

KALEIDOSCOPIE NABOKOV

Perspectives françaises



Sous la direction de Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu

Michel Houdiard Éditeur

NABOKOV AUJOURD'HUI,
OU « LA DÉMOCRATIE MAGIQUE »

Agnès Edel-Roy
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Le monde d'un grand écrivain est en effet une démocratie magique [...].
(Vladimir Nabokov, *Littératures I* 193)

La démocratie, c'est la quintessence de l'humanité [...]. Moralement, la démocratie est invincible¹. (Vladimir Nabokov cité par Boyd 40)

Ma chérie, on a beau vouloir se cacher dans sa tour d'ivoire, il y a des choses qui prennent trop aux tripes, par exemple les abominations allemandes, la crémation d'enfants dans des fours, – des enfants aussi délicieusement amusants et adorables que nos enfants. Je me réfugie en moi-même, mais là j'y trouve une si grande haine de l'Allemand, du camp de concentration, de toute forme de tyrannie, que comme refuge ce n'est pas grand'chose²
(Vladimir Nabokov, *Correspondance avec ma sœur* 41)

Longtemps les injonctions, les interdits et les avertissements nabokoviens et la nature de l'art romanesque nabokovien, volontiers analysé comme l'aboutissement du processus moderne d'absolutisation de l'art en art autotélique, ont constitué pour les chercheurs de véritables asservissements dont les trois principales conséquences sont : le complexe nabokovien du chercheur, faisant au mieux figure de pâle copie de l'auteur Nabokov ; la fragmentation de la saisie critique, fort occupée à réunir une multitude de savoirs encyclopédiques divers ; *in fine* l'impossibilité d'offrir de l'œuvre nabokovienne une vision unificatrice et un discours global, sauf à répéter le *mot* de l'auteur dont nous savons qu'il s'affirme en l'espèce comme l'absence de tout discours idéologique en art, et plus essentiellement comme l'absence d'influence de l'art sur le monde ou l'expérience du lecteur.

Au premier abord, l'objet du colloque « Kaleidoscopic Nabokov » correspondait donc à cet inévitable fractionnement, à cette

insurmontable division de la saisie critique de l'œuvre nabokovienne. Mais, après réflexion, se proposer de faire un état des lieux de la multitude et de la variété des formes de la recherche nabokovienne en France cachait, me semblait-il, le désir secret de faire émerger de l'inventaire des facettes du kaléidoscope nabokovien à tout le moins un certain nombre de passerelles, si ce n'est quelques invariants et structures, de faire advenir une forme d'accord minimal entre spécialistes de domaines différents sur ce que nos explorations particulières du continent Nabokov pourraient avoir de commun et de partagé : en somme de réduire la part d'invisibilité, de faux-fuyant et de distance que chacun de nous mesure dans son rapport à l'objet d'étude que nous partageons, Vladimir Nabokov et l'étendue de son œuvre protéiforme.

Ce questionnement sur l'existence, ou l'absence, d'un commun nabokovien a retenu mon attention car j'y retrouvais quelques-unes de mes préoccupations, de mes observations et de mes interrogations. Il me semble en effet que nous sommes confrontés dernièrement à une dégradation de l'image, si ce n'est à une inversion de la valeur de l'œuvre artistique nabokovienne. J'en donnerai un exemple récent, datant de 2005, emprunté à Michel Houellebecq dans *La Possibilité d'une île* : « Moi non plus, je n'ai jamais supporté ce pseudo poète médiocre et maniéré, ce malhabile imitateur de Joyce qui n'avait même pas eu la chance de disposer de l'élan qui, chez l'Irlandais insane, permet parfois de passer sur l'accumulation de lourdeurs. Une pâte feuilletée ratée, voilà à quoi m'avait toujours fait penser le style de Nabokov » (Houellebecq 32).

Il ne s'agit pas d'une originalité française. En 2004, Maria Malikova s'interrogeait sur la déception qu'avouaient éprouver nombre de ses collègues universitaires russes à la lecture de Nabokov :

[P]lus d'une fois il nous est arrivé d'entendre l'opinion que Nabokov ennuyait, qu'il décevait; que plus profondément on pénétrait dans son monde artistique, plus ordinaire et « intentionnel » il s'avérait; qu'on avait beau chercher des hypotextes, on ne trouvait que « ce que le marin avait caché », c'est-à-dire l'auteur lui-même, animé de l'intention de cacher ses influences, de proposer une énigme, de parodier (dans le sens de railler et de démasquer) un auteur détesté sans que la méthode de l'hypotexte menée par la recherche nabokovienne, à la différence de la recherche mandelstamienne, ne produise d'accroissement qualitatif du sens³. (Malikova 8)

Nabokov, maintenant que nous en avons « fait le tour », ne susciterait-il que le désenchantement? se demandait la chercheuse russe⁴ (Malikova 9).

La cause en serait double: essentielle tout d'abord, et relative à la nature profonde de l'art nabokovien, présenté et interprété comme une incarnation aboutie de ce phénomène d'absolutisation de l'art, de sacralisation de la littérature, à l'œuvre dans le nouveau régime d'identification des arts que Jacques Rancière appelle « esthétique », confusément appelé aussi « modernité », et qui s'est substitué au régime représentatif des arts en identifiant « l'art au singulier et [en le déliant] de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts » (*Le Partage du sensible* 33). Je précise cependant que, selon Rancière, dans cette substitution, la modification est triple: l'absolutisation de l'art s'accompagne de l'indifférenciation démocratique de la « lettre muette et bavarde » et du modèle ontologico-esthétique de la liberté et de la libre apparence.

