



Le sujet à l'œuvre

Choix formels, choix politiques dans les arts,
la littérature et les sciences humaines

Daniel Argelès
Meghann Cassidy
Anne-Marie Jolivet
Heidi Knörzer
Véronique Pauly



Partie III Le sujet en littérature : choix formels face à l'histoire

Gerald Stieg

Karl Kraus et la question du sujet dans la Première Guerre mondiale 93

Agnès Edel-Roy

La *Méprise* russe de Vladimir Nabokov : l'intertextualité comme ligne
de démarcation politique du sujet à l'œuvre 101

Daniel Argelès

De Buchenwald au goulag : le travail de la mémoire et du sujet
dans *Quel beau dimanche!* de Jorge Semprun 117

Christopher L. Robinson

Sujets nomades dans « Ether, OR » d'Ursula K. Le Guin 127

Les auteurs 141

La Méprise russe de Vladimir Nabokov : l'intertextualité comme ligne de démarcation politique du sujet à l'œuvre

Agnès Edel-Roy

Université Paris Est Créteil

*Literature of Ideas, [...] topical trash coming in huge blocks of plaster
that are carefully transmitted from age to age
until somebody comes along with a hammer
and takes a good crack at Balzac, at Gorki, at Mann.*

Vladimir Nabokov¹

Vladimir Nabokov (1899-1977), écrivain américain d'origine russe, présente la particularité d'avoir légué à la postérité l'image d'un sujet artistique qui est le produit d'un discours paratextuel totalement contrôlé par l'écrivain lui-même : Nabokov s'est voulu campé à jamais en écrivain de l'indifférence et de l'arrogance, c'est pourquoi il a sciemment édifié cette posture d'aristocratie esthétique qui, aujourd'hui encore, est souvent évoquée par la critique pour le définir. L'édification de ce discours paratextuel auctorial à forte valeur prédicative est consécutive au scandale suscité par la première publication en anglais de *Lolita*, en 1955, à Paris. Si sa soudaine, et sulfureuse, célébrité mondiale a donné à Nabokov l'occasion de republier, en traduction anglo-américaine, l'intégralité de ses romans parus en russe pendant la période de son émigration européenne, elle l'a aussi contraint à en encadrer la réception en adjoignant à chacun d'eux une préface absente lors de leur première publication en russe. C'est notamment dans ces préfaces, mais aussi dans les nombreuses interviews qu'il accorde alors, que s'affirme cette posture d'un sujet créateur totalement, et dictatorialement, maître de sa création, codifiant (par anticipation) la réception internationale de son art romanesque comme représentatif de l'autarcie de l'art (unique bonne conception de l'art, selon l'écrivain) et récusant avec mordant les trois interprétations critiques qu'il exècre : psychanalytique, biographique et idéologique. La conséquence sur l'interprétation de son œuvre est capitale. Comme l'indique Maurice Couturier, l'« extraordinaire renaissance littéraire américaine, qualifiée par Ihab Hassan de « postmoderne » », a trouvé en Nabokov l'un de ses maîtres, une « sorte de modèle quelque peu exotique mais inégalable² » et la critique, américaine puis mondiale, a propagé cette image du sujet artistique Nabokov comme *maestro* du pur jeu de la littérature enfin devenue autonome, et prétendument sans signification. La pureté de la littérature nabokovienne s'accompagnerait de son absence de responsabilité.

Pour Jacques Rancière cependant, il existe bien une politique de la pureté de la littérature :

L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou

1. Vladimir Nabokov, « On a Book Entitled *Lolita* », dans « *Lolita* », *Novels 1955-1962*, New York, The Library of America, p. 296.

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

se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire³.

C'est dans *La Méprise* (son septième roman russe) que Nabokov, selon nous, entreprend d'interroger le pouvoir de la pure littérature: il y délègue en effet – pour la première fois dans son œuvre⁴ – le rôle d'écrivain de l'œuvre que nous lisons au personnage principal, Hermann Karlovitch. La formule narrative choisie par Nabokov, une fiction de narration autodiégétique, abolit donc dans le texte la voix auctoriale qui, dans la tradition romanesque, a pu être le principe d'autorité du texte. Ce roman présente aussi deux autres caractéristiques: il est un condensé d'intertextualité et d'hypertextualité (selon la distinction que fait Gérard Genette, des deux relations de coprésence et de dérivation qu'un texte peut entretenir avec d'autres⁵) et le personnage d'écrivain-narrateur est non seulement un narrateur non-fiable mais aussi un écrivain qui utilise la littérature afin de servir son projet idéologique peu recommandable, le meurtre de son « double », en le maquillant en création parfaite. C'est donc bien la question du partage de la littérature qui est en jeu ici, entre formes utilitaires (pour Hermann) et formes autonomes (pour Nabokov). Et, puisque le véritable auteur s'est privé de toute voix, seule l'étude du découpage intertextuel (au sens large du terme) peut permettre de reconsidérer les raisons et les enjeux pour le sujet Nabokov d'une telle revendication de la pureté de la littérature, plus politique (au sens rancière) qu'il n'y paraît, et de mettre au jour une définition du sujet comme une démarcation certes purement textuelle (non discursive) et pourtant politique. Pour combattre les thèses de Hermann, et se définir lui-même comme sujet créateur, Nabokov n'en passe pas par les idées, qui sont étrangères selon lui à la nature de la littérature, mais charge la véritable littérature elle-même de défaire la construction idéologique qu'est l'œuvre écrite par Hermann.

