в которых неизменно фигурировали такие поэтические вещи, как ночь, закат, облака, море (которого я никогда не видел) и тому подобное. Моя «поэзия» явно носила оттенок салонный и бальный, сам же я казался себе томным, задумчивым и несчастным юношей, готовым умереть от любви и чахотки. Чахотка мне угрожала действительно.*[1463]
>
> *Un petit crayon fin, verni, rose ou bleu était accroché à chacun de ces petits cahiers par un cordonnet de soie, rose ou bleu également. C'était avec ces petits crayons que j'écrivais, en couvrant les pages blanches des petits cahiers de vers langoureux dans lesquels figuraient invariablement des objets poétiques comme la nuit, le coucher du soleil, des nuages, la mer (que je n'avais jamais vue) et ainsi de suite. Ma « poésie » comportait manifestement une nuance de salon et de bal et je me paraissais à moi-même un adolescent languissant, pensif et malheureux, prêt à mourir d'amour et de phtisie. La phtisie me menaçait réellement.*

La poésie de l'autobiographe est présentée comme un assemblage de clichés poétiques (chez Nabokov nous trouvons la même remarque). Xodasevič caractérise sa poésie de l'époque comme une poésie de salon et de bal, ce qui témoigne la mauvaise qualité de ses productions poétiques de jeunesse.

La précision de l'écriture littéraire, la capacité d'exprimer verbalement toute impression engendrée par le contact avec le monde réel passent chez Xodasevič par l'essai de différents modèles médiocres qu'il rencontre dans l'entourage de son enfance et finalement par le rejet

---

« A cet âge si jeune, l'homme se développe rapidement. Bientôt je commençai à écrire des vers beaucoup plus sensés. C'étaient des quatrains et des hexamètres de contenu moralisateur dans le genre des apologues de Dmitriev, mais bien entendu, extrêmement naïfs. (Au demeurant, les apologues de Dmitriev aussi pèchent assez par naïveté : ce n'est pas pour rien que Puškin et Jazykov s'en amusèrent tant). Enfin, je passai des apologues à la lyrique pure dans laquelle j'essayais de reproduire mes émotions touchantes et déchirantes. Les romans donnèrent une impulsion au contenu. Il fallut emprunter la forme à une autre source. Ma sœur, mes frères, les jeunes gens qui fréquentaient la maison chantaient parfois des romances, en partie des chansons tsiganes, en partie des romances de salon. "Les yeux noirs", "En regardant un rayon du coucher du soleil pourpre" et des œuvres similaires devinrent mes modèles littéraires. La romance qui commençait par les paroles :

Comme nous faisions nos adieux,
Comme nous nous séparions,
Les larmes coulaient à flots,
Mais bientôt nous
Oublierons le chagrin,
Dès que nous nous reverrons –

me semblait le sommet de la perfection littéraire. Je me mis à composer des romances d'amour au contenu le plus triste possible et ce faisant je versais parfois une larme. »

[1463] *Ibid.*, p. 267.

de ces modèles en faveur de modèles artistiques authentiques, ceux d'une parole poétique juste fondée sur la rigueur de la théorie littéraire. Dans son autobiographie, Xodasevič montre la genèse de son génie poétique à partir de rien, de banalités, d'éléments arbitrairement assemblés. Rappelons que dans sa biographie de Deržavin, il précise que ce grand poète russe tenait à souligner l'apparition de son talent poétique à partir de rien. Le sarcasme et la collision des choses incompatibles sont des traits caractéristiques de l'écriture autobiographique de Xodasevič. Dans *Petite enfance*, l'auteur nous renvoie maintes fois à la tradition littéraire russe et de l'Europe occidentale. Il polémique avec les représentants de la littérature russe qui lui sont contemporains. Dans plusieurs exemples nous avons remarqué que l'autobiographie de Xodasevič est nourrie de la tradition littéraire. L'auteur insère dans son texte autobiographique des références à d'autres textes littéraires et il polémique avec eux. Par ce trait, Nabokov est proche des trois auteurs étudiés dans cette partie, mais il pousse ce procédé jusqu'à l'extrême dans sa poétique autobiographique.

Nabokov plaisante constamment dans son autobiographie dans laquelle rien, aucun détail, ne peut être pris au sérieux par le lecteur. Tout y est relatif, tout y est comique. Au début de *Drugie berega*, Nabokov lie la perception du temps et la conscience de soi à la capacité mentale de pouvoir plaisanter et de comprendre la plaisanterie. Il coordonne de cette manière l'aspect comique à l'aspect temporel des choses : « Шутке, значит, я обязан первым проблеском полноценного сознания – что тоже имеет рекапитулярный смысл, ибо первые существа, почуявшие течение времени, несомненно были и первыми, умевшими улыбаться »[1464] (« Je suis donc redevable à une plaisanterie de la première lueur de complète conscience, ce qui possède aussi un sens récapitulatif, car les premiers êtres qui sentirent le flux du temps, furent aussi, sans aucun doute, les premiers qui surent sourire »). L'idée selon laquelle l'apparition de la conscience humaine est liée au sourire polémique avec celle d'Aristote pour lequel c'est le rire qui différencie l'homme des autres êtres vivants. Dans *Nicolas Gogol*, Nabokov privilégie le sourire par rapport au rire :

> *La pièce de Gogol est de la poésie en action, et par poésie j'entends les mystères de l'irrationnel perçus à travers les mots rationnels. La véritable poésie de ce genre provoque – non point le rire ou les larmes – mais un sourire radieux de satisfaction, un ronronnement de béatitude – et un écrivain peut être vraiment fier de lui-même s'il parvient ainsi à faire sourire et ronronner ses lecteurs, ou plus exactement certains de ses lecteurs.*[1465]

[1464] V. V. Nabokov, *Drugie berega, op. cit.*, p. 12 (148).
[1465] Vladimir Nabokov, *Nicolas Gogol*, *op. cit.*, p. 66.

Dans ce passage, Nabokov définit la poésie comme « les mystères de l'irrationnel perçus à travers les mots rationnels ». Cette définition est révélatrice de sa poétique fondée sur des schémas universels, imperceptibles à l'homme et se trouvant dans une autre dimension temporelle. Seul l'esprit du poète peut y accéder et actualiser ses « idées » universelles dans des situations concrètes intégrées dans des structures linguistiques, littéraires et philosophiques instaurées par l'évolution culturelle de l'humanité. Le texte poétique ne doit pas susciter chez le lecteur de sensations intenses (comme le rire ou les larmes), mais un sourire de délectation. Le sourire est donc pour Nabokov une manifestation de l'esprit humain plus subtile et plus nuancée que le rire. Rappelons que dans *Nicolas Gogol*, l'auteur précise que le caractère comique de l'œuvre conduit à l'établissement de son caractère cosmique, éternel, que la différence entre ces deux phénomènes consiste juste en un phonème. Nous pouvons déduire de ces exemples que Nabokov rattache méthodiquement les traits comiques de l'œuvre littéraire à ses traits cosmiques, universels et rapproche l'irrationnel du sentiment et le rationnel de la pensée.

L'autobiographie de Xodasevič et celle de Nabokov diffèrent par leur humour. Les deux auteurs sont toujours sur le point de plaisanter dans leur texte autobiographique. Ils n'ont pas de tabous en matière de rire. Comme Nabokov et Xodasevič le signalent dans plusieurs endroits de leurs écrits, l'aspect comique et l'aspect cosmique d'une œuvre littéraire sont très proches, sont en étroite corrélation. Selon Nabokov, c'est le caractère comique de l'œuvre artistique qui la fera durer dans l'éternité artistique.

L'humour de Xodasevič est sarcastique et ironique. Il est toujours issu de l'affrontement de deux réalités incompatibles, de deux points de vue opposés. Nabokov tente constamment de conférer à son humour un caractère cosmique. Bien évidemment, cette vision de l'art est de l'ordre de l'utopie, utopie qui se traduit chez Nabokov par le concept de temps « éternel », homogène, statique et figé qui régit une autre dimension de l'existence, une dimension artistique. Cette dimension se trouve au-delà de la vie humaine, hors de ses limites : l'homme ne peut pas accéder à cette dimension ; seul le créateur est capable de le faire. Nabokov rejoint ici les idées de Xodasevič sur le poète-démiurge. Tous les deux sont dépendants, par ce trait, du système artistique symboliste instauré par les réflexions métapoétiques engagées et menées à l'époque de l'Age d'argent.

Durant toute son œuvre, Xodasevič porte une réflexion très intense sur la nature du genre autobiographique. Le projet autobiographique et biographique de cet écrivain occupe une place importante dans ses écrits en prose. Il est présenté sous différents aspects dans l'art de

cet auteur : l'autobiographie, les mémoires, le journal intime, la biographie et la critique littéraire. Dans sa théorie autobiographique, Xodasevič est dépendant du principe de « žiznetvorčestvo » et du concept du poète-démiurge, proclamés par le courant symboliste.

VIII. Conclusion

Nabokov et Mandel'štam fondent leurs écrits autobiographiques sur la métaphore. La métaphore est spatiale chez Mandel'štam et temporelle chez Nabokov. Nous pouvons qualifier l'écriture autobiographique de Mandel'štam d'écriture ornementale (ou d'ornementalisme verbal), elle est structurée sur l'axe syntagmatique de l'énonciation, tandis que l'écriture autobiographique de Nabokov se trouvant sur l'axe paradigmatique de l'énonciation est caractérisée par le foisonnement de tableaux métaphoriques. Dans *Drugie berega* et *Le bruit du temps*, Nabokov et Mandel'štam décrivent le cours de l'histoire. Mandel'štam s'attache à décrire son siècle et la société, Nabokov, par contre, décrit l'individu dans l'histoire. Mandel'štam essaye de représenter le destin du siècle, tandis que Nabokov tâche de représenter le destin individuel. Le premier auteur décrit le temps historique et le second tente de décrire le « temps de l'éternité ». Par rapport aux autobiographies de Nabokov et de Mandel'štam dominées par la métaphore, Pasternak fonde son texte autobiographique à la fois sur la métonymie et la métaphore. Nabokov, dans *Drugie berega*, et Pasternak, dans *Sauf-conduit*, abordent la question des rapports entre philosophie et art, entre réalité et art. Dans *Drugie berega* et *Petite enfance*, Nabokov et Xodasevič reproduisent la perception et la logique de l'enfant-poète : le récit se fait du point de vue de l'enfant dans le cas de Xodasevič et du point de vue de l'écrivain mûr dans le cas de Nabokov. Les trois autobiographies analysées dans la présente partie n'effectuent pas le passage vers une autre langue, comme le fait l'autobiographie de Nabokov.

Les œuvres autobiographiques des quatre auteurs étudiés nous ont permis de discerner les particularités de l'autobiographie russe dans la première moitié du XXème siècle. Nous avons vu la description de la vie littéraire et des hommes de lettres s'imposer inévitablement dans ces quatre autobiographies. La « valeur art » et la valeur philosophique sont les principaux traits de l'autobiographie russe du XXème siècle, traits qui renforcent de plus en plus leur position dans le processus de la création littéraire. La description de la vie (en particulier de l'enfance) dans les autobiographies russes au XIXème siècle est remplacée, dans les autobiographies russes au XXème siècle, par une réflexion développée sur la vie de l'enfant

comme futur poète, sur la genèse du don poétique et sur la représentation de la personnalité artistique. La réflexion théorique prend donc le relais de la description dans le genre autobiographique. C'est d'ailleurs la tendance générale qui affecte la nature des arts au XXème siècle.

Cette étude comparative nous a permis de distinguer plusieurs traits propres à la poétique autobiographique de Nabokov. Chez lui, le temps est silencieux, spatialisé, organisé sur l'axe de la mémoire. Le statisme de la narration se traduit par des arrêts sur l'axe syntagmatique de l'énonciation, par des ruptures et des déplacements sémantiques qui semblent arrêter le temps. La métaphorique du discours autobiographique de Nabokov accompagnée de la complexité de structures syntaxiques reflète plutôt la nature de son art, et non pas la réalité. L'inutilité de l'art (c'est un qualificatif positif pour notre auteur qui confère à l'art une valeur suprême) et l'humour révèlent le principe de la relativité dans la poétique autobiographique de Nabokov : les frontières entre vrai et faux, entre réel et imaginaire sont floues. Cet auteur joue constamment sur la relativité du discours artistique pour montrer que les vérités absolues, intangibles n'existent ni dans la réalité ni dans l'art.

Au terme de notre parcours, nous avons examiné différents aspects du genre autobiographique dans la poétique de Nabokov et nous avons comparée cette dernière aux poétiques autobiographiques d'autres écrivains. Il importe à présent d'exposer les principales conclusions auxquelles nous sommes arrivée au cours de notre travail de recherche.

Conclusion générale

Прощай же, книга ! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я : продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка.[1466]

Владимир Набоков, Дар

[1466] V. V. Nabokov, *Dar*, *op. cit.*, p. 541.