La seconde cause au désenchantement nabokovien serait contextuelle et découlerait de la première, produisant ce que Maria Malikova appelle « un sentiment général d'absence de pathos et d'idées des études nabokoviennes »⁵: selon elle, l'exégèse nabokovienne serait actuellement dans une impasse critique avec, d'un côté, des auteurs qui ne font que se répéter ou ne s'intéressent plus qu'à des motifs marginaux et, de l'autre, de jeunes chercheurs qui certes tentent de trouver de nouveaux moyens de lire l'œuvre romanesque nabokovienne, en la considérant par exemple comme un « compendium de motifs littéraires supra-individuels »⁶, mais qui, ce faisant, ne la conçoivent plus comme l'unique incarnation du fait que la tradition littéraire russe n'a pas été rompue malgré la Révolution, l'émigration et le rideau de fer (Malikova 9).

Ces constatations sont entrées en résonance avec le questionnement très personnel que je menais depuis plusieurs années sur la politicalité du roman nabokovien, envisagée globalement par la critique comme un manque à être, si ce n'est une impossibilité à être, pour la communauté du « nous ». Pèse sur l'avenir de la réception nabokovienne l'ombre d'une incommunicabilité, peut-être même d'une absence, du « partage du sensible »⁷ tel qu'il serait reconfiguré par Nabokov dans son œuvre romanesque. Pourquoi l'univers nabokovien s'est-il présenté et a-t-il été presque invariablement présenté comme essentiellement non partageable, alors même que je reste convaincue, avec Rancière, que la littérature n'est pas en exception sur les autres pratiques humaines et qu'elle « intervient *en tant que littérature* dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit [...] dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs » (*Politique de la littérature* 12, c'est moi qui souligne)?

Reprenant l'image mandelstamienne du poème comme « bouteille à la mer », Paul Celan, dans le « Discours de Brême » (1958), envisageait que « [le texte littéraire] p[ût], puisqu'il est un mode d'apparition du langage et, comme tel, dialogique par essence, être une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance – pas toujours forte d'espérances, certes – qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Coeur peut-être » (Celan 57). Or force est de reconnaître que jusqu'à présent le continent Nabokov ressemblait moins à une Terre-Cœur qu'à un archipel du goulag. Cela s'expliquait, selon les mécanismes décrits et analysés par l'invité d'honneur de notre colloque, Maurice Couturier, par le caractère surdéterminé et autoritaire du roman nabokovien :

Face au texte nabokovien, la question de l'interprétation se trouve donc sans cesse différée [...]. Certes, le sens n'est pas absent, mais il est avant tout une sorte de *fata morgana* qui nous invite à aller toujours plus loin dans notre lecture asservie. [Le roman nabokovien] est le laboratoire idéal du roman du XX^e siècle [...]. C'est en nous pliant de plus en plus à la tyrannie de ses surdéterminations, c'est-à-dire en jouant le mieux possible le jeu auquel il nous convie, que nous lisons mieux et plus loin. (Couturier 11-12)

Nabokov, on le sait, justifiait cette dictature romanesque de l'auteur sur son lecteur par la difficulté de l'art véritable. Au mieux donc, au terme de l'éprouvante escalade du pic Nabokov, la communauté que reconfigurerait le partage du sensible nabokovien, fondé sur la discrimination entre « bons et mauvais lecteurs » programmée par une mécanique textuelle impitoyable, s'apparenterait au modèle du cercle aristocratique réunissant dans un séjour de pur loisir artistique les âmes correctement nabokovisées. En cela nous nous conformerions à la volonté de Nabokov, dont nous connaissons tous cette déclaration : « 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 » (*Littératures I* 39).

À quoi je voudrais opposer un passage du récit « Max Ferber », le quatrième et dernier récit du recueil *Les Émigrants*, écrit par ce grand admirateur de Nabokov, W. G. Sebald, qui reprend cette image d'une rencontre au sommet d'une montagne. Ici, le peintre Max Ferber, raconte au narrateur que, parvenu une seconde fois au sommet du Grammont qu'il avait gravi en 1936 avec son père, marchand d'art disparu en 1941 dans un camp nazi, il a été sauvé du suicide par une apparition très nabokovienne :

Ce monde à la fois proche et repoussé à une distance inaccessible [...] l'avait attiré avec une telle force qu'il avait craint de devoir s'y précipiter, et l'aurait sans doute fait si, tout à coup – like someone who's popped out of the bloody ground –, ne s'était trouvé devant lui un homme d'une soixantaine d'années tenant un grand filet à papillons de gaze blanche et qui, dans un anglais aussi élégant qu'en définitive impossible à identifier, l'avait prévenu qu'il était temps de songer à redescendre si l'on voulait encore arriver à Montreux pour le dîner. (Sebald 204)