Littérature utilitaire versus art autonome

C'est le 31 juillet 1932 que Vladimir Nabokov entreprend d'écrire *La Méprise*, dont il achève le premier jet le 10 septembre 1932. En avril 1932, il a effectué un séjour à Prague, où vit dorénavant sa mère. Marié depuis le 15 avril 1925 à Véra Slonim, qui est d'origine juive, Nabokov, en 1932, vit encore à Berlin, que la majorité des émigrés russes a déjà quitté pour Paris. Le jour où Nabokov commence ce nouveau roman, les résultats des élections législatives allemandes viennent d'être proclamés: le parti national-socialiste obtient 37,7 % des voix et 230 députés au Reichstag, devenant ainsi la principale formation politique allemande. Le président du Reich, le maréchal Paul von Hindenburg, refuse encore de nommer Hitler chancelier; puis pour très longtemps: Hitler deviendra chancelier en janvier 1933.

En 1934, le roman, dont le titre russe « Otčajanie » signifie « désespoir », est publié en feuilletons à Paris, dans la principale revue de l'émigration russe, les *Annales contemporaines*; en 1936, il paraît en volume à Berlin. Il est publié en 1937 à Londres, dans la traduction anglaise réalisée par l'écrivain lui-même, puis en français (d'après cette traduction anglaise) en 1939 à Paris.

3. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11.

4. Ce n'est pas la première fois qu'apparaissent dans son œuvre des personnages d'écrivain mais c'est la première fois qu'il s'agit d'une fiction d'écrivain écrivant le livre que nous lisons. Sur cette question, on peut lire l'étude de Yannicke Chupin: *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009.

5. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8, 11.

Dans le roman, Hermann Karlovitch, émigré russe et fabricant de chocolat en faillite, est installé à Berlin avec sa femme, Lydia. Le 9 mai 1930, lors d'un séjour à Prague pour affaires, il rencontre un vagabond, Félix, en qui il voit son sosie. Un plan germe alors dans son esprit qu'il met plusieurs mois à organiser. Le 9 mars 1931, Hermann embarque Félix dans sa voiture jusqu'à une parcelle boisée des environs de Berlin, échange ses vêtements avec lui, le tue, et laisse le cadavre dans la forêt; il prend alors l'identité de Félix et se réfugie en France, dans les Pyrénées, où sa femme doit le rejoindre avec l'argent de l'assurance-vie préalablement contractée. Mais il apprend que son stratagème n'a pas marché: la police allemande n'a vu aucune ressemblance entre Félix et lui. C'est donc pour prouver au monde la perfection de son crime qu'il entreprend d'écrire le récit que nous avons commencé de lire. Car, s'il est persuadé d'avoir commis le crime parfait, Hermann indique aussi dans l'incipit que c'est son talent d'écrivain qui en est à l'origine:

Si je n'étais parfaitement sûr de mon talent d'écrivain et de ma merveilleuse habileté à exprimer les idées avec une grâce et une vivacité suprêmes... Ainsi, plus ou moins, avais-je pensé commencer mon récit. Plus loin, j'aurais attiré l'attention du lecteur sur le fait que, si je n'avais eu en moi ce talent, [...] il n'y aurait eu rien à décrire car, gentil lecteur, rien du tout ne serait arrivé. Stupide peut-être, mais au moins clair⁶!

Cette position première de la littérature instrumentale dans la création hermanienne garantirait donc la perfection de son œuvre comme du meurtre. Mais un premier retournement se produit dans la diégèse: à la fin du roman, Hermann apprend par la presse allemande que l'identité de Félix, sous laquelle il se cache dorénavant, a été révélée par un objet oublié dans la voiture. Hermann relit alors le texte qu'il vient d'écrire, et que nous venons de lire, et découvre son erreur: l'objet oublié est le bâton de marche de Félix sur lequel le vagabond avait gravé son nom. L'écriture, symbolisée par le bâton de Félix, fait s'écrouler le récit merveilleux du meurtre parfait, et Hermann trouve alors le titre de son œuvre: « Désespoir ». Sa santé mentale se détériore et son texte, dont il poursuit l'écriture, dégénère en un mauvais journal tandis qu'il attend d'être arrêté pour le meurtre qu'il a commis.