« Adieu donc, livre ! Pour les visions il n'y a pas non plus d'ajournement mortel. Evgenij se relèvera des genoux, mais le poète s'éloigne. Et cependant l'ouïe ne peut pas se séparer tout de suite de la musique, laisser le récit se figer… le destin lui-même sonne encore, et pour un esprit attentif il n'y a pas de frontière, là où j'ai mis un point : l'esprit prolongé de l'être se détache en bleu comme des nuages de demain en dehors de l'espace de la page et la ligne ne s'achève pas ».

Au terme de la thèse intitulée « La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale », nous nous proposons d'en tirer les conclusions les plus importantes et d'en souligner les moments essentiels.[1467] Dans notre travail, nous avons exposé l'objet étudié à la fois de manière descriptive, analytique et synthétique. L'enjeu de la thèse était de spécifier les traits novateurs de l'autobiographie de Nabokov ainsi que sa modernité autobiographique et poétique. Afin de définir l'autobiographie de Nabokov, nous avons choisi la méthode contrastive, car tout phénomène se définit toujours par rapport à un autre. L'œuvre étudiée a été analysée dans plusieurs relations d'opposition : les modèles étrangers et russes, la tradition et la modernité, les versions russe, anglaise et française du texte autobiographique, l'autobiographie et la biographie, l'autobiographie et la fiction, l'autobiographie et des textes métapoétiques, l'autobiographe et la poésie, l'autobiographie et l'exil, l'auteur et le lecteur, l'autobiographie de Nabokov et les autobiographies d'autres écrivains russes. Au sein du texte autobiographique lui-même de notre auteur, il existe une tension très forte, profonde et poussée à l'extrême entre un perfectionnisme stylistique et une réflexion philosophique. Cette étude nous a démontré que dans l'économie du système artistique de Nabokov, l'autobiographie occupe une place importante.

Nous avons vu que dans le genre autobiographique l'auteur essaie de déceler la structure profonde du « je ». Nous avons dégagé la problématique du « je » autobiographique en tant que projection spécifique de l'auteur dans ses écrits. L'autobiographie littéraire exprime avant tout l'évolution des rapports du moi avec le monde à travers la langue et la parole poétique. Les notions primordiales pour le genre autobiographique sont la notion de temps, le passé reconstitué par la mémoire, la recréation verbale du passé et des souvenirs par un processus conjuguant mémoire et imagination. L'autobiographe est témoin : il témoigne de son temps pour autrui, son œuvre étant dirigée vers l'autre et incluant la voix étrangère dans le texte. L'autobiographie présuppose une expérience partagée. Le travail de l'autobiographe est de tracer l'épure de sa vie : les événements significatifs sont disposés dans le temps, la figure du destin composant la vie en un tout signifiant. En décelant des configurations significatives et intelligibles dans le chaos des faits de sa vie, l'autobiographe doit retrouver le dessein du destin qui se déguise dans sa vie sous forme de « dessins » saisissables par l'intelligence et structurer ces configurations dans son discours. Le genre autobiographique se signale par trois

[1467] Nous renvoyons aux conclusions ainsi qu'aux introductions des parties et des chapitres qui témoignent de la progression de notre travail et en reprennent les étapes majeures. Dans la conclusion générale, nous ne résumons pas les conclusions déjà obtenues et exposées à la fin de chaque partie, mais nous essayons de synthétiser ces conclusions et de mettre l'accent sur nos découvertes les plus importantes, découvertes qui présentent la poétique autobiographique de Nabokov sous un jour nouveau.

critères structurels : l'identité de l'autobiographe, sa subsistance dans le temps et l'acte commémoratif.

Après avoir envisagé la problématique, liée au genre autobiographique, présentée par des théoriciens du genre autobiographique, russes et occidentaux, nous pouvons établir la conclusion que l'autobiographie chez Nabokov transcende les frontières de la définition « canonique » du genre autobiographique donnée par Philippe Lejeune, car dans *Drugie berega* / *Speak, Memory* l'auteur, « la personne réelle », par l'intermédiaire du narrateur, s'invente plus qu'il ne se raconte, en conférant une dimension poétique, voire fictionnelle, à son texte autobiographique dont la facticité apparaît à maintes reprises. Par sa poésie autobiographique Nabokov réfute une des catégories fondamentales de la définition de Lejeune, selon laquelle l'autobiographie ne peut être crédible que dans la forme du discours en prose. Or, la poésie autobiographique de Nabokov apparaît autant véridique que son autobiographie en prose : chez cet auteur, les images autobiographiques sont d'abord forgées dans sa production en vers, avant de passer dans ses écrits autobiographiques en prose.

Nous avons pu voir sur l'exemple de deux philosophes, Šestov et Berdjaev, que l'art de Nabokov entre en contradiction avec les idées philosophiques russes du XXème siècle, idées axées sur la pensée autobiographique. Les deux philosophes considèrent l'autobiographie comme un genre factuel en lui appliquant le critère de la vérité de la vie. Ce n'est pas le raisonnement de Nabokov. Pour le genre autobiographique, comme pour tout genre littéraire, la première question qui se pose est de savoir si l'auteur d'une œuvre autobiographique est artiste, créateur. Si cette condition n'est pas remplie, si l'auteur n'est pas pourvu de don poétique, nous ne sommes pas censés parler dans ce cas-là de l'autobiographie comme d'une œuvre littéraire. Le texte créé par un non-artiste est dépourvu d'intérêt pour les études littéraires. Un autre argument en faveur de la théorie autobiographique de Nabokov peut être avancé. Le mouvement de la vie s'effectue du passé au présent sur l'axe de la succession causale des événements et de la réalisation concrète du discours. Le mouvement de l'écriture est dirigé du présent vers le passé sur l'axe des possibles du discours :

passé présent

vie →

← écriture

L'écriture, faisant « pivoter » le temps et remontant son cours, ne peut donc jamais reproduire à l'identique la vie, étant donné la différence inhérente de leur vecteur. Les répétitions chez notre auteur ont pour fonction de reproduire le cycle de la vie, la nature cyclique des choses.

La répétition est une copie d'un événement d'origine. Elle ne peut jamais se reproduire à l'identique suite à la causalité spatio-temporelle du monde réel. Il n'y a pas de structure dans l'histoire, mais on peut lui appliquer une structure modélisante qui ne sera pas vraie pour le déroulement effectif des événements au fil du temps, mais qui sera juste pour la réflexion-modélisation artistique du système historico-temporel. Nabokov cherche des coïncidences dans sa vie avec celles de ces ancêtres (parents, grands-parents) et celle de son fils. Les coïncidences dans l'histoire s'opposent au destin imprévisible et incontrôlable. Elles sont des aires de sens et de logique dans l'incertitude du mouvement historique. L'autobiographie de cet écrivain montre, sur l'exemple du « je » autobiographique, la manière dont la pluralité du futur se transforme en unicité du passé.

Par la genèse difficile du projet autobiographique, par de nombreuses transformations et modifications du texte autobiographique, par le multilinguisme de l'écriture, par la transposition du contenu d'une langue à l'autre (russe → français → anglais → russe → anglais), par le problème de l'auto-traduction, par la diversité des titres proposés, par l'existence de deux versions définitives autonomes et, en même temps, dépendantes l'une de l'autre, la version russe *Drugie berega* et la version anglaise *Speak, Memory*, Nabokov crée une nouvelle autobiographie, qui joue sur les différentes langues (le russe, l'anglais, le français), les différentes cultures (russe et occidentale) et qui présente un nouveau type d'écriture et de lecture en formant un futur lecteur sensible à la création artistique et capable de consommer intellectuellement une production poétique de haut niveau. Le titre de *Drugie berega* suggère l'image de la suite des états qui constituent une vie s'ordonnant en une série pourvue d'intelligibilité et aimantée par une fin. *Drugie berega* / *Speak, Memory* présente une pulsion utopique et eschatologique sans qu'il y ait dépassement des cultures et des langues. Le texte autobiographique de Nabokov met en place deux visions utopiques : une utopie linguistique (la langue universelle, la vision picturale du langage) et une utopie temporelle (le temps terrestre qui occulte le « temps éternel », le temps de la création artistique, le temps authentique).

Dans son texte autobiographique, Nabokov reprend le modèle de l'autobiographie classique et le subvertit à sa manière. L'autobiographie de Nabokov ne suit pas le schéma fixe et prédéterminé d'un modèle unique, mais adapte une variété de modèles et de styles à son propre style. Dans son autobiographie, l'écrivain joue avec et contre la tradition. Il rend conventionnels les principes de l'autobiographie, il transvalue ses principes et montre leur caractère modifiable et évolutif. Chez lui, on observe non seulement la réception de modèles

étrangers ou national, mais aussi leur expression active dans la langue littéraire. La perception de Nabokov comme écrivain qui se moque de son public et qui joue constamment avec son lecteur est relativement récente et datée. Elle est propre à la vision du post-modernisme. Notons que les lecteurs contemporains des œuvres russes de Nabokov n'ont même pas pensé à amorcer l'étude allusive ou interprétative de ses œuvres. La mise en exergue de l'aspect ludique de la poétique de cet écrivain est effectuée par le lecteur post-moderniste qui interprète certains indices comme tels. Il est possible que cet auteur soit perçu d'une manière tout à fait autre dans un avenir proche, quand le modèle littéraire du post-modernisme sera remplacé par un autre modèle créatif et perceptif qui proposera une autre approche pour expliquer le fonctionnement de l'évolution littéraire.

Nabokov innove en inventant une autobiographie en grande partie fictive, « romanesque », imaginaire – si l'on doit rapporter une œuvre d'art verbale à une quelconque vérité / réalité extérieure à l'œuvre. C'est l'« autobiographie » d'un prestidigitateur, escompteur. Dans *Drugie berega* / *Speak, Memory*, Nabokov redéfinit les rapports entre réalité et fiction à l'intérieur du texte d'une façon novatrice : dans le genre autobiographique, le critère suprême de la vérité est celui de l'art. La démarche de Nabokov se présente comme une tentative de recréation de son passé par l'acte de l'écriture qui devient moyen d'instaurer un lien entre réalité et imaginaire, ainsi que de reconstituer tous les éléments fragmentés de la vie en un tableau complet et fini grâce à la force de sa mémoire et de son imagination. L'autobiographie de notre auteur présente un entrechoquement entre le réel du présent et la parole du passé, entre l'ordre de la réalité et l'ordre de la fiction. Dans le livre autobiographique de Nabokov se rencontrent création et réflexion sur la création, réflexion qui essaie de s'arroger un rôle suprême, ce qui confère une qualité philosophique à la démarche autobiographique de cet écrivain. Les idées philosophiques exprimées par l'écrivain dans son autobiographie et son œuvre en général ne prétendent pas être des vérités intangibles, mais elles font réfléchir le lecteur sur le statut des questions ontologiques dans une œuvre d'art. Notre auteur surmonte les limites de l'histoire grâce à l'imagination artistique, en transformant des faits en images artistiques significatives. Il fait ressortir la singularité de son passé dans la mise en thèmes et en structure, en discernant des liens sémantiques entre différents événements qui ne se manifestent que dans la rétrospection. Nabokov impose un ordre artistique à sa vie. Après avoir analysé plusieurs romans russes et anglais de Nabokov, nous pouvons affirmer qu'une de ses principales stratégies narratives consiste à introduire des autobiographies et des biographies imaginaires dans son œuvre. Dans ses textes, les éléments autobiographiques, dans leur usage artistique, sont si bien falsifiés (par l'auteur et par le narrateur) qu'ils perdent

leur valeur initiale et font douter de la véracité du récit, incitant le lecteur à soupçonner une supercherie à tout moment de sa lecture.

Par *Drugie berega / Speak, Memory,* Nabokov pose les fondements d'une écriture autobiographique d'un genre nouveau : la construction « échiquéenne » de l'œuvre, la notion de problème et d'énigme, la notion de « thème » ainsi que les réseaux de lignes thématiques et métaphoriques qui structurent l'espace poétique du texte autobiographique. Au centre de la poétique de cette œuvre se trouve la figure du destin personnel de l'auteur. Dans son autobiographie, Nabokov effectue la mise en scène fictive de sa vie et de la complexité de la vie.

Le temps de l'autobiographie est transcendé, il est signifié et signifiant par la parole de l'artiste. Ainsi Nabokov tâche de se débarrasser de la prise du temps, en introduisant la mobilité d'un espace à l'autre et les parcours du présent au passé. La question du temps est en effet centrale dans l'œuvre de Nabokov. La force performante, créatrice de la parole poétique de cet auteur triomphe sur le temps. Le dépassement du temps est cependant fictif, il n'est qu'un pur phantasme, il relève de l'ordre de la dénégation. Penser le temps, c'est le vaincre sans doute dans l'ordre de la pensée, de l'intellect, mais dans cet ordre seulement. L'autobiographie et le temps, le discours autobiographique et la temporalité sont des sujets porteurs de la poétique autobiographique de notre auteur. L'autobiographie chez Nabokov ainsi que chez ses prédécesseurs de l'époque de l'Age d'argent et ses contemporains émigrés décrit la mutation de la conscience autobiographique et l'influence du temps sur la parole artistique. Chez Nabokov le temps est le silence, un interstice silencieux dans des schémas rythmiques. L'exercice de l'art combat l'activité du temps. L'artiste oppose à la corrosivité du temps des îlots de sens qui résistent au temps : des œuvres finies qui vainquent l'effet destructeur du temps dans le monde des choses.