Se donne à lire une quasi-inversion de la signification de la métaphore nabokovienne : tel un diabolin, l'apparition nabokovienne a surgi du « foutu » sol sanglant et, dans une langue à la fois belle et inassignable, a sauvé du désespoir et du suicide le peintre en lui proposant une inversion fulgurante de la signification du retour à la réalité, devenue magiquement réconfortante. L'image de l'art comme ascension et sélection se métamorphose dans le texte sébaldien en expérience existentielle salvatrice, opposable à la barbarie du monde. Et, pour la qualifier, on aimerait reprendre à René Char l'hommage qu'il rendait à son ami, le peintre Nicolas de Staël, le compatriote et le contemporain de Nabokov : « Il nous a dotés, nous, de l'inespéré, qui ne doit rien à l'espoir » (Char 702). Le 31 août 2005, sur son blog « La République des livres », Pierre Assouline écrivait à propos du roman de Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, sorti en librairie le jour même : « Ce triste univers me laisse de marbre. Il y fait froid, même en été, tant il est désincarné [...]. Car il se dégage de cette lecture un sentiment qu'un lecteur ne devrait jamais pardonner à un écrivain quel qu'il soit : l'ennui. Après je n'ai eu qu'une envie. Me replonger dans Nabokov pour me réconcilier avec la vie et avec la littérature ».

C'est cet « inespéré » nabokovien, la réconciliation de l'homme avec la vie et avec la littérature dans l'art nabokovien, que nous n'avons pas, me semble-t-il, encore bien cerné. Certainement parce que la confondante maîtrise nabokovienne avait stratégiquement cherché à nous faire oublier que le romancier moderne, ce « nouveau héros de l'aristocratie littéraire », écrit, nous dit Rancière, « pour celles et ceux qui ne devraient pas lire » (*La Chair des mots* 132). Car, selon l'argumentation du philosophe français que nous résumons, il y a une contradiction qui est constitutive de la littérature dans la modernité : la littérature se constitue comme puissance littéraire, comme prose absolutisée, en même temps qu'elle introduit un dérèglement démocratique propre à l'écriture de la littérarité, soufflant depuis cette île à paroles qu'est le livre, fait de paroles soustraites au jeu normal de la parole qui désigne, ordonne et destine. Désormais adressées à n'importe qui, elles dessinent un espace propre qui vient se superposer

à la disposition des corps en communauté et réorganiser le rapport entre les mots et les choses, entre l'ordre du discours et l'ordre des conditions (*ibid.* 124-125).

Pourtant Nabokov tenait ce pouvoir insulaire et démocratique de la littérature comme ce qui constituait la différence propre au monde d'un grand écrivain : « Le monde d'un grand écrivain, disait-il en conclusion de son cours sur Dickens, est en effet une démocratie magique, où même un personnage très mineur, même le personnage le plus épisodique [...] a le droit de vivre et de prospérer » (*Littératures I* 193) ; c'est-à-dire, explicitait-t-il, en devenant « à tout jamais vivant dans l'esprit du bon lecteur » (*ibid.* 192). Mais, dans cette définition du grand art comme « démocratie magique » conférant une existence éternelle à l'humanité des sans-voix, il y a beaucoup plus qu'une simple fonction de la fiction. Interrogé en 1942, Nabokov livrait cette définition de sa foi en la démocratie :

La démocratie, c'est la quintessence de l'humanité, non pas parce qu'il se trouve que nous pensons qu'une république c'est mieux qu'un roi, qu'un roi c'est mieux que rien et que rien c'est mieux qu'un dictateur, mais parce que c'est la condition naturelle de chaque homme depuis que l'esprit humain est devenu conscient non seulement du monde mais aussi de lui-même. Moralement, la démocratie est invincible. (Nabokov cité par Boyd 40 ; traduit par nous)

On voit poindre, dans cette définition du régime politique de la démocratie que Nabokov fondait sur la réflexivité de la conscience humaine, un partage du sensible commun à l'exercice politique de la démocratie et à la pratique esthétique de l'art qu'il définissait aussi comme découlant de la réflexivité de la conscience, constitutive de l'espèce humaine : « [S]i non seulement je sais que je 'suis', mais encore je sais que je le sais, alors j'appartiens à l'espèce humaine. Tout le reste découle de cela – la splendeur de la pensée, de la poésie, une vision de l'univers » (*Intransigeances* 156).

Ainsi éclairée, la résistance à l'analyse du texte nabokovien, – cette incapacité dans laquelle se trouve le lecteur nabokovien à arrêter le sens (interprétation d'une interprétation impossible analysée par Maurice Couturier dans *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*) –, proviendrait essentiellement de la difficulté à concevoir l'accomplissement du texte nabokovien comme la reconfiguration problématique d'un nouveau partage du sensible articulant la réflexivité des formes esthétiques de l'autonomie avec la réflexivité des formes politiques de la démocratie ; ou, pour le dire autrement, de la difficulté à répondre à cette question : l'œuvre romanesque de Vladimir Nabokov, qui, à mon sens, a cherché à fonder sa différence artistique sur l'articulation des formes de la réflexivité de la conscience, parvient-elle, dans son fonctionnement, à

garantir à la fois l'autonomie de l'art et l'expérience de la démocratie? Afin d'approfondir cette hypothèse, je la mettrai à l'épreuve du roman nabokovien qui théorise et expérimente la question de la tyrannie de l'auteur: *La Méprise*.