Ce roman, encore aujourd'hui, n'est pas particulièrement apprécié par la critique nabokovienne. « L'extraordinaire intelligence de Nabokov étincelle à chaque ligne de *La méprise*, mais malgré tout le brio du style, le livre manque cruellement de texture », écrit par exemple Brian Boyd⁷. Il était pourtant, dès 1932, la dramatisation d'un conflit entre deux conceptions de la littérature, hérité d'une autre scène historique, celle de la Renaissance russe, dont Nabokov se disait être le produit⁸ et qu'il décrit ainsi en 1940:

La Renaissance russe est une chose curieusement adorable à regarder rétrospectivement, par-dessus l'épaule de quelqu'un d'autre, mélangeant comme elle le fait une magie artistique inestimable avec une touche de futilité inquiétante et le pathétique de sa ruine imminente. Commencée il y a environ cinquante ans par une révolte contre l'ère « victorienne » russe, elle prit fin vingt-cinq plus tard;

6. Vladimir Nabokov, *La Méprise* [Отчаяние, 1934-1936], trad. (de la version anglaise) Marcel Stora révisée par Gilles Barbedette et Wladimir Troubetzkoy, dans *Œuvres romanesques complètes*, édition dirigée par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 1077.

7. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. Les Années russes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF biographies », 1992, p. 449.

8. « 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. » Vladimir Nabokov, lettre à Edmund Wilson du 4 janvier 1949, *Correspondance: 1940-1971*, Paris, Rivages, collection « Littérature étrangère », 1988, p. 245-246.

et les tendances utilitaires et didactiques des années soixante et soixante-dix qui avaient battu en retraite pour une courte période, comme une vague qui laisse le sable mouillé luisant avec des galets peints, revinrent affluer avec une bien plus grande force⁹.

Dans les années trente, ce n'est pas seulement en Russie soviétique mais aussi dans l'Allemagne nazie où vit Nabokov, qu'il peut observer la percée des « tendances utilitaires et didactiques » qui menacent son identité d'écrivain et sa défense d'une littérature pure.

En 1939, la première recension française de ce roman par Jean-Paul Sartre témoigne à son tour de ce conflit entre littérature utilitaire et littérature autonome. Le jeune écrivain français déclare Nabokov incapable d'inventer de nouvelles formes romanesques pour remplacer les poncifs du genre qu'il s'ingénie à détruire: « Où est le roman? Il s'est dissous dans son propre venin: voilà ce que j'appelle de la littérature savante. Le héros de *La Méprise* nous confesse: "De la fin de 1914 au milieu de 1919 je lus exactement mille dix-huit livres." Je crains que M. Nabokov, comme son héros, n'ait trop lu¹⁰. »

Sartre met le doigt sur la caractéristique principale de ce roman: son intertextualité foisonnante. Il est vrai que Hermann, à l'image de son créateur, a beaucoup lu. *La Méprise* est bien un défi lancé à la mémoire, aux connaissances et à l'intelligence des exégètes. « [À] propos de littérature », déclare Hermann, « il n'est pas une chose que j'ignore à ce sujet. Ça a toujours été ma marotte¹¹. » La littérature en effet a tout d'abord été sa matrice existentielle: elle est ce qui a nourri sa jeunesse et ce qui lui a permis, précise-t-il, de supporter son internement pendant la Première Guerre mondiale puis la guerre civile russe. Elle est aussi une matrice diégétique (à la fois du meurtre et du récit) puisque, dès l'incipit, Hermann précise que c'est son talent littéraire qui est à l'origine du meurtre du double. Elle est enfin censée être la matrice poétique du projet hermanien, puisqu'elle est son auxiliaire principal dans la narration afin de convaincre le lecteur de la perfection de son crime. Hermann entend utiliser la littérature afin de réussir là où, dans *Le Double*, Dostoïevski aurait échoué et d'accréditer la thèse d'un sosie parfait, c'est-à-dire d'un double non-fantastique.

La première réception française de ce roman indique bien que Nabokov est à une période de sa carrière où son existence comme écrivain d'origine russe est menacée. Sartre n'a pas manqué de remarquer l'intertexte majeur du roman: « [Nabokov] a beaucoup de talent, mais c'est un enfant de vieux. Je n'incrimine ici que ses parents spirituels, et singulièrement Dostoïevski [...]. Seulement Dostoïevski croyait à ses personnages, M. Nabokov ne croit plus aux siens, ni d'ailleurs à l'art romanesque¹². »

Nabokov serait donc un imitateur raté de Dostoïevski. La raison, selon Sartre, en est que l'écrivain d'origine russe est une victime de la guerre et de l'émigration:

Le déracinement de M. Nabokov, comme celui d'Hermann Karlovitch [...], est total. Ils ne se soucient d'aucune société, fût-ce pour se révolter contre elle, parce qu'ils ne sont d'aucune société. Karlovitch en est réduit, par suite, à commettre des crimes parfaits et M. Nabokov à traiter en langue anglaise des sujets gratuits¹³.

9. Vladimir Nabokov, « Diaghilev and a Disciple », *The New Republic*, November 18, 1940, vol. 103, p. 669. (notre traduction).

10. Jean-Paul Sartre, « V. Nabokov, "La Méprise" » [1939], *Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, p. 55.

11. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, op. cit., p. 1111.

12. Jean-Paul Sartre, « V. Nabokov, "La Méprise" », op. cit., p. 53-54.

13. *Ibid.*, p. 55-56.

En faisant