L'autobiographie est le monument littéraire de l'écrivain, son « amulette », un livre des morts et des vivants : sa tâche est de sauver le « je » et la collectivité associée à ce « je ». *Drugie berega / Speak, Memory* est donc à la fois un tombeau et un monument littéraire à visée salvifique : l'écrivain nous fait palper des objets transfigurés. L'aspect « sotériologique », salvateur, de l'autobiographie de Nabokov est très important, dans la mesure où cette dernière tente non seulement de sauver la vie passée du néant, de l'oubli par le discours artistique, mais aussi d'instaurer la victoire sur la mort par la création artistique.

Dans son art, Nabokov crée une poétique du doute : pour lui la vérité est révélée uniquement par le doute (rappelons que selon Descartes le doute est une preuve irréfutable d'existence).

Son œuvre autobiographique est imprégnée du sentiment de la relativité des choses. Le jeu constant introduit un doute et met tout en doute dans le texte autobiographique. Il n'y a pas de réalité, de vérité tangible, tout est relativisé. L'artiste considère qu'entre deux états synchrones se trouve un flou, une béance, l'incertitude, un doute qui fait fonctionner la langue. Entre deux états synchrones se trouve le temps lui-même. C'est une vision modélisante de la langue. Le langage est semblable à un rythme : « zone floue, informe / îlot de savoir ferme », « connaissance mise en doute / connaissance absolue ». C'est par cette opposition que fonctionne le langage. Le monde fluide, changeant ne peut exister que dans l'opposition par rapport aux aires du savoir absolu, des postulats et des axiomes dont la validité n'est pas prouvable scientifiquement, mais acceptée par un acte de foi. D'où le parti pris intransigeant de Nabokov dans ses énoncés critiques et théoriques et la mise en doute absolue dans ses écrits autobiographiques, poétiques et fictionnels.

Dans *Drugie berega / Speak, Memory*, l'art verbal est aussi investi d'une vision cognitive ayant pour fonction d'assurer la connaissance du monde réel et la création de mondes nouveaux. L'autobiographie de Nabokov effectue la mise en place de structures mentales et sémantiques complexes. Elle exprime également l'esthétique de la vie. Elle est caractérisée par la cohérence, l'unité, la stabilité et la continuité du système artistique de Nabokov en général et de son projet poético-autobiographique en particulier. L'écrivain garde toujours la cohérence de sa pensée et de son art à tout niveau d'expression poétique. Chez Nabokov qui est enclin à exposer ses artifices, l'essentiel n'est pas montré, il est soigneusement caché. L'essentiel pour notre auteur est d'explorer sur un mode cognitif l'univers, l'intelligible. La raison de Nabokov est esthétique, pure et « spectaculaire ».

L'autobiographie de Nabokov reflète la situation de l'exil radical de l'auteur, situation propre à la littérature de l'émigration russe. Le retour en Russie est exprimé par le retour constant à son texte autobiographique, par la création de contextes autobiographique et lyrique dans son œuvre. La duplication du matériau selon des configurations nouvelles est fréquente chez l'écrivain. Retravailler le même matériau est un trait caractéristique de l'art de Nabokov. Les raisons des répétitions, des multiples interprétations, des réalisations du même thème, du même sujet, consistent à voir la manière dont la même idée se réalise dans différentes situations et à discerner la multiplicité de l'interprétation de cette idée, la fécondité sémantique conduisant vers le sens ultime, la multitude de sens se résorbant dans un sens unique. Chez Nabokov, on observe un aller-retour entre unité et multiplicité, la fusion sans confusion de l'unité de constellations avec la pluralité des sens particuliers. Les répétitions

créent des liens entre des textes ainsi que la profondeur du texte et de la réflexion. La suite des états qui constitue une vie s'organise en une série pourvue d'intelligibilité, cimentée par une fin. Par le procédé de répétition, Nabokov essaye aussi d'imiter le temps lui-même, le cours cyclique de l'histoire. Chez notre auteur, les répétitions révèlent la structure commune de la vie et de l'univers, elles sont une empreinte du destin dans la vie de l'autobiographe. Nous pouvons caractériser le système des répétitions chez Nabokov comme un « platonisme littéraire ». L'écrivain met en application la thèse de Platon exposée au début du *Cratyle* : chaque objet concret imite une idée (structure intellectuelle des phénomènes), chaque occurrence est une réplique, une imitation contingente d'une idée. La répétition n'est jamais une réplique identique du même, mais elle est toujours une transformation, ne serait-ce que par sa non-identité spatio-temporelle constamment altérée par rapport au modèle. Plus on « réplique » cette idée sur l'axe syntagmatique, celui de l'énonciation, plus on est fidèle à cette idée, plus on s'en approche. D'où le retour de certains événements identiques, similaires, que la structure discursive de l'œuvre de Nabokov décrit : des événements qui répètent d'autres événements qui s'inscrivent sur la chaîne du temps. Par exemple, l'écrivain réactualise l'idée de l'exil qui s'est déjà « incarnée » en différentes périodes de l'histoire. Notre auteur recourt à l'actualisation singulière, contingente d'une « idée » qui se soustrait au temps de telle sorte que son œuvre est construite sur une « idée » qui échappe à l'action destructrice du temps. Pour Nabokov, l'intelligible est soustrait au temps dont l'artiste reconstruit l'« idée ». Par conséquent, l'œuvre d'art échappe au temps dans son intelligibilité même, dans l'acte par lequel le temps lui-même est compris, saisi intellectuellement. L'art s'avère ainsi une tentative de déchiffrer une partie du mystère existentiel et d'atteindre la vérité ultime. L'exil et le temps sont les thèmes les plus importants de *Drugie berega*.

La « quiddité » de la poétique autobiographique de Nabokov consiste en son caractère philosophique profond. L'écriture autobiographique de notre auteur à travers laquelle il cherche les réponses aux plus grands problèmes ontologiques et épistémologiques est éminemment philosophique. Nous pouvons considérer Nabokov comme un écrivain-philosophe qui tente de scruter, sur un mode de lyrisme extrêmement sobre, dans ses écrits artistiques le mystère de l'existence humaine. Nous voudrions souligner encore une fois la perspective vitaliste (pensée à travers la philosophie de Bergson) de l'écriture autobiographique de notre auteur.

Nous pouvons parler des éléments de ludisme dans l'autobiographie de Nabokov, mais non pas du ludisme de son œuvre autobiographique. Pour nous, c'est un trait secondaire de la

poétique autobiographique de notre auteur. Le ludisme pur ne nous mène nulle part. On ne peut guère expliquer par ce trait seul la poétique autobiographique de Nabokov. Le ludisme n'est pas la clé de la poétique autobiographique de Nabokov. Etant donné que son autobiographie est fondée sur le lyrisme, qu'elle abonde en descriptions et en digressions lyriques, nous proposons la formule de « lyrisme comique et cosmique » au lieu de « ludisme » pour caractériser la poétique de Nabokov, car cet écrivain ne joue pas, l'art est sa vraie vie, il est pour lui une tâche beaucoup plus sérieuse et précieuse que la vie elle-même.

Tous les réseaux d'allusions sont secondaires et accessoires dans la poétique de Nabokov et fonctionnent, chez l'écrivain, comme un outil pour s'inscrire dans la tradition littéraire et culturelle. Les allusions n'organisent aucunement *Drugie berega / Speak, Memory* en un système signifiant, cohérent et n'assurent pas la structure de cette œuvre. Remarquons que le lecteur qui ne comprend pas toutes les références peut cependant se délecter du lyrisme, de la métaphorique et de la réflexion philosophique de l'autobiographie de Nabokov. Certes, la poétique de Nabokov en général se définit comme une poétique du jeu littéraire avec d'autres textes et de la réminiscence continue. Cependant il n'existe pas de système d'allusions instauré par Nabokov, c'est le lecteur qui déduit ces systèmes d'allusions. L'écrivain ne renvoie à rien, c'est le lecteur, l'interprète qui est tenté de « lire » des allusions partout. Le lecteur actualise à sa manière le réseau signifiant de l'œuvre par le biais de son expérience vécue ou lue. La matière sémantique de l'œuvre sera toujours renouvelée, car la transformation est le gage de sa perpétuité artistique. Les allusions sont intégrées dans la structure signifiante de l'espace poétique créé par l'écrivain, elles signalent la présence de l'héritage littéraire de Nabokov qui s'appuie sur la tradition littéraire. Les renvois réalisent le principe de multiplicité dans l'écriture. Dans son autobiographie, par des allusions et des références diverses, l'auteur compare son destin aux destins des héros littéraires. Il crée ses allusions littéraires sur un mode d'écho, sur un mode polémique. Les réminiscences littéraires chez Nabokov peuvent être mises en rapport, par leur fonction d'intégration d'une œuvre littéraire concrète dans la tradition artistique, avec sa théorie des répétitions.

Nous pouvons définir également la poétique de Nabokov comme une « paronomase sémantique » : des textes ayant à peu près le même sens qui sont disposés sur l'axe de l'énonciation et qui créent des réseaux sémantiques sur l'axe de la mémoire. Cet écrivain joue sur l'ambiguïté de la citation. Lorsque les textes migrent, ils se métamorphosent. La littérature doit muer, c'est le gage de sa survie. Le seul garant des textes est assuré par la métamorphose ordonnée à une fin esthétique et cognitive. La littérature vit toujours, le passé n'est pas mort.

C’est l’artifice qui fait vivre la littérature par des modifications, des manipulations constantes. C’est en effet la réponse de Nabokov au néo-classicisme stérile. L’écrivain proclame la présence du passé dans le présent et la capacité du texte ancien de vivre dans un contexte nouveau qui lui donne un autre sens. Rappelons que chez Mandel’štam, la citation est comparée à une cigale. Le chant des citations représente une sorte de résurrection des textes littéraires, leur effectivité et leur pertinence actuelle au moment présent. Les citations déclarées chez Nabokov sont fausses, inexactes suite aux erreurs intentionnées lors du transfert des énoncés d’autrui dans ses propres textes. Cet écrivain part d’une citation, d’un texte et ensuite les modifie, polémique avec eux. Le caractère citationnel n’est jamais vain chez lui, mais il décèle l’appartenance de notre auteur à l’héritage culturel russe et occidental.

La métaphore est moins un transport de sens qu’un glissement constant des structures interprétatives. La métaphore dans l’autobiographie de Nabokov est toujours signifiante, elle est renouvelée par la présence du corps qui acquiert chez notre auteur une signification toute particulière. La métaphore du corps vivant est fréquente et multiple, elle met en avant l’étendue et la qualité perceptive du corps. Mnémosyne chez Nabokov n’est jamais une abstraction, mais une personne. Pour l’autobiographe, être c’est être perçu avec et dans le corps. Le corps est réhabilité chez cet écrivain et placé au cœur de l’écriture artistique. Le concret n’est jamais éliminé de l’écriture autobiographique, il est maintenu avec la plus haute spiritualité. Mais tout cela n’élimine pas cependant la vision utopique de cet écrivain qui se manifeste par le fait qu’il tente de transposer les caractéristiques de la sensation tactile éprouvée lors du toucher matériel, effectif des objets en une perception « intactile » et imperceptible des notions abstraites.

L’aspect noétique (philosophique, intellectuel) et heuristique de la métaphore est très important chez cet artiste : c’est une des manières de suspendre et d’arrêter les effets corrosifs du temps, une sorte de salut opéré par une habile et artistique manipulation de signifiants et de signifiés. L’aspect novateur des métaphores chez Nabokov consiste en ce que ces dernières sont consacrées à la mémoire. Sous ce rapport, il est le disciple direct de Proust. Notamment, cette constante « incorporation » ou incarnation de la mémoire est présentée, grâce aux métaphores employées par l’écrivain, comme un véritable organe qui appréhende le passé dans son intégralité. Il faut souligner la systémicité de ces métaphores qui sont conjuguées à des réminiscences littéraires éparpillées dans le texte. Tout fait signe et sens chez Nabokov, si bien que l’on peut parler d’une circulation perpétuelle du sens, d’un transport ou d’une translation, d’une « métaphore » continue dans son texte. Les rapports entre le moi « vécu »

(personnel, individuel, empirique) de l'auteur et son moi créateur (le moi de l'auteur en tant qu'auteur justement) sont primordiaux pour la constitution de réseaux métaphoriques. Ce rapport est vécu sur le mode de l'aliénation chez Nabokov, expropriation du moi (je) véritable par le moi du créateur. Le transfert des détails réels et personnels dans l'ordre de la fiction est ressenti comme une déperdition ontologique.

Soulignons encore une fois le lien inhérent qui existe entre l'écriture autobiographique et la poétique de Nabokov. Dans *Drugie berega*, nous observons la poétisation constante du sujet autobiographique. Le « je » autobiographique reflété dans *Drugie berega / Speak, Memory* est composé du « je » épique, du « je » poétique et du « je » philosophique. Le « je » autobiographique est présenté dans sa subsistance (dans la diachronie) et sa substance (dans la synchronie).