LA TYRANNIE DU TEXTE HERMANNIEN

Jean Bessière a intitulé un article consacré à *La Méprise*: « Lire trois fois le double ». C'est, à mon sens, imparfait: sont bien programmées trois lectures potentiellement tyranniques du « double » qu'est le texte hermannien, trois lectures qui se juxtaposent sans jamais se superposer, qui jouent de la discontinuité, de l'entrelacement et de la discordance, mais il existe également une quatrième lecture qui échappe totalement à ce fonctionnement.

Le premier parcours imposé de lecture est déjà double: il s'agit d'un récit rétrospectif et apologétique à la gloire de Hermann, génie du crime et narrateur censément autodidégétique. Mais l'histoire du crime supposé parfait se double de l'histoire d'un double qui n'est pas fantastique afin de surpasser celui qui est devenu, nous dit George Steiner, l'« un des grands maîtres de la sensibilité moderne », Dostoïevski lui-même, et pas seulement en Russie (Steiner 412). Le rêve théorique et pratique de Hermann est de modéliser tout rapport des signes entre eux selon le principe unique, poétique et politique, de la ressemblance généralisée. L'art prescripteur en matière de ressemblance, et Hermann ne s'y trompe pas, est celui de la peinture, « avec sa simple et brutale évidence » (*La Méprise* 1088), dont il déclare – avant de commencer le portrait de Félix, son double – avoir besoin, plutôt que des méthodes littéraires, afin de réaliser son rêve de narrateur tyrannique: transformer le lecteur en spectateur-esclave.

Est induite une lecture par sympathie favorisée essentiellement par la voix narrative choisie (l'homologie du héros et du narrateur-auteur) et sa conséquence textuelle, le gommage des points de vue discordants. La transformation du lecteur en spectateur s'accompagne d'une suspension provisoire de son jugement moral pour « croire » à l'histoire qu'il lit, à l'idée du crime parfait fondée sur la ressemblance parfaite du meurtrier avec celui qu'il a tué, afin de voir si cette histoire, construite sur le modèle du roman policier, tient le coup: posture emblématisée dans le récit par le personnage de Lydia, l'épouse de Hermann, le prototype de la mauvaise lectrice, pour qui la fiction ne vaut que par son histoire (*La Méprise* 1094).

Deuxième lecture, inspirée par « un vent qui souffle de la mer Caspienne »⁸. L'astuce nabokovienne a consisté à construire un dispositif à double entente: dispositif argumentatif et démonstratif selon Hermann, hypothèse d'une dissociation psychique problématique dont

la double narration porte suffisamment de traces explicites pour servir de trame à une autre lecture, celle de l'histoire d'un descendant du fou gogolien, d'un névropathe s'ingéniant à gommer tout signe ambigu discordant à son projet fatal. Ici le lecteur se métamorphose en analyste des signes contradictoires, traquant à son tour les ressemblances et les différences, se muant en herméneute-psychologue qui collecte dans le texte les traces et les signes des incohérences, nombreuses, et des manifestations, nombreuses, de la dérive mentale post-dostoïevskienne de Hermann.

C'est Ardalion, la seconde figure de lecteur engendrée par le texte, le peintre que Hermann juge raté parce qu'il est incapable de peindre un portrait ressemblant, qui délivre la vérité sur la nature de l'imitation hermannienne: « sombre histoire dostoïevskienne » (*La Méprise* 1233), mauvaise copie à la Dostoïevski, écrit-il à Hermann réfugié en France, pour qualifier l'histoire mensongère racontée à Lydia et la tyrannie domestique qu'il lui faisait vivre. Ainsi s'effondre la laborieuse construction narrative de Hermann: la méthode analytique, lecture par antipathie censée procurer les plaisirs de la connaissance de l'hypotexte fondateur, a accouché d'une souris, et la souricière, héritée du *Sous-sol* dostoïevskien, nous guette dans la chambre où Hermann, reclus, finit d'écrire le récit que nous lisons (*La Méprise* 1235).

Troisième et dernière lecture, provisoire. C'est en fait un dispositif à triple entente. L'infinie capacité de Hermann, même acculé, à inventer des histoires à partir de ce qu'il voit depuis la fenêtre de la pension du sud de la France où il finit d'écrire *La Méprise*, son infinie capacité à fictionaliser le réel à partir de deux éléments, la fenêtre et le vent, omniprésents dans son texte (et hérités des littératures russe et soviétique!), sont les signes d'une autre origine possible au texte, celle de l'écriture et de la réécriture comme remodelage infini et celle de l'art comme auto-formation de la vie nouvelle, et finissent par éveiller chez le lecteur un doute productif sur l'origine du texte hermannien: la narration a-t-elle été véritablement seconde à l'histoire?

Cette hypothèse de lecture, selon laquelle la capacité de fictionaliser préexisterait au récit que la fiction prend en charge, s'appuie sur une multitude de signaux textuels disposés dans le texte hermannien: segments de commentaires métatextuels et métafictionnels, dans lesquels Hermann manifeste ses prédispositions artistiques; segments de mimèse de l'acte de scription, où l'énoncé produit, le récit, est juxtaposé à la situation du présent fictif de l'énonciation; enfin, antéposition du principe « littérature » au principe « narration », dont l'*incipit* est un magistral et très bel exemple⁹.