Les débuts littéraires de Nabokov sont marqués par l'hégémonie de la poésie par rapport à la prose. Notre auteur abandonne progressivement la poésie pour la prose, en effectuant une marche triomphale vers la prose de l'artifice. Si l'autobiographie et la prose de fiction forment chez Nabokov un système dans la synchronie, l'autobiographie et la poésie se trouvent disposées sur l'axe de la successivité.

A la fin de notre travail nous voudrions souligner qu'on peut ne pas être d'accord avec les idées énoncées par Nabokov, mais on ne peut pas lui reprocher un manque d'unité et de cohésion sémantiques, artistiques et philosophiques dans ses idées qui forment un système artistique cohérent dans lequel tout est logique, réfléchi et médité. Ce qui étonne chez cet auteur, ce sont la complexité de la pensée et la complexité extrême de son expression verbale. C'est la perfection de la finition artistique qui heurte souvent le lecteur et lui donne le vertige dans la plupart des cas. Nabokov prône un individualisme créatif et interprétatif. Il n'existe pas, pour lui, d'interprétation univoque d'une œuvre littéraire. Pour l'écrivain, il s'agit toujours de la multiplicité de l'interprétation littéraire ressentie par le lecteur, ce qui fait d'ailleurs la force de l'œuvre littéraire et en intensifie la vitalité.

Dans notre thèse, nous avons présenté la problématique de la poétique autobiographique chez Nabokov sous ses multiples aspects dans le cadre de la culture russe et occidentale. Cependant le chef-d'œuvre du genre autobiographique qu'est *Drugie berega* n'a pas fini d'épuiser toutes ses possibilités interprétatives et ses structures sémantiques complexes ainsi que de dévoiler jusqu'à la fin sa richesse stylistique, sa perfection artistique et sa profondeur philosophique. En effet, le caractère inexhaustible de l'interprétation critique de l'œuvre est le gage de son authenticité artistique, mais aussi le gage de la survie spirituelle des arts et des

lettres dans les siècles futurs, dans la conscience des lecteurs de la postérité qui interpréteront d'une manière toujours nouvelle l'héritage culturel légué par les siècles passés.

Bibliographie

L'histoire de ma vie donc ressemble moins à une biographie qu'à une bibliographie.[1468]

Vladimir Nabokov, Entretien avec Bernard Pivot du 30 mai 1975

I. Œuvres étudiées de Vladimir Nabokov

I. 1. Œuvres en russe ou en traduction russe

Nabokov Vladimir, « Admiraltejskaja igla », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « Al'batros », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Anketa o Pruste », *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « Ax, ugonjat ix v step', Arlekinov moix », *Stixi*, Ann Arbor, Ardis, 1979.

Nabokov Vladimir, « Bilet », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Bud' so mnoj prozračnee i prošče », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Byl den' kak den'… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Čto za noč' s pamjat'ju slučilos' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

[1468] Vladimir Nabokov, *Entretien avec Bernard Pivot du 30 mai 1975*, *op. cit*., 19 minutes 16 secondes – 19 minutes 23 secondes.

Nabokov Vladimir, *Dar*, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2002, t. 4.

Nabokov Vladimir, « Detstvo », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Dlja stranstvija nočnogo mne ne nado », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Dmitrij Kobjakov 'Goreč'" ('Pticelov". Pariž. 1927). 'Keramika" (Tam že. 1925). Evgenij Šax. 'Semja na kamne" (Pariž. 1927) », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Dožd' proletel », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

« Drebezžanie moix ržavyx russkix strun... », *Iz perepiski Vladimira i Very Nabokovyx i Romana Grinberga (1940-1967)*, in *In memoriam. Istoričeskij sbornik pamjati A. I. Dobkina*, V. E. Alloj, T. B. Pritykina (éds), Sankt-Peterburg / Paris, Feniks / Atheneum, 2000. Publication, préface et commentaire de Rašit Jangirov.

Nabokov Vladimir, *Drugie berega*, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, *Drugie berega*, Ann Arbor, Ardis, 1978 (texte de référence, réimpression du texte original : Nabokov Vladimir, *Drugie berega*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954).

Nabokov Vladimir, « Est' son. On povtorjaetsja kak tomnyj… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Glaza », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Godovščina », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Iz Kalmbrudovoj poèmy 'Nočnoe putešestvie' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « Iz mira upolzli – i nojut na lune », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Ja pomnju tvoj prixod: rastuščij zvon… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001.

Nabokov Vladimir, « Kakim by polotnom batal'nym ni javljalas' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Kak ja ljublju tebja », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « Kak ljubil ja stixi Gumileva ! », *Stixi,* Ann Arbor, Ardis, 1979.

Nabokov Vladimir, « Kak ob'jasnju ? Est' v pamjati luči », *Stixi*, Ann Arbor, Ardis, 1979.

Nabokov Vladimir, « Kakoe sdelal ja durnoe delo », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Kak paxnet lipoj i siren'ju », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Kembridž »*, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Kimono », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Kirpiči », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « K kn. S. M. Kačurinu », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003.

Nabokov Vladimir, *Kommentarii k « Evgeniju Oneginu » Aleksandra Puškina*, Moskva, NPK "Intelvak", 1999. Traduit de l'anglais par A. V. Dranov, A. M. Zverev, V. A. Zorin et autres.

Nabokov Vladimir, « Kon'kobežec », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Korolëk », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « K rodine », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « K Rossii », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, *Lolita*, *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 2.

Nabokov Vladimir, *Mašen'ka*, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « *Mašen'ka*. *Korol', dama, valet*. *Zaščita Lužina*. Rasskazy. Stixotvorenija. Drama. Èsse. Recenzii. 1926-1930», *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « My s toboju tak verili v svjaz' bytija… », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Nabor », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax,* Sankt-Peterburg, Simpozium, 2002, t. 4.

Nabokov Vladimir, « Neokončennyj černovik », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Nerodivšemusja čitatelju », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Nomer v gostinice », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « N. V. Gogol'. Povesti. Predislovie », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « O, kak ty rvešs'ja v put' krylatyj », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « O knige, ozaglavlennoj *Lolita* », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Oko », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Ona davno ušla, ona davno zabyla... », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « On Generalities », in *Zvezda, Vladimir Nabokov, k 100-letiju so dnja roždenija*, 1999, n° 4, p. 12-14.

Nabokov Vladimir, *Otčajanie, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « Otvjažis' – ja tebja umoljaju », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « O vosstavšix angelax », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « O Xodaseviče », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Parižskaja poèma », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Pasxal'nyj dožd' »*, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

« Perepiska Nabokovyx s Profferami », in *Zvezda*, 2005, n° 7, p. 123-171. Traduit de l'anglais par Nina Žutovskaja.

Nabokov Vladimir, *Perepiska s setroj*, Ann Arbor, Ardis, 1985.

Nabokov Vladimir, « Peterburg », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Pis'ma k Glebu Struve », in *Zvezda*, *Vladimir Nabokov, k 100-letiju so dnja roždenija*, 1999, n° 4, p. 23-39.

Nabokov Vladimir, « P'janyj korabl' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Rodina », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Rodina », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, *Podvig, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « Poèt », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Poètu », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Poèty », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Poèty », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Po sadu brodiš' i dumaeš' ty », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Poseščenie muzeja », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Postskriptum k russkomu izdaniju », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Posvjaščenie k "Faustu" », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, *Priglašenie na kazn'*, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2002, t. 4.

Nabokov Vladimir, « *Priglašenie na kazn'*. *Dar*. Rasskazy. Èsse. 1935-1937 », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2002, t. 4.

Nabokov Vladimir, « Put' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Putevoditel' po Berlinu », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Rasskazy. *Nikolka Persik*. *Anja v strane čudes*. Stixotvorenija. Dramatičeskie proizvedenija. Èsse. Recenzii. 1918-1925 », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Razgovor », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Rupert Bruk », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Rycar' », *Stixi*, Ann Arbor, Ardis, 1979.

Nabokov Vladimir, « Sem' stixotvorenij », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Slava », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Smert' (Utixnet žizni rokot žadnyj…) », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Snimok », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Snoviden'e »*, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Sny », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « *Sogljadataj*. *Podvig*. *Kamera obscura*. *Otčajanie*. Rasskazy. Stixotvorenija. Èsse. Recenzii. 1930-1934 », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.

Nabokov Vladimir, « Solnce », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, *Solus Rex, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Sonet », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Stancy », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, *Stixotvorenija*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002.

Nabokov Vladimir, « Šaxmatnyj kon' », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, *Tragedija gospodina Morna. P'esy, Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008.

Nabokov Vladimir, « Tristan », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Tri šaxmatnyx soneta », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Tuman nočnogo sna, nalet istomy pyl'noj », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Universitetskaja poèma », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Ut pictura poesis », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Uzor », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Vasilij Šiškov »*, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Videnie », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « V'juga », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « V kastal'skom pereulke est' lavčonka », *Stixi*, Ann Arbor, Ardis, 1979.

Nabokov Vladimir, « Vladislav Xodasevič. Sobranie stixov », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « *Volšebnik*. *Solus Rex*. *Drugie berega*. Rasskazy. Stixotvorenija. Dramatičeskie proizvedenija. Èsse. Recenzii. 1938-1977 », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, « V polnolun'e, v gostinoj pyl'noj i pyšnoj », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

Nabokov Vladimir, « Vstreča s Sirinym (Ot parižskogo korrespondenta *Segodnja*) », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, t. 5.

Nabokov Vladimir, « Zametki (dlja avtorskogo večera "Stixi i kommentarii" 7 maja 1949 goda) », in *V. V. Nabokov: pro et contra 2*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001.

Nabokov Vladimir, « Zametki perevodčika »*, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.

Nabokov Vladimir, *Zaščita Lužina*, *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 2.

Nabokov Vladimir, « Zerkalo », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2000, t. 1.

I. 2. Œuvres en anglais

Nabokov Vladimir, « An Evening of Russian Poetry », *Poèmes et problèmes*, Paris, Gallimard, 1999. Traduit de l'anglais et du russe par Hélène Henry.

Nabokov Vladimir, « Foreword », in Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin. Introduction and Translation*, Princeton, Princeton University Press, Bollingen Series LXXII, 1990, vol. 1. Traduit du russe en anglais par Vladimir Nabokov.

Nabokov Vladimir, *Nabokov's Butterflies, Unpublished and Uncollected Writings*, Boyd Brian, Pyle Robert Michael (éds), Boston, Beacon Press, 2000.

Nabokov Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited, Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, The Library of America, 1996.

Nabokov Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, London, Everyman's Library, 1999.

I. 3. Œuvres et interviews en français

Nabokov Vladimir, « Entretien avec Bernard Pivot du 30 mai 1975 », in *Les grands entretiens de Bernard Pivot*, *Apostrophes*, Paris, Gallimard, N. R. F. / Ina, 2003 / 1975.

Nabokov Vladimir, « Entretien de Pierre Dommergues avec Vladimir Nabokov », in *Les langues modernes*, janvier-février 1968, p. 92-102.

Nabokov (Sirine) Vladimir, « Les écrivains et l'époque », in *Le mois*, juin-juillet 1931, n° 6, p. 137-139.

Nabokov Vladimir, « Mademoiselle O », *Mademoiselle O*, Paris, Julliard, 1982.

Nabokov Vladimir, « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable », in *Magazine littéraire*, *Vladimir Nabokov*, septembre 1986, n° 233, p. 49-54.

Nabokov Vladimir / Robbe-Grillet Alain, « Tandis que *Lolita* fait le tour du monde l'entomologiste Nabokov, l'agronome Robbe-Grillet échangent leurs pions sur l'échiquier littéraire », in *Arts*, 1959, octobre-novembre, p. 4.

I. 4. Traductions françaises consultées

Nabokov Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, Paris, Gallimard, 1994. Traduit de l'anglais par Gilles Chahine avec la collaboration de Jean-Bernard Blandenier. Traduction revue par l'auteur.

Nabokov Vladimir, « Anton Tchekhov. 'La dame au petit chien" », *Littératures II*, Paris, Fayard, 1985.

Nabokov Vladimir, « Anton Tchekhov. *La mouette* », *Littératures II*, Paris, Fayard, 1985.

Nabokov Vladimir, « A propos d'*Autres rivages* », in *N. R. F.*, septembre 1999, n° 551, p. 45-67. Traduit de l'anglais par Maurice Couturier.

Nabokov Vladimir, « A propos d'un livre intitulé *Lolita* », *Lolita*, Paris, Editions Gallimard, 2001. Traduction de l'anglais par Maurice Couturier.

Nabokov Vladimir, « L'art de la traduction », *Littératures II*, Paris, Fayard, 1985.

Nabokov Vladimir, « L'art dramatique », *L'homme de l'URSS et autres pièces*, Paris, Fayard, 1987. Traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz.

Nabokov Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1961. Traduit de l'anglais par Yvonne Davet.

Nabokov Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991. Traduit de l'anglais par Yvonne Davet.

Nabokov Vladimir, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983.

Nabokov Vladimir, *Brisure à senestre*, Paris, Julliard, 1978. Traduit de l'anglais par Gérard-Henri Durand.

Nabokov Vladimir, *La défense Loujine*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1. Traduit du russe par Genia et René Cannac, révisé, présenté et annoté par Bernard Kreise. Traduction de l'avant-propos à l'édition américaine de 1964 par Christine Raguet-Bouvart.

Nabokov Vladimir, *Le don*, Paris, Gallimard, 1967. Traduit de l'anglais par Raymond Girard.

Nabokov Vladimir, « Ecrivains, censeurs et lecteurs russes », *Littératures II,* Paris, Fayard, 1985.

Nabokov Vladimir, *L'exploit*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1. Traduit de l'anglais par Maurice Couturier, révisé par Yvonne Couturier et le traducteur, présenté et annoté par Maurice Couturier et Laure Troubetzkoy.

Nabokov Vladimir, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 2004. Traduit de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau.

Nabokov Vladimir, « Fiodor Dostoïevski », *Littératures II*, Paris, Fayard, 1985.

Nabokov Vladimir, « Franz Kafka. *La métamorphose* », *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983.

Nabokov Vladimir, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1985. Traduit de l'anglais par Vladimir Sikorsky.

Nabokov Vladimir, « James Joyce. *Ulysse*», *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983.

Nabokov Vladimir, *Lettres choisies, 1940-1977*, Paris, Gallimard, 1992. Traduit de l'anglais par Christine Bouvart.

Nabokov Vladimir, « Lev Tolstoï. *Anna Karénine* », *Littératures II*, Paris, Fayard, 1985.

Nabokov Vladimir, *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1983. Traduit de l'anglais par Hélène Pasquier.

Nabokov Vladimir, *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985. Traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek.

Nabokov Vladimir, *Machenka*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1. Traduit de l'anglais par Marcelle Sibon, révisé, présenté et annoté par Laure Troubetzkoy.

Nabokov Vladimir, « Marcel Proust. *Du côté de chez Swann* », *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983.

Nabokov Vladimir, *La méprise*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1. Traduit de l'anglais par Marcel Stora, révisé, présenté et annoté par Gilles Barbedette et Wladimir Troubetzkoy.

Nabokov Vladimir, *Nicolas Gogol*, Paris, Editions Rivages, 1988. Traduit de l'anglais par Bernard Géniès.

Nabokov Vladimir, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1. Sous la direction de Maurice Couturier.

Nabokov Vladimir, *Pnine*, Paris, Gallimard, 1962. Traduit de l'anglais par Michel Chrestien.

Nabokov Vladimir, *Poèmes et problèmes*, Paris, Gallimard, 1999. Traduit de l'anglais et du russe par Hélène Henry.

Nabokov Vladimir, « Pluie de Pâques », *Nouvelles*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 163-169. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

Nabokov Vladimir, « Préface à l'édition russe », *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy.

Nabokov Vladimir, *Regarde, regarde les arlequins !*, Paris, Gallimard, 1995. Traduit de l'anglais par Jean-Bernard Blandenier.

Nabokov Vladimir, *Roi, dame, valet*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1. Traduit de l'anglais par Georges Magnane, révisé par Suzanne Fraysse et Maurice Couturier.

Nabokov Vladimir, *La transparence des choses*, Paris, Fayard, 1979. Traduit de l'anglais par Donald Harper et Jean-Bernard Blandenier.

Nabokov Vladimir, *La vraie vie de Sebastian Knight*, Paris, Gallimard, 1992. Traduit de l'anglais par Yvonne Davet.

Nabokov Vladimir / Mati Laansoo, « Entretien avec Vladimir Nabokov », in *Europe*, mars 1995, n° 791, p. 126-131. Traduit de l'anglais par Christine Raguet-Bouvart.

Nabokov Vladimir – Wilson Edmund, *Correspondance, 1940-1971*, Paris, Rivages, 1988. Traduit de l'anglais par Christine Raguet-Bouvart.

II. Ouvrages et articles sur Vladimir Nabokov

II. 1. Ouvrages et articles en russe ou en traduction russe

Adamovič Georgij, « *Sovremennye zapiski*, kn. 46 », in *Poslednie novosti*, Paris, 15 mai 1930.

Adamovič Georgij, « Vladimir Nabokov », *Odinočestvo i svoboda*, Moskva, Respublika, 1996.

Andreev Nikolaj, « Sirin », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Bicilli Petr, «V. Sirin. 'Priglašenie na kazn' ". – Ego že. 'Sogljadataj ". Pariž, 1938», in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Bljum A. V., « 'Poetik belyj, Sirin… "(Nabokov o cenzure i cenzura o Nabokove) », in *Zvezda, Vladimir Nabokov, k 100-letiju so dnja roždenija*, *Vladimir Nabokov, k 100-letiju so dnja roždenija*, 1999, n° 4, p. 198-203.

Buhks Nora, *Èšafot v xrustal'nom dvorce*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1998.

Buhks Nora, « Kross-žanr : O romane Vl. Nabokova *Podvig* », in *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, Paris, Institut d'études slaves, 1999, p. 77-92.

Cetlin Mark, « Recenzija na roman ″Korol′, dama, valet″ », in *Sovremennye zapiski,* Paris, 1928, n° 37, p. 536-538.

Cetlin Mark, « V. Sirin. ″Vozvraščenie Čorba. Rasskazy i stixi″ », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel′stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Čerkasov V. A., *Literaturnaja kritika o V. V. Nabokove i polemika s nej v tvorčestve pisatelja (20e-30e gg.)*, Belgorod, Belgorodskij Universitet, 2001.

Davydov Sergej, « Šiški na adamovu golovu : o mistifikacijax Xodaseviča i Nabokova », in *Zvezda*, 2002, n° 7, p. 194-198.

Davydov Sergej, *"Teksty-matrëški" Vladimira Nabokova*, Sankt-Peterburg, Kircideli, 2004.

Dolinin Aleksandr, *Istinnaja žizn′ pisatelja Sirina*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2004.

Dolinin Aleksandr, « Predvaritel′nye zamečanija », *Istinnaja žizn′ pisatelja Sirina*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2004.

Grišakova Marina, « O nekotoryx alljuzijax u Nabokova »*,* in *Kul′tura russkoj diaspory: Vladimir Nabokov*, *100*, Tallin, 2000, p. 119-134.

Ivanov Georgij, « V. Sirin. ″Mašen′ka″, ″Korol′, dama, valet″, ″Zaščita Lužina″, ″Vozvraščenie Čorba″ », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel′stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Kac Boris, « "Exegi monumentum" Vladimira Nabokova: k pročteniju stixotvorenija "Kakoe sdelal ja durnoe delo" », in *Literaturnoe obozrenie*, Moskva, 1999, n° 2 (274), p. 72-77.

Kantor Mixail, « Bremja pamjati (o Sirine) », in *V. V. Nabokov: pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel′stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Lotman Mixail, « A ta zvezda nad Pulkovom… Zametki o poèzii i stixosloženii V. Nabokova », in *V. V. Nabokov: pro et contra 2*, Sankt-Peterburg, Izdatel′stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001.

Malikova Marija, « ’Pervoe stixotvorenie ”V. Nabokova. Perevod i kommentarij », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Malikova Marija, *V. Nabokov. Avto-bio-grafija*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002.

Malikova Marija, « Žertva total’nogo vospominanija », in *Kul’tura russkoj diaspory: Vladimir Nabokov*, *100*, Tallin, 2000, p. 62-75.

Nabokovskij vestnik, Vypusk 1, *Peterburgskie čtenija*, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 1998.

Nabokovskij vestnik, Vypusk 2, Nabokov v rodstvennom okruženii, Peterburgskie čtenija, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 1998.

Nabokovskij vestnik, Vypusk 3, Rodovye gnëzda, Peterburgskie čtenija, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 1999.

Nabokovskij vestnik, Vypusk 4, Peterburgskie čtenija, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 1999.

Nabokovskij vestnik, Vypusk 5, Jubilejnyj (1899-1999), Peterburgskie čtenija, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 2000.

Nabokovskij vestnik, Vypusk 6, Nabokov i Serebrjanyj vek, Peterburgskie čtenija, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 2001.

Nosik V. M., *Mir i dar Nabokova, Pervaja russkaja biografia pisatelja*, Sankt-Peterburg, Zolotoj vek, Diamant, 2000.

Osorgin Mixail, « Recensija na roman ’Podvig ”», in *Poslednie novosti*, Paris, 27 octobre 1932.

Osorgin Mixail, « V. Sirin. ’Kamera obskura ”, roman », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Sečkarev Vsevolod, « K tematike poèzii Vladimira Nabokova », in *Noyj žurnal*, New York, 1996, kniga 197, p. 42-66.

Senderovitch Savely, Shvarts Yelena, « Zakon dannyj Mnemosine: ob avtobiografičeskom žanre u Vl. Nabokova », in *Revue des études slaves*, 1998, t. LXX, fasc. 4, p. 825-836.

Shrayer Maxim D., *Nabokov : temy i variacii*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2000.

Struve Gleb, « Recenzija na roman ″Korol', dama, valet″ », in *Rossija i slavjanstvo*, Paris, 1 décembre 1928.

Struve Gleb, « Tvorčestvo Sirina », in *Rossija i slavjanstvo*, Paris, 17 mai 1930.

Šaxovskaja Zinaida, *V poiskax Nabokova, Otraženija,* Moskva, Kniga, 1991.

Thomas Urban, *Nabokov v Berline*, Moskva, Agraf, 2004. Traduit de l'allemand par S. V. Rožnovskij.

Tolstoj Ivan, « Xodasevič v Končeeve », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Trubeckova E. G., « Literaturnye mistifikacii Nabokova i Xodaseviča », in *V. V. Nabokov i Serebrjanyj vek, Nabokovskij vestnik*, Sankt-Peterburg, Dorn, 2001, n° 6, p. 56-63.

Xodasevič Vladislav, « O Sirine », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2.

Xodasevič Vladislav, « *Zaščita Lužina* », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002.

Varšavskij V., « V. Sirin. ″Podvig″ », in *V. V. Nabokov, pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

Vejdle Vladimir, « Nabokov. Pervaja *Lolita* », in *Russkaja mysl'*, le 29 décembre 1977, n° 3184, p. 9.

Vejdle Vladimir, « V. Sirin. *Otčajanije* », in *V. V. Nabokov, pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

V. V. Nabokov : pro et contra, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

V. V. Nabokov: pro et contra 2, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001.

II. 2. Ouvrages et articles en français ou en traduction française

Barbedette Gilles, « Entre l'exil et la parodie », in *Magazine littéraire*, septembre 1986, n° 233, p. 18-22.

Berge Claude et Blaffort Paul, « La Défense Sirine », in *Vladimir Nabokov*, *Europe*, mars 1995, n° 791, p. 115-123.

Boyd Brian, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, Paris, Gallimard, 1992. Traduit de l'anglais par Philippe Delamare.

Boyd Brian, *Vladimir Nabokov. 2. Les années américaines,* Paris, Gallimard, 1991. Traduit de l'anglais par Philippe Delamare.

Buhks Nora, « Avant-propos. La défense Sirine », in *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, Paris, Institut d'études slaves, 1999, p. 5-8.

Couturier Maurice, *Nabokov ou la cruauté du désir : lecture psychanalytique*, Mayenne, Editions Champ Vallon, 2004.

Couturier Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993.

Couturier Maurice, Troubetzkoy Laure, « *L'Exploit.* Notice », in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1.

Field Andrew, *Vladimir Nabokov : toute une vie ou presque, biographie*, Paris, Seuil, 1982. Traduit de l'anglais par Guy Durand.

Fraysse Suzanne, *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.

Kouchkine Evgueny, « Le retour du *Don* en Russie, thème de la transcendance vivante », in *Vladimir Nabokov et l'émigration*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 2*, Paris, Institut d'études slaves, 1993, p. 85-93.

Lanne Jean-Claude, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », in *Vladimir Nabokov dans le miroir du XX*ème *siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 405-413.

Lanne Jean-Claude, « La poésie de Vladimir Nabokov ou les figures de l'exil », in *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, Paris, Institut d'études slaves, 1999, p. 93-109.

Monnier André, « Un miroir pouchkinien pour Nabokov », in *Vladimir Nabokov et l'émigration*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 2*, Paris, Institut d'études slaves, 1993, p. 19-25.

Niqueux Michel, « *Ekphrasis* et fantastique dans *la Vénitienne* de Nabokov, ou l'art comme envoûtement », in *Vladimir Nabokov dans le miroir du XX*ème *siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 475-484.

Rabaté Laurent, « La poésie de la tradition : étude du recueil *Stixi* de Vl. Nabokov », in *Revue des études slaves*, 1985, fasc. 3, t. LVII, p. 397-420.

Raguet-Bouvart Christine, « *Mademoiselle O* : les images appartiendraient-elles plutôt à une langue », in *Vladimir Nabokov dans le miroir du XX*ème *siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 495-503.

Rampton David, « Les maniaques, les identités retrouvées et les secrets du chef-œuvre : "Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable" dans son contexte », in *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, Paris, Institut d'études slaves, 1999, p. 35-44.