Relisant ce texte, qu'il connaît déjà bien, sous la conduite d'un maître pervers de l'intertextualité, qui change les fins attendues et

manie l'arme esthétique du mensonge, le lecteur devient à son tour un « esthétologue » averti, suivant le retour des images et des thèmes, repérant les jeux intertextuels, s'amusant des récritures satiriques: relecture par empathie, qui concilie les deux premières lectures dans la fiction d'une « véritable » création, affranchie des procédures de validation (lecture par sympathie) et d'invalidation (lecture par antipathie).

L'interrogation que Jean-Pierre Morel faisait porter sur le roman *Ada ou l'Ardeur* prend ici aussi tout son sens :

La littérature ne vivrait plus qu'en circuit fermé, par envoi perpétuel d'un texte à un autre, allusion, citation, parodie, pastiche, privée de toute faculté d'application (dans les termes de Gadamer ou de Jauss), ou d'intersection avec le monde ou l'expérience du lecteur (selon l'expression de Paul Ricœur). En somme, une caricature de l'« autonomie de l'art », au lieu d'en être l'Arcadie heureuse. (Morel 67)

Plane sur la tentative de lecture « esthétologique » l'échec herméneutique d'une troisième figure de lecteur, l'assureur Orlovius, qui ne sait pas faire la différence entre le véritable portrait de Hermann représenté en tyran par Ardalion, qu'il commente d'un méprisant « style moderne », et une banale reproduction commerciale de « L'île des morts » accrochée au mur de l'appartement de Hermann (*La Méprise* 1120). À ce niveau de lecture où, seule, joue la rhétorique intertextuelle, l'incapacité du lecteur à arrêter le sens peut aboutir à l'égalisation des interprétations (*La Méprise* a pu être lue comme une apologie du crime esthétique) et le lecteur qui n'y prendrait garde, pris dans le réseau de ce circuit fermé décrit par Jean-Pierre Morel et délibérément agencé par l'auteur fictif devenu tyran littéraire, pourrait bien finir par s'apercevoir, dans le miroir du texte, en double monstrueux de l'autolâtre Hermann.

LE REFUGE NABOKOVIEN

Mais la mécanique du texte nabokovien programme une quatrième lecture d'une nature essentiellement différente. Et c'est à partir d'une apparente aporie qu'*in fine* nous lisons, et pouvons relire à l'infini ce texte, à savoir la transformation de la fiction hermannienne en roman de Nabokov qui est le point de fuite du texte. Pour la première fois en effet dans l'œuvre nabokovienne, le choix de la narration fictivement autodiégétique, qui prive en apparence l'auteur réel de toute voix, de tout *slovo* (au sens bakhtinien¹⁰), de tout discours sur le monde qu'il a créé, s'accompagne de l'objectivation de l'auteur réel, Nabokov lui-même, incorporé dans le texte du narrateur fictif.

Voyons par quel processus : tout d'abord, à partir de l'inscription dans le texte hermannien, de la critique majeure qui fut adressée à Nabokov, y compris par l'*intelligentsia* émigrée russe, celle de l'artificialité de son art, terme par lequel on traduit l'*iskoustvennost'* russe, mais auquel je préférerais celui d'« artisticité » : « Là... Je t'ai évoqué, mon premier lecteur, écrit Hermann, toi, l'auteur bien connu de romans psychologiques. Je les ai lus, et je les trouve très artificiels, quoique pas mal construits » (*La Méprise* 1138). L'enjeu, au cœur du texte, est celui de la question du procédé, identifié par le poète Khodasevitch comme ce qui faisait la différence de Nabokov d'avec l'art dostoïevskien fondé quant à lui sur la dissimulation du procédé (Khodasevitch 460).

Puis se constitue la fiction de la réception et de l'édition. Hermann poursuit en s'interrogeant : « Qu'éprouveras-tu, *lecteur-auteur*, en empoignant mon récit ? Plaisir ? Envie ? Ou même... qui sait?... tu pourras profiter de mon éloignement illimité pour publier mon œuvre comme étant la tienne... comme étant le fruit de ton imagination astucieuse... oui, je te concède cela... astucieuse et éprouvée ; me laissant dehors, dans le froid » (*La Méprise* 1138). Cette projection du texte en avant de lui-même, avec la fable du texte hermannien volé peut-être par Nabokov, fait soudain basculer l'intégralité du texte dans l'« irréalité », dans l'inassignabilité des références. Par ce biais, le mot hypermonologique de Hermann, son discours politico-esthétique de la ressemblance, se trouve englobé dans un autre discours que le lecteur pourtant ne pourra jamais reconstituer, celui de Nabokov, à la fois totalement englobant et totalement absent. Telle est bien la définition que donne Nabokov du créateur « qui est derrière et au-dessus de son ouvrage mais qui n'est pas invisible ni indifférent » (*Intransigences* 81). Indécidable est la part qui lui revient : dans cette fiction de la réception et de l'édition, il peut avoir récrit totalement le récit de Hermann, il peut n'en avoir rien fait, il peut l'avoir fait pour partie. *La Méprise*, le roman de Nabokov, est donc à lire comme un reflet, déformé peut-être, déformant sans doute, et à jamais radicalement autre, de la narration hermannienne. Dans le même temps, l'opération de transformation du manuscrit de Hermann en roman publié par Vladimir Nabokov ôte pour toujours au lecteur tout moyen de comparer le texte second avec le texte premier, toute possibilité de connaître le degré de ressemblance de l'un avec l'autre, et fait donc de l'allégorie idéologique écrite par Hermann une amplification métaphorique fondée sur le procédé poétique, qui est aussi le véritable moteur romanesque, de la non-coïncidence, de l'écart, de la différence. Par là, le romancier nous indique la voie d'un « devenir artiste », que le peintre Ardalion, réfutant la théorie que professe Hermann d'une classification des hommes en types zoologiques, définit catégoriquement : « Vous oubliez, mon bon vieux, que ce qu'un artiste perçoit, c'est en priorité la différence entre