Struve Gleb, « Nabokov-Sirin », *Russkaja literatura v izgnanii*, Paris, YMCA-Press, 1984.

Struve Gleb, « Vladimir Nabokoff Sirine, l'amour de la vie », in *Le mois*, n° 6, juin-juillet 1931, p. 140-142.

Toker Leona, « L'éthique du camouflage narratif », *Vladimir Nabokov*, *Europe*, mars 1995, n° 791, p. 71-80.

Troubetzkoy Laure, « Le bonheur dans les nouvelles russes de Nabokov : du défi à la panchronie », in *Modernités russes 5*, *« Le bonheur dans la modernité »*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2004, p. 243-252.

Troubetzkoy Laure, « *L'exploit* comme exorcisme : le fantasme du retour en Russie de la poésie à la prose de Nabokov ou le sentier dans la forêt », in *Vladimir Nabokov-*

Sirine. Les années européennes, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, Paris, Institut d'études slaves, 1999, p. 111-120.

Troubetzkoy Laure, « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* », in *Vladimir Nabokov dans le miroir du XX*ème *siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 485-493.

Troubetzkoy Laure, « *Machenka*. Notice », in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, t. 1.

Troubetzkoy Laure, « Vers un autre rivage : de *Camera obscura* à *Laughter in the dark* », in *Vladimir Nabokov et l'émigration*, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 2*, Paris, Institut d'études slaves, 1993, p. 67-75.

Troubetzkoy Wladimir, « Vladimir Nabokov et le bilinguisme culturel », in *Etudes russes, Mélanges offerts au professeur Louis Allain,* Irina et Gilles Fougeron (éds), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 123-134.

Virolainen Maria, « La langue anglaise de Nabokov en tant que phénomène de la littérature russe », in *Vladimir Nabokov dans le miroir du XX*ème *siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 505-512.

Vladimir Nabokov, *Europe*, mars 1995, n° 791.

Vladimir Nabokov, Magazine littéraire, septembre 1986, n° 233.

*Vladimir Nabokov dans le miroir du XX*ème *siècle*, Nora Buhks (éd.), *Revue des études slaves*, Paris, Institut d'études slaves, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4.

Vladimir Nabokov et l'émigration, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 2*, Paris, Institut d'études slaves, 1993.

Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes, Nora Buhks (éd.), *Cahier de l'émigration russe 5*, Paris, Institut d'études slaves, 1999.

II. 3. Ouvrages et articles en anglais

Barton Johnson D., « Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch », in *Russian Literature Triquartely*, n° 24, 1991, p. 307-327.

Beaujour Elizabeth Klosty, « Translation and Self-translation », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (éd.), New York, Taylor and Francis Group, 1995.

Berberova Nina, « Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* », in *The Russian Review*, Oct. 1967, vol. 26, n° 4, p. 405-406.

Boyd Brian, « Note on the texts », in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs 1941-1951*, New York, The Library of America, 1996.

The Cambridge Companion to Nabokov, Julian W. Connolly (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Connolly Julian W., « From Biography to Autobiography and Back », in *Cycnos, Nabokov. Autobiography, Biography and Fiction*, Maurice Couturier (éd.), Nice, Université de Nice, Département d'Etudes Anglophones, Centre de Recherche sur les Ecritures de Langue Anglaise, 1993, p. 39-46.

Connolly Julian W., « The Otherwordly in Nabokov's Poetry », in *Russian Literature Triquartely*, 1991, n° 24, p. 329-339.

Diment Galya, « Uncollected Critical Writings », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (éd.), New York, Taylor and Francis Group, 1995.

The Garland Companion to Vladimir Nabokov, Alexandrov Vladimir E. (éd.), New York, Taylor and Francis Group, 1995.

Grayson Jane, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

Green Geoffrey, « Visions of a "Perfect Past": Nabokov, Autobiograpy, Biography, and Fiction », in *Nabokov Studies*, Zoran Kuzmanovich (éd.), Davidson, Davidson College, 1996, vol. 3, p. 89-100.

Foster John Burt, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, University Press of Princeton, 1993.

Moraru Christian, « Time, Writing, and Ecstasy in *Speak, Memory* : Dramatizing the Proustian Project », in *Nabokov's Studies*, D. Barton Johnson (éd.), Los Angeles, University of California, 1995, vol. 2, p. 173-190.

Nivat Georges, « *Speak, Memory* », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir Alexandrov (éd.), New York, Taylor and Francis Group, 1995.

Pilling John, « A Tremulous Prism: Nabokov's *Speak, Memory* », in *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*, Jane Gary Harris (éd.), Princeton, Princeton University Press, 1990.

Rampton David, *Vladimir Nabokov: a critical study of the novels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Rosengrant Judson, « Bilingual Style in Nabokov's Autobiography », in *Style*, Spring 1995, vol. 29, n° 1, p. 108-127.

Scherr Barry P., « Poetry », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir Alexandrov (éd.), New York, Taylor and Francis Group, 1995.

III. Thèses sur Vladimir Nabokov

III. 1. Thèses en russe

Bibina Irina, *Prostranstvo i vremja v avtobiografičeskix romanax V. Nabokova*, Thèse, Saratov, 2003.

Ledenëv Aleksandr, *Poètika i stilistika Vladimira Nabokova v kontekste xudožestvennyx iskanij pervoj poloviny XX veka*, Thèse, Moskva / Jaroslavl', 2004.

Malikova Marija, *Avtobiografičeskij diskurs v tvorčestve V. Nabokova (Sirina)*, Thèse, Sankt-Peterburg, 2001.

Pulja Irina, *Obraz-mif Rosssii v russkix romanax V. V. Nabokova, 20-30e gody XX veka*, Thèse, Vologda, 1996.

Zajceva Julija, *Motiv zerkala v xudožestvennoj sisteme V. Nabokova : na materiale russkoj prozy*, Thèse, Perm', 2004.

III. 2. Thèses et habilitations à diriger des recherches en français

III. 2. A. Thèses et habilitations à diriger des recherches en slavistique

Buhks Nora, *Un échafaud dans le palais de cristal (les romans russes de V. Nabokov)*, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1997.

Guy Laurence, *Nabokov, romancier russe ou « le plus solitaire et arrogant de tous »*, Thèse, Paris IV, 1994.

III. 2. B. Thèses en études anglophones

Faye Sabine, *Barokov : le jeu baroque dans les romans de Nabokov*, Thèse, Paris III, 1993.

III. 3. Thèses en anglais

Rosengrant Judson, *Nabokov's Autobiography: Problems of Translation and Style*, Stanford, Stanford University, 1983.

IV. Etudes comparatives sur Vladimir Nabokov et d'autres écrivains

IV. 1. En russe

Ajxenval'd Julij, « Literaturnye zametki (« Bož'e drevo » Bunina i « Universitetskaja poèma » Sirina) », in *Rul'*, Berlin, 4 janvier 1928, p. 2-3.

Averin Boris, *Dar Mnemoziny : Romany Nabokova v kontekste russkoj avtobiografičeskoj tradicii*, Sankt-Peterburg, Amfora, 2003.

A. S. Puškin i V.V. Nabokov. Sbornik dokladov meždunarodnoj konferencii 15-18 aprelja 1999 goda, V. P. Stark (éd.), Sankt-Peterburg, Dorn, 1999.

Sidorova Svetlana, *Koncepcija tvorčeskoj pamjati v xudožestvennoj kul'ture, Marsel' Prust, Vladimir Nabokov, Ivan Bunin,* Thèse, Moskva, 2003.

IV. 2. En français

Camet Sylvie, *L'un / l'autre ou le double en question : Chamisso – Dostoïevski – Maupassant – Nabokov*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

Le double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov, Bessière Jean (éd.), Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.

Oustinoff Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett*, Vladimir Nabokov, Paris, L'Harmattan, 2001.

Pane Marie-Noëlle, « À la recherche du bonheur perdu ? Bonheur et enfance dans les récits autobiographiques des écrivains russes au début du XXème siècle », in Modernités russes *5*, *« Le bonheur dans la modernité »*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2004, p. 161-172.

Rolin Olivier, Paysages originels, Paris, Seuil, 1999.

V. Etudes sur l'autobiographie

V. 1. En russe

Antjuxov Andrej, *Russkaja memuarno-avtobiorafičeskaja literatura XVIII veka*, Thèse, Elec, 2003.

Elizavetina G., « Stanovlenie žanrov avtobiografii i memuarov », *Russkij i zapadno-evropejskij klassicizm. Proza*, Moskva, Nauka, 1982.

Ginzburg Lidija, *O psixologičeskoj proze*, Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1977.

Grebenjuk Olesja, *Avtobiografija : filosofsko-kul'turologičeskij analiz*, Thèse, Rostov-na-Donu, 2005.

Ijul'skaja Elena, *Avtobiografičeskoe načalo v literature Drevnej Rusi (istoki, specifika, èvoljucija),* Thèse, Moskva, 2002.

Nikolina N. A., Poètika russkoj avtobiografičeskoj prozy, Moskva, Flinta / Nauka, 2002.

V. 2. En français ou en traduction française

Bruss Elisabeth W., « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », in *Poétique*, 1974, n° 17, p. 14-26. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard.

Gusdorf Georges, *Auto-bio-graphie*, *Lignes de vie,* 2, Paris, O. Jacob, 1990.

Kofmann, *Autobiogriffures*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1976.

Laouyen Mounir, *L'autobiographie à l'ère du soupçon : Barthes, Sarraute et Robbe-Grillet*, Thèse, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II, UFR Lettres et sciences humaines, 2000, t. 1, 2.

Lejeune Philippe, « Autobiographie », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2001.

Lejeune Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971.

Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

May Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

Raymond Marcel, « Les écrits autobiographiques », in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. I. « Les Confessions ». Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

Starobinski Jean, « Le style de l'autobiographie », in *Poétique*, 1970, n° 3, p. 257-265.

Trédé-Boulmer Monique, « La Grèce antique a-t-elle connu l'autobiographie ? », in *L'invention de l'autobiographie. D'Hésiode à saint Augustin. Actes du deuxième colloque de l'équipe de recherche sur l'hellénisme post-classique* (Paris, Ecole normale supérieure, 14-16 juin 1990), Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1993.

V. 3. En anglais

Bruss Elisabeth W., *Autobiographical Acts : the Changing Situation of Literary Genre*, Baltimore / London, Johns Hopkins University Press, 1976.

de Man Paul, « Autobiography as De-facement », The Rhetoric of Romanticism, New York, Columbia University Press, 1984.

Spengemann William C., *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven / London, Yale University Press, 1980.

VI. Ouvrages et articles sur l'histoire et la théorie de la littérature et sur la critique littéraire

VI. 1. En russe ou en traduction russe

Adamovič Georgij, *Odinočestvo i svoboda*, Moskva, Respublika, 1996.

Adamovič Georgij, « Vklad russkoj èmigracii v mirovuju kul'turu », *Odinočestvo i svoboda*, Moskva, Respublika, 1996.

Baxtin Mixail, *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyx nauk*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000.

Baxtin Mixail, « Formy vremeni i xronotopa v romane. *Očerki po istoričeskoj poètike* », *Voprosy literatury i èstetiki*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1975.

Baxtin Mixail, « Otvet na vopros redakcii 'Novogo mira" », *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1986.

Baxtin Mixail, « Problema rečevyx žanrov », *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, Iskusstvo, 1986.

Baxtin Mixail, « Problema teksta », *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnyx nauk*, Sankt-Peterburg, Azbuka, « Academia », 2000.

Baxtin Mixail, *Problemy poètiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1963.

Blok Aleksandr, « O naznačenii poèta », *Sočinenija v 2 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1955, t. 2.

Demidova Olga, *Metamorfozy v izgnanii. Literaturnyj byt russkogo zarubež'ja*, Sankt-Peterburg, Giperion, 2003.

Ginsburg Lidija, « Problema ličnosti », *O lirike*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1974.

Ivanov V. V., « Poètika Romana Jakobsona », in Roman Jakobson, *Raboty po poètike*, Moskva, Progress, 1987.

Lipoveckij M. N., *Russkij postmodernizm (Očerki istoričeskoj poètiki)*, Ekaterinburg, Ural'skij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet, 1997.

Lunc Lev, « Na Zapad ! », *« Obez'jany idut », Proza, Dramaturgija, Publicistika, Perepiska*, Sankt-Peterburg, Inapress, 2003.

Propp Vladimir, *Russkaja skazka*, Moskva, Labirint, 2000.

Ronen Omry, *Serebrjanyj vek kak umysel i vymysel*, Moskva, OGI, 2000.

Struve Gleb, *Russkaja literatura v izgnanii*, Paris, YMCA-Press, 1984.

Teoretiko-literaturnye itogi XX veka, Čitatel': problemy vosprijatija, S. A. Makurenkova (éd.), Moskva, Praksis, 2005, t. 4.

Tynjanon Jurij, *Arxaisty i novatory*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1967.

Tynjanov Jurij, « Literaturnij fakt », *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva, Agraf, 2002.

Tynjanov Jurij, « O literaturnoj èvoljucii », *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy*, Moskva, Agraf, 2002.