les objets. C'est le vulgaire qui note leur ressemblance » (*La Méprise* 1108).

C'est bien ainsi que la tyrannie est battue en brèche. Car le procédé nabokovien est aussi une posture de responsabilité : ironiquement, si Hermann échoue à chaque fois à faire coïncider le mensonge de sa représentation avec la vérité de l'idée qu'il veut tyranniquement en faire passer, s'il n'est pas possible que, selon les mots de Hannah Arendt, « la différence entre mensonge et vérité [puisse] cesser d'être objective et devenir une simple affaire de puissance » (Arendt 59), c'est parce que s'interpose systématiquement entre le mot hermannien et la quasi chose un marqueur de la présence du dernier auteur, dont nous savons qu'il est celui qui a le dernier mot, Nabokov lui-même qui vient signaler d'un « nabok » systématique la différence de chaque personnage, même du plus insignifiant, la différence de chaque scène, de chaque chose vue, d'avec la représentation esthétisée et idéologisée que Hermann cherche à en faire passer. L'inscription de l'adverbe « nabok », qui signifie « sur le côté ; de côté » en russe, et de ses nombreux dérivés dans le corps du texte de *La Méprise*, est bien connue ; mais cette inscription va bien au-delà d'un simple effet de signature : plus fondamentalement, c'est une lecture guidée, de « nabok » en « nabok », un apprentissage de l'art à la Nabokov, du seul art qui soit de l'art, de cet art qui libère le lecteur des représentations asservies édictées par de véritables imposteurs, ces faux créateurs qui sont faits de la même étoffe que celle des vrais tyrans¹¹.

C'est aussi une poétique, et pour caractériser brièvement ce que j'ai appelé ailleurs la « poétique du *nabok* »¹² (Edel-Roy 96), je reprendrai à Danilo Kiš ces quelques lignes : « [Nabokov] écrivait comme s'il avait observé le monde de côté, de biais, en tournant la caméra vers le bas de soie en accordéon d'une ancienne prima donna, vers le crâne chauve et rose d'un célèbre général, vers les doigts tremblants d'un poète alcoolique [...] » (Kiš 148). Mais c'est aussi une éthique, au double sens qu'a le mot « ethos » de lieu du séjour et de manière d'être, de mode de vie qui correspond à ce séjour. Le « nabok » est une sorte de nouveau coup d'échecs, une nouvelle façon de roquer, de mettre de côté le roi, derrière l'abri de ses pions en première ligne et de sa tour érigée en figure de proue menaçante. L'enjeu humain d'une telle « poétique », à savoir préserver l'homme du processus totalitaire, a été clairement analysé par Hannah Arendt dans *Les Origines du totalitarisme* (dont la première édition date de 1951, soit dix-neuf ans après la première rédaction de *La Méprise*) :

Si le totalitarisme prend au sérieux ses propres exigences, il doit en venir au point où il lui faut « en finir une bonne fois avec la neutralité du jeu d'échecs », c'est-à-dire avec l'existence autonome d'absolument n'importe quelle activité. Ceux qui aiment « le jeu d'échecs pour lui-

même », justement comparés par leur liquidateur aux amoureux de « l'art pour l'art », sont les éléments encore récalcitrants d'une société de masses dont l'uniformité complètement hétérogène est l'une des conditions essentielles du totalitarisme. [...] Himmler définit très justement le S.S. comme un nouveau type d'homme qui en aucun cas ne fera jamais « une chose pour elle-même ». (Arendt 45-46)

Dans ce roman, Nabokov maintient vivantes, pour lui-même et pour tous ceux qui l'accompagnent, les conditions nécessaires qui permettent de faire « une chose pour elle-même » et c'est ainsi qu'il lutte pour préserver l'autonomie de l'art, et la promesse d'émancipation qui l'accompagne, de toutes les formes de la domination.

Je crois bien que dans ce roman expérimental, à la fois mode d'emploi de l'art romanesque nabokovien et mise en œuvre poétique de sa politique esthétique, nous assistons à la mise en crise d'une potentialité moderne du genre du roman, celle d'avoir un pouvoir prescripteur (l'art engagé par exemple) ou celle de réaliser l'indistinction de l'art et de la vie (le réalisme socialiste par exemple).

Alors, la terre nabokovienne serait-elle une Terre-Cœur ? « Si mes romans russes avaient été traduits à cette époque (c'est-à-dire dans les années trente) peut-être auraient-ils été un choc et un avertissement pour les enthousiastes pro-soviétiques », déclarait Nabokov en 1967 (*Intransigeances* 120). Grâce aux travaux d'Alexandre Dolinine, dont Maria Malikova faisait le modèle à venir de nouvelles lectures de l'œuvre romanesque nabokovienne, nous savons que la version russe de *La Méprise* n'est pas une critique de l'œuvre artistique de Dostoïevski, mais bien une critique souvent perfide de ce phénomène d'idéologisation de l'art et d'esthétisation de la vie dont Dostoïevski était à l'origine, pensait Nabokov, mais dont il voulait démontrer qu'il avait été amplifié par ses nombreux successeurs et retourné contre l'homme par les penseurs totalitaires de ce vingtième siècle. Le sinistre Goebbels, dans un roman de 1929, *Michaël*, faisait dire à un étudiant russe : « Nous croyons en Dostoïevski comme nos pères croyaient dans le Christ » (Steiner 384). C'est bien à cette croyance-là et à ces monstrueuses et barbares implications que Vladimir Nabokov s'est attaqué dans *La Méprise*.

Loin du rêve d'œuvre totale caressé par Hermann, et qui rappelle d'autres cauchemars totalitaires, le roman nabokovien inscrit de nouveaux partages démocratiques du sensible : il déconstruit la valeur démonstrative, censément performative, que Hermann assigne à son œuvre ; il oppose aux lectures égalitaires (celles au terme desquelles le lecteur ne peut rencontrer que son double plus ou moins parfait) une proposition de lecture de la connivence en imaginant, en créant

peut-être, un lecteur de la différence où l'être-ensemble serait celui de l'enrichissement de l'espace de l'œuvre par ce qui serait le « propre à soi » (le style?), un espace de l'humanité créatrice devenu un monde « anti-commun-iste ».

En 1986, Danilo Kiš faisait l'affirmation suivante :

Nabokov était convaincu à sa façon, de la puissance, de la toute-puissance de l'art (de la culture) [...]; il était en effet persuadé que l'on peut exterminer les tyrans, comme on extirpe les vices, grâce à l'arme de la dérision. Il croyait aussi – et peut-être avait-il raison – qu'au monde de la barbarie on ne peut opposer que le monde de l'art; que l'art, à défaut d'agir directement sur les hommes et les événements, peut quand même, par son action lente, comme la musique, adoucir les mœurs. (Kiš 150)

Et Danilo Kiš de conclure : « [S]i la littérature n'est pas devenue la servante des idéologies, mais est demeurée un rêve et un refuge, jeu de l'esprit et jeu de l'imagination, un acte de culture par excellence, nous le devons pour une bonne part au maître-magicien Vladimir Nabokov » (Kiš 154).

« Comme refuge », aimerions-nous demander pour finir, et en reprenant à Vladimir Nabokov ses propres mots, est-ce que « *ce n'est pas grand'chose* » ?

NOTES

1. « Democracy is humanity at its best [...]. Morally, democracy is invincible » (traduit par nous).

2. « Duška moâ, kak ni ho etcâ sprâtat'sâ v svoû bašenku iz slonovoj kosti, est' ve i, kotorye âzvat' sliškom gluboko, napr. nemeckie merzosti, sžiganie detej v pe ah, – detej, ctol' že upoitel'no zabavnyh i lûbimyh, kak naši deti. Â uhožu v sebâ, – tam nahožu takuû nenavist' k nemcu, k konc. lagerû, ko vsâkomu tiranstvu, to kak ubeži e *ce n'est pas grand'chose* » (traduit par nous).

3. « [N] am neodnokratno prihodilos' slyšat' mnenie, što Nabokov nadoel, razo aroval, to em glubže pronikaes' v ego hudožestvennyj mir, tem bolee prostym i 'naro nym' on okazyvaetcâ, to, skol'ko ni i i podteksty, nahodiš' liš' 'to, to sprâtal matros', t.e. sam avtor, dvižimyj intenciej skryt' vliâniâ, zagadat' zagadku, sparodirovat' (v smysle vysmeât' i razobla it') nelûbimogo avtora, a ka estvennogo prira eniâ smysla metod podteksta v nabokovedenii, v otl'ie ot mandel'stamovedeniâ, ne daët » (traduit par nous).

4. « Nabokov, posle togo kak my im 'ob'elis', razo aroval » ? (traduit par nous).

5. « v kontekste ob ego o u enià otsutstvià v nabokovedenii pafosa i idej [...] » (traduit par nous).

6. « kompendiuma supraindividual'nyh literaturnyh motivov [...] » (traduit par nous).

7. Rancièrre appelle « partage du sensible » « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives » (*Partage du sensible* 12), ou, pour le dire autrement, « cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible » (*Politique de la littérature* 12).

8. « Tout ceci vient, je crois, de ce que les gens se figurent que le cerveau de l'homme est logé dans son crâne; pas du tout: il est apporté par un vent qui souffle de la mer Caspienne » (Gogol 189). Le texte de *La Méprise*, c'est bien connu, porte de nombreuses traces de la présence du vent gogolien.