Xodasevič Vladislav, « Avtor, Geroj, Poèt », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2.

Xodasevič Vladislav, « Kanareečnoe sčast'e », in *Vozroždenie*, 11 mars 1938, p. 3-4.

Xodasevič Vladislav, « Koleblemyj trenožnik », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Žizn' i mysl', 2002.

Xodasevič Vladislav, « Literatura v izgnanii », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2.

Vladislav Xodasevič, « O Majakovskom », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Žizn' i mysl', 2002.

Vejdle Vladimir, « Ob iskusstve biografa », in *Sovremennye zapiski*, Paris, 1931, vol. XLV, p. 491-495.

VI. 2. En français ou en traduction française

Aristote, *Poétique*, Paris, Les belles lettres, Collection des universités de France, 1995. Traduit du grec ancien par Jean Hardy.

Benjamin Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Folio, 2000. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz.

Couturier Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher.

L'exil, Niderst Alain (éd.), Strasbourg, Klincksieck, 1996.

Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Histoire de la littérature russe. Des origines aux lumières, Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds), Paris, Fayard, 1992.

Histoire de la littérature russe, Le XXème siècle, L'Age d'argent, Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds), Paris, Fayard, 1987.

*Histoire de la littérature russe. Le XXème siècle***. Gel et dégel*, Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds), Paris, Fayard, 1990.

Lanne Jean-Claude, « L'exil comme élection », in *Chroniques slaves*, Grenoble, CESC, 2009, n° 5, à paraître.

Lanne Jean-Claude, « "Le visage du temps" : interprétation et production du temps dans l'œuvre des futuristes russes », in *Modernités russes 7*, *Actes du colloque « L'Age d'argent dans la culture russe »*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p. 71-89.

Lo Gatto Ettore, *Histoire de la littérature russe. Des origines à nos jours*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965. Traduit de l'italien par M. et A.-M. Cabrini.

Mirsky D. S., *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1969. Traduit de l'anglais par Véronique Lossky.

Nivat Georges, *Russie-Europe. La fin du schisme. Etudes littéraires et politiques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1993.

Noms et choses, Le corps de l'écriture dans la modernité slave, Weinstein Marc (éd.), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2007.

Prokosch Frédéric, « Notes sur l'exil, maladie créative », in *Marges et Exils, L'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987. Traduction de Carine Bratzlavsky.

Proust Marcel, « Classicisme et romantisme », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Proust Marcel, « Enquête sur le renouvellement du style », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Poulet Georges, « Introduction », *Etudes sur le temps humain*, Paris, Editions du Rocher, 1989, t.1.

Poulet Georges, « Le romantisme et la conscience de soi », *Entre moi et moi, Essai sur la conscience de soi*, Paris, Librairie José Corti, 1977.

Routes et chemins slaves, Laure Troubetzkoy et Francis Conte (éds), *Cahiers slaves*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, UFR d'études slaves, Centre de recherches sur les littératures et les civilisations slaves, 2008.

Struve Gleb, *Histoire de la littérature soviétique*, Paris, Editions du Chêne, 1946. Traduit de l'anglais par Boris Metzel.

Tomaševskij Boris, « Thématique », in Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil, 1966. Traduit du russe par Tzvetan Todorov.

Weidlé Wladimir, *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, Gallimard, 1954.

VII. Œuvres d'autres écrivains

VII. 1. Œuvres en russe

Aksakov Sergej, *Detskie gody Bagrova-vnuka*, *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1955, t. 1.

Aksakov Sergej, *Semejnaja xronika*, *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1955, t. 1.

Axmatova Anna, « Ne povtorjaj – duša tvoja bogata », *Izbrannoe*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1974.

Axmatova Anna, « Poèma bez geroja », *Sočinenija*, New York, Inter-language Literary Associates, 1968, t. 2.

Batjuškov Konstantin, « Besedka muz », *Sočinenija*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1955.

Belyj Andrej, *Kotik Letaev, Serebrjanyj golub'. Povesti, roman*, Moskva, Sovremennik, 1990.

Belyj Andrej, *Na rubeže dvux stoletij*, Moskva, Zemlja i fabrika, 1930.

Berberova Nina, *Kursiv moj. Avtobiografija*, Moskva, Soglasie, 1996.

Bunin Ivan, « Petuxi », *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Moskva, Izdatel'stvo « Pravda », 1956, t. 4.

Bunin Ivan, *Žizn' Arsen'eva*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2006.

Burljuk David, Kručënyx Aleksandr, Majakovskij Vladimir, Xlebnikov Viktor, « Poščečina obščestvennomu vkusu », in *Manifesty i programmy russkix futuristov*, München, 1967.

Cvetaeva Marina, « Otec i ego muzej », *Sočinenija v 2* tomax, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1980.

Deržavin Gavriil, « Reka vremen v svoem stremlen'i… », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', Biblioteka poèta, 1957.

Don-Aminado, *Poezd na tret'em puti*, Moskva, Vagrius, 2000.

Gercen Aleksandr, *Byloe i dumy*, *Sočinenija v 7 tomax*, Sankt-Peterburg, Izdanie F. Pavlenkova, 1905, t. 2, 3.

Gessen I. V., « Iz knigi *Gody izgnanija : žiznennyj otčet* », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997, t. 1.

Gumilev Nikolaj, « Ja i vy », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1988.

Fet Afanasij, « Babočka », *Stixotvorenija*, Leningrad, Xudožestvennaja literatura, 1956.

Fet Afanasij, « Moi vospominanija », *Vospominanija*, Moskva, Pravda, 1983.

Fet Afanasij, « Rannie gody moej žizni », *Vospominanija*, Moskva, Pravda, 1983.

Ivanov Vjačeslav, *Mladenčestvo*, *Stixotvorenija. Poèmy. Tragedija. Kniga 2*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 1995.

Mandel'štam Osip, « Barsuč'ja nora », *Sobranie sočinenij v 2 tomax*, New York, Inter-Language Literary Associates, 1966, t. 2.

Mandel'štam Osip, « Burja i natisk », *Sobranie sočinenij v 2 tomax*, New York, Inter-Language Literary Associates, 1966, t. 2.

Mandel'štam Osip, « Feodosija », *Sočinenija v 2 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1990, t. 2.

Mandel'štam Osip, « K nemeckoj reči », *Sobranie sočinenij*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1955.

Mandel'štam Osip, *Šum vremeni*, *Sočinenija v 2 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1990, t. 2.

Pasternak Boris, « Avtobiografija », *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4.

Pasternak Boris, *Ljudi i položenija*, *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4.

Pasternak Boris, *Oxrannaja gramota*, *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1991, t. 4.

Pasternak Boris, « Vassermanova reakcija », *Ob iskusstve*, Moskva, Iskusstvo, 1990.

Puškin Aleksandr, « Evgenij Onegin », *Sočinenija v 3 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1954, t. 3.

Puškin Aleksandr, « Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj », *Sočinenija v 3 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1954, t. 1.

Puškin Aleksandr, « Ne poj, krasavica, pri mne… », *Sočinenija v 3 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1954, t. 1.

Puškin Aleksandr, « Vnov' ja posetil », *Sobranie sočinenij v 3 tomax*, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1954, t. 1.

Tolstoj Lev, « Detstvo », *Detstvo, Otročestvo, Junost'*, Berlin, Izdatel'stvo I. P. Ladyžnikova, 1920.

Tolstoj Lev, « Junost' », *Detstvo, Otročestvo, Junost'*, Berlin, Izdatel'stvo I. P. Ladyžnikova, 1920.

Tolstoj Lev, « Otročestvo », *Detstvo, Otročestvo, Junost'*, Berlin, Izdatel'stvo I. P. Ladyžnikova, 1920.

Turgenev Ivan, « Literaturnaja avtobiografija, v predislovii avtora k tomu III izdanija 1880 goda », *Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Tipografija Glazunova, 1883, t. 1.

Turgenev Ivan, « Literaturnye i žitejskie vospominanija », *Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Tipografija Glazunova, 1883, t. 1.

Xodasevič Vladislav, « Ballada », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.

Xodasevič Vladislav, *Literaturnye stat'i i vospominanija*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954.

Xodasevič Vladislav, « Ja », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.

Xodasevič Vladislav, *Kamer-fur'erskij žurnal*, Moskva, Èllis Lak, 2002.

Xodasevič Vladislav, « Mladenčestvo (Otryvki iz avtobiografii) », *Koleblemyj trenožnik, Izbrannoe*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1991.

Xodasevič Vladislav, *Nekropol'. Vospominanija*, Paris, YMCA-Press, 1976.

Xodasevič Vladislav, « Pamjatnik », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.

Xodasevič Vladislav, « Probočka », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.

Xodasevič Vladislav, « Putem zerna », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.

Xodasevič Vladislav, « Stansy », *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.

VII. 2. Œuvres en français

Baudelaire Charles, « Albatros »*, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. 1.

Baudelaire Charles, « Au lecteur »*, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. 1.

Baudelaire Charles, « Le cygne »*, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. 1.

Baudelaire Charles, « Don Juan aux enfers »*, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. 1.

de Chateaubriand François-René, « Préface des mémoires de ma vie (1809) », *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Flammarion, 1948, t. 1.

de Chateaubriand François-René, « Préface testamentaire (1833) », *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Classiques Garnier, 2003, t. 1.

Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1979.

de Lamartine Alphonse, « L'homme », *Méditations poétiques, Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

de Montaigne Michel, *Essais*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

Proust Marcel, *Du côté de chez Swann*, *A la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, Folio, 2007, t. 1.

Proust Marcel, « Interview de Proust au *Temps* », *Du côté de chez Swann*, *A la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, Folio, 2007, t. 1.

Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, *A la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, Folio, 2007, t. 7.

Rimbaud Arthur, « Le bateau ivre », *Œuvres Complètes. Correspondance*, Paris, Editions Robert Laffont, 2004.

Rousseau Jean-Jacques, *Les confessions de J.-J. Rousseau, Œuvres complètes. I. « Les Confessions ». Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Pierre Horay, 2006. Traduit du latin par Louis de Mondadon.

Villon François, « Ballade du temps jadis », *Œuvres complètes*, Paris, Arléa, 2005.

VII. 3. Traductions en français

Avvakum, *La vie de l'archiprêtre Avvakum écrite par lui-même*, Paris, Gallimard, 1938. Traduit du vieux russe par Pierre Pascal.

Belyj Andrej, *Kotik Letaev*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973. Traduit du russe par Georges Nivat.

Berberova Nina, *C'est moi qui souligne,* Arles, Actes Sud, 1990. Traduit du russe par Anne et René Misslin.

Caldéron Pedro, *Le prince constant*, Paris, Aubier, 1989. Traduit de l'espagnol par Bernard Sesé.

Carroll Lewis, *Alice au pays des merveilles*, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Fanny Deleuze, Jean Gattégno, Henri Parisot.

Goethe, *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*, Paris, Aubier, 1991. Traduit de l'allemand par Pierre du Colombier.

Horace, *Odes et épodes*, Paris, Les belles lettres, 1991, t. 1. Texte établi et traduit par F. Villeneuve.

Mandelstam Ossip, *Le bruit du temps*, Paris, Christian Bourgois, 2006. Traduit du russe par Edith Scherrer.

Pasternak Boris, « Hommes et positions », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990. Traduit du russe par Jacqueline de Proyart.

Pasternak Boris, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990. Edition établie, présentée et annotée par Michel Aucouturier.

Pasternak Boris, *Sauf-conduit*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1989. Traduit du russe par Michel Aucouturier.

Pouchkine Alexandre, *Eugène Onéguine*, Arles, Actes Sud, 2005. Traduit du russe par André Markowicz.

Pouchkine Alexandre, « Ne me les chante pas, ma belle… », *Œuvres poétiques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, t. 1. Traduit du russe par Vladimir Nabokov (Sirine).

Pouchkine Alexandre, « Voici que je revois ce petit coin de terre… », *Œuvres poétiques*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, t. 2. Traduit du russe par André Lirondelle.

VIII. Etudes sur d'autres écrivains

VIII. 1. En langue russe

Aucouturier Michel, « Ob odnom ključe k *Oxrannoj gramote* », in *Boris Pasternak. 1890-1960, Colloque de Cerisy-la-salle,* Paris, Institut d'études slaves, 1979, p. 337-349.

Bogomolov Nikolaj, « Žizn' i poèzija Vladislava Xodaseviča », in *Stixotvorenija*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1989.

Gulliver (Nina Berberova / Vladislav Xodasevič), « Literaturnaja xronika (ob "Oxrannoj gramote" B. Pasternaka) », in *Vozroždenie*, Paris, 18 juin 1931, p. 4.

Gusev V. E., « Protopop Avvakum Petrov – vydajuščijsja russkij pisatel' XVII veka », in Avvakum, *Žitie protopopa Avvakuma im samim napisannoe*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1960.

Mandel'štam Osip, « A. Blok », *Sočinenija v 2 tomax*, Moskva, Xudožestvennaja literatura, 1990, t. 2.

Mandel'štam Osip, « Razgovor o Dante », *Sobranie sočinenij v 2 tomax*, New York, Inter-Language Literary Associates, 1966, t. 2.

Pogosjan Roman, *Koncept « sud'ba » i ego jazykovoe vyraženie v poètičeskom tekste F. K. Sologuba*, Thèse, Pjatigorsk, 2005.

Stark V. P., *A. S. Puškin. Rodoslovnye perekrestki*, Sankt-Petersburg, BLIC, 2000.

Xodasevič Vladislav, *Deržavin*, Paris, Annales contemporaines, 1931.

Xodasevič Vladislav, « O čtenii Puškina (K 125-letiju so dnja roždenija) », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002.

Xodasevič Vladislav, « O Gumileve », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2.

Xodasevič Vladislav, « O *Žizni Arsen'eva* », *Knigi i ljudi*. *Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002.

Xodasevič Vladislav, « V. Veresaev. "V dvux planax. Stat'i o Puškine" », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002.

Živa Benčič, « Kategorija pamjati v tvorčestve Osipa Mandel'štama », in *Russian Literature*, Noth-Holland, 15 August 1997, p. 115-135.

VIII. 2. En langue française

Aucouturier Michel, « Boris Pasternak », in *Histoire de la littérature russe. Le XX*ème *siècle***. Gel et dégel*, Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds), Paris, Fayard, 1990.

Aucouturier Michel, « Introduction », in Boris Pasternak, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1990.

Aucouturier Michel, « Préface », in Boris Pasternak, *Sauf-conduit*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1989.

Cixous Hélène, *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Thèse, Vienne, Éditions Bernard Grasset, 1968.

Lanne Jean-Claude, « Mesure du destin (sud'bomerie) et poésie chez V. Chlebnikov », in *Russian Literature*, Amsterdam, 2004, t. LV, p. 279-297.

Nivat Georges, « Alexandre Blok », in *Histoire de la littérature russe, Le XX*ème *siècle, L'Age d'argent*, Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada (éds), Paris, Fayard, 1987.

Struve Nikita, « *Le bruit du temps* dans l'œuvre de Mandelstam », in Ossip Mandelstam, *Le bruit du temps*, Paris, Christian Bourgois, 2006.

Struve Nikita, *Ossip Mandelstam*, Paris, Institut d'études slaves, 1982.

VIII. 3. En langue anglaise

Gary Harris Jane, « Autobiography and History : Osip Mandelstam's *Noise of Time* », in *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*, Jane Gary Harris (éd.), Princeton, Princeton University Press, 1990.

Pomorska Kristina, « Boris Pasternak's *Safe Conduct* », in *Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature*, Jane Gary Harris (éd.), Princeton, Princeton University Press, 1990.

IX. Linguistique

Benveniste Emile, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 2006.

Dumarsais, *Les tropes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1984.

Fontanier Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, Champs, 1977.

Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale, t. 1 : Les fondations du langage*, Paris, Editions de Minuit, 2003. Traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet.

Le Guern Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

Ricœur Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997.

X. Philosophie

X. 1. En langue russe

Berdjaev Nikolaj, *Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii)*, Parižь, YMCA-Press, 1949.

Florenskij Pavel, « Detjam moim. Vospominan'ja prošlyx dnej », Imena, Moskva, Èksmo, 2006.

Šestov Lev, « Na strašnom sude (Poslednie proizvedenija L. N. Tolstogo) », Na vesax Iova. Stranstvovanija po dušam, Paris, YMCA-Press, 1975.

X. 2. En langue française ou en traduction française

Arjakovsky Antoine, « Léon Chestov et Nicolas Berdiaev : une amitié orageuse », in *Léon Chestov. Un philosophe pas comme les autres ?, Cahiers de l'émigration russe 3*, Paris, Institut d'études slaves, 1996, p. 141-153.

Bergson Henri*, L'énergie spirituelle*, *Œuvres*, Paris, Quadrige/PUF, 1963.

Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Œuvres*, Paris, Quadrige/PUF, 1963.

Bergson Henri*, L'évolution créatrice*, *Œuvres*, Paris, Quadrige/PUF, 1963.

Bergson Henri, « Index des citations que Bergson fait de ses propres œuvres », *Œuvres*, Paris, Quadrige/PUF, 1963.

Bergson Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Quadrige/PUF, 2004.

Derrida Jaques, « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972.

Descartes René, *Discours de la méthode, Œuvres et lettres,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

Dufresnois Huguette, Miquel Christian, *La philosophie de l'exil*, Paris, l'Harmattan, 1996.

Marcadé Jean-Claude, « La philosophie de l'art de Nicolas Berdiaev, prolégomènes à une théorie de l'art », in *Colloque Berdiaev*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, p. 51-67.

Marc-Aurèle, *Pensées*, Paris, Les belles lettres, 1925. Traduction d'A. I. Trannoy.

Miquel Christian, *La quête de l'exil*, Paris, l'Harmattan, 1996.

Nethercott Frances, *Une rencontre philosophique. Bergson en Russie*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Pascal Blaise, *De l'esprit géométrique, Entretien avec M. de Sacy, Ecrits sur la grâce et autres textes*, Paris, Flammarion, 1985.

Pascal Blaise, *Les pensées*, *Œuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

Plutarque, *Vies parallèles*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001. Traduction d'Anne-Marie Ozanam.

X. 3. En langue anglaise

Fink Hilary L., *Bergson and Russian Modernism. 1900-1930*, Evanston, Northwestern University Press, 1999.

XI. Dictionnaires et encyclopédies

XI. 1. En langue russe

Batorevič N. I., Kožiceva T. D., *Arxitekturnyj slovar'*, Sankt-Peterburg, Strojizdat, 2001.

Dal' Vladimir, *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskago jazyka Vladimira Dalja*, pod red. I. A. Boduèna-De-Kurtenè, Sankt-Peterburg / Moskva, M. O. Vol'f, 1911-1912, t. 1-4.

Ènciklopedičeskij slovar', F. A. Brokgauz, I. A. Efron (éds), Sankt-Peterburg, Brokgauz-Efron, 1890-1907, t. 1-82, 1/d-4/d. Sous la direction de Pr. Andreeevskij.

Mify narodov mira. Ènciklopedija, S. A. Tokarev (éd.), Moskva, Rossijskaja ènciklopedija, 1997, t. 1-2.

Slovar' literaturovedčeskix terminov, L. I. Timofeev, S. V. Turaev (éds), Moskva, Prosveščenie, 1974.

Tolkovyj slovar' russkogo jazyka, N. Ju. Švedov (éd.), Moskva, Azbukovnik, 2008.

XI. 2. En langue française

Le dictionnaire culturel de la langue française, Alain Rey (éd.), Paris, Dictionnaires le Robert, 2005, t. 1-4.

Dictionnaire de la langue française, Lexis, Jean Dubois (éd.), Paris, Larousse, 1992.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 2001.

Le dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey (éd.), Paris, Dictionnaires le Robert, 2006, t. 1-3.

Le grand Robert, Paul Robert, Alain Rey (éds), Paris, Dictionnaires le Robert, 1985, t. 1-9.

Lalande André, *Le vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 2006.

Lexique des termes littéraires, Michel Jarrety (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2001.

Littré Paul-Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Monte Carlo, Editions du Cap, 1974, t. 1-4.

*Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX*ème *et du XX*ème *siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, CNRS, 1971-1994, t. 1-16.

XI. 3. Dictionnaires bilingues

Gak V. G., Ganšina K. A., *Novyj francuzsko-russkij slovar'*, Moskva, Russkij jazyk, 1999.

Ščerba L. V., Matusevič M. I., Nikitina S. A. i dr., *Bol'šoj russko-francuzskij slovar'*, Moskva, Russkij jazyk, 2001.

Résumés et mots-clés

I. Résumé et mots-clés en français

I. 1. Résumé

La thèse « La poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale » examine la question du statut du genre autobiographique dans l'œuvre de Vladimir Nabokov sur l'exemple de la version russe de son autobiographie *Drugie berega* [*Autres rivages*, 1954]. L'œuvre autobiographique de Nabokov, *Drugie berega* en russe et *Speak, Memory* [1967] en anglais, est un exemple singulier de l'autobiographie qui fonde une écriture artistique conjuguant les notions de véridicité et de fiction et basée sur la situation du multilinguisme (le projet autobiographique de cet écrivain se déploie sur trois langues : russe, français et anglais). L'écriture autobiographique chez Nabokov est étroitement liée à son écriture poétique. Le « je » autobiographique présenté dans *Drugie berega/Speak, Memory* est pluriel : « je » épique, « je » poétique et « je » philosophique. L'autobiographie de Nabokov est étudiée dans le contexte de son œuvre (fictionnelle, biographique et poétique) ainsi que dans un contexte plus large, celui de la littérature et la philosophie russes et de l'Europe occidentale. L'analyse de cette problématique permet de dégager les traits novateurs et la modernité de l'autobiographie de Nabokov : son caractère profondément philosophique, métaphorique et thématique. Dans son texte autobiographique, notre auteur prête une attention particulière aux relations entre fiction et réalité, entre vrai, faux et vraisemblable, aux rapports entre temps et espace ainsi qu'entre passé, présent et futur, aux réseaux thématiques et métaphoriques qui structurent l'espace autobiographique, à la condition de l'exil, à la métaphorique du corps, aux figures du Destin et de Mnémosyne ainsi qu'à la figure du lecteur.

I. 2. Mots-clés

Genre autobiographique, autobiographie, Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, *Speak, Memory*, *Autres rivages*, biographie, écriture autobiographique, écriture poétique, poésie, exil, lecteur,

temps, espace, métaphore, principe du thème, réalité, fiction, souvenirs, mémoire, perception, « je » autobiographique.

II. Titre de la thèse, résumé et mots-clés en russe

II. 1. Тезисы

Диссертация «Автобиографическая поэтика Владимира Набокова в контексте русской и западноевропейской культуры» рассматривает вопрос статуса автобиографического жанра в творчестве В. Набокова на примере русской версии его автобиографии *Другие берега* [1954]. Автобиографическое произведение Набокова, *Другие берега* на русском языке и *Speak, Memory* [1967] на английском языке, является уникальным примером автобиографии, которая создает автобиографическое письмо, сопрягающее понятия правдивости и вымысла, а также основанное на ситуации многоязычия (автобиографический замысел этого писателя продуман на трех языках: русском, английском и французском). Автобиографическое письмо у Набокова тесным образом связано с его поэтическим письмом. Автобиографическое «я», представленное в *Других берегах*/*Speak, Memory* состоит из эпического «я», поэтического «я» и философского «я». Автобиография Набокова изучена в контексте его творчества (романов, биографий и поэзии), а также в более широком контексте русских и западноевропейских литературы и философии. Анализ данной проблематики помогает выявить новаторские и современные черты набоковской автобиографии: ее глубоко философский, метафорический и тематический аспекты. В своем автобиографическом тексте, наш автор освещает особенным образом отношения между вымыслом и действительностью, между правдой, обманом и правдоподобием, отношения между временем и пространством, между прошлым, настоящим и будущим, тематические и метафорические структуры автобиографического пространства, тему изгнания, метафорику тела, фигуры Судьбы и Мнемозины, а также фигуру читателя.

II. 2. Ключевые слова

Автобиографический жанр, автобиография, Владимир Набоков, *Другие берега*, *Память, говори*, биография, автобиографическое письмо, поэтическое письмо, поэзия, изгнание, читатель, время, пространство, метафора, тематический принцип, действительность, вымысел, воспоминания, память, восприятие, автобиографическое «я».

III. Titre de la thèse, résumé et mots-clés en anglais

III. 1. Summary

The doctoral thesis “Vladimir Nabokov’s Autobiographical Poetics in the Russian and Occidental Culture’s Context” examines the question of the autobiographical genre’s status in Nabokov’s work on the example of the Russian version *Other Shores* [*Другие берега*, 1954] of his autobiography. The Nabokov’s autobiographical work, *Other Shores* in Russian and *Speak, Memory* [1967] in English, is a peculiar example of the autobiography that creates an artistic writing conjugating the notions of truth and fiction and based on the situation of multilingualism (the autobiographic project of this writer is declined in three languages: Russian, English and French). The Nabokov’s autobiographic writing is closely linked with its poetic writing. The autobiographic "I" introduced in *Drugie berega / Speak, Memory* is composed of epic "I", poetic "I" and philosophical "I". The Nabokov’s autobiography is studied in the context of his work (fictional, biographical and poetic) as well as in a broader context, that of Russian and Western European literature and philosophy. The analysis of these problems allows clearing innovative features and modernity of the Nabokov’s autobiography: his profoundly philosophical, figurative and thematic character. In his autobiographic text, our author puts forward relations between fiction and reality, between truth, wrong and plausibility, the reports of time and space, of past, present and future, thematic and figurative networks which structure the autobiographic space, the condition of exile, the metaphor of the body, figures of Fate and Mnemosyne and also the image of the reader.

III. 2. Keywords

Autobiographical genre, autobiography, Vladimir Nabokov, *Drugie berega (Other Shores)*, *Speak, Memory*, biography, autobiographical writing, poetic writing, poetry, exile, reader,

time, space, metaphor, thematic principle, reality, fiction, souvenirs, memory, perception, autobiographical consciousness.