9. « Si je n'étais parfaitement sûr de mon talent d'écrivain et de ma merveilleuse habileté à exprimer les idées avec une grâce et une vivacité suprêmes... Ainsi, plus ou moins, avais-je pensé commencer mon récit. Plus loin, j'aurais attiré l'attention du lecteur sur le fait que, si je n'avais eu en moi ce talent, cette habileté, etc., non seulement je me serais abstenu de décrire certains événements récents, mais encore il n'y aurait rien eu à décrire car, gentil lecteur, rien du tout ne serait arrivé » (*La Méprise* 1077).

10. C'est dans *La Poétique de Dostoïevski* que Mikhaïl Bakhtine définit le « mot » (*slow* en russe) comme « la langue en tant que phénomène concret total », qui « ne vit que dans l'échange dialogique entre ses usagers » (Bakhtine 240). Le mot « a une double orientation – vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un *autre mot*, vers le *discours* d'autrui » (*ibid.* 243).

11. Où l'on retrouve la question de l'insularité de la littérature, selon Danilo Kiš: « [O] n ne peut comprendre le totalitarisme avec un égal sérieux. Je veux dire avec le même langage. Pour cela il faut un Rabelais. Il faut une autre langue. On écrit des tracts ou on écrit de la littérature. La littérature est ou devrait être le dernier bastion du bon sens. Sauver la langue de ces langues de bois agressives qui envahissent tout. Un sonnet d'amour – un beau sonnet d'amour –, c'est un pavé dans la mare des langues de bois. Un petit îlot sur lequel on peut poser le pied » (Kiš 54-55). Le « nabok » serait-il l'un de ces petits îlots sur lequel nous, lecteurs, pourrions poser le pied?

12. « Que l'art usât de ses charmes pour contraindre les hommes en prétextant les libérer, voilà fondamentalement à quoi [Nabokov] s'opposerait toujours, voilà fondamentalement contre quoi, dans ses romans russes, il élaborait et mit en œuvre une poétique, problématique et fort mal comprise alors, de l'autonomie des formes et des valeurs de l'art; poétique que l'on aimerait appeler la poétique du *nabok* en reprenant à Nabokov cette figure essentialiste au travers de laquelle se donne à lire, dans ses romans russes, l'image idéale de l'art comme totalement asservi à une volonté supérieure et au bien absolu et, paradoxalement, libéré de la double contrainte du sens et des vérités particulières » (Edel-Roy 96).

BIBLIOGRAPHIE

- Arendt, Hannah. *Le Système totalitaire*. Tr. Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy. Paris: Seuil, 1972.
- Assouline, Pierre. « Qui, parmi vous, mérite le roman de Houellebecq ? », *La République des livres* [blog]. 31 août 2005 : http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/08/31/2005_08_qui_parmi_vous_
- Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Tr. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.
- Bessière, Jean. « Lire trois fois le double. *La Méprise* de Nabokov » in *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. Ed. Jean Bessière. Paris: Honoré Champion, 1995. 143-174.
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Celan, Paul. « Allocution de Brème » in *Le Méridien et autres proses*. Tr. Jean Launay. Paris: Seuil, 2002.
- Char, René. *Recherche de la base et du sommet* in *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1983.
- Couturier, Maurice. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*. Paris: Seuil, 1993.
- Edel-Roy, Agnès. « Vladimir Nabokoff-Sirine et l'autre rivage de la France » in *Écrivains franco-russes*. Ed. Murielle Lucie Clément. Amsterdam-New York: Rodopi, 2008. 85-97.
- Gogol, Nicolas. *Le Journal d'un fou*. Tr. Sylvie Luneau. Paris: Gallimard, 1995.
- Houellebecq, Michel. *La Possibilité d'une île*. Paris: Fayard, 2005.
- Khodasevitch, Vladislav. *O Sirine* (1937) in *Koleblemyj trenožnik*. Moskva: Sovetskij Pisatel', 1991.
- Kiš, Danilo. *Homo poeticus*. Trad. du serbo-croate par Pascale Delpech. Paris: Fayard, 1993.
- Malikova, Maria. « Nabokov segodnâ ». *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. 70, 2004 : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/mal30-pr.html>
- Morel, Jean-Pierre. « What's in a name? Tolstoï dans *Ada* ». *Cahiers Léon Tolstoï* (« Le rayonnement de Tolstoï en Occident »). 9, 1995: 57-68.
- Nabokov, Vladimir. *Intransigeances (Strong Opinions)*. Tr. Vladimir Sikorsky. Paris: Julliard, 1985.
- . *La Méprise (O aînie)*. 1936). Traduit de l'anglais par Marcel Stora (1939), révisée par Gilles Barbedette (1991) et Wladimir Troubetzkoy (1999). In *Œuvres romanesques complètes*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1999.
- . *Littératures I: Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce (Lectures on Literature)*. Tr. Hélène Pasquier. Paris: Fayard, 1983.
- . Sikorskaâ, Elena Vladimirovna. *Perepiska s sestroj*. Ann Arbor: Ardis, 1985.
- Rancière, Jacques. *La Chair des mots*. Paris: Galilée, 1998.
- . *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.
- . *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

Sebald, W. G. *Les Émigrants*. Tr. Patrick Charbonneau. Arles: Actes Sud, 1999.

Steiner, George. *Tolstoï ou Dostoïevski* (1959). Tr. Rose Celli. Paris: 10/18, 2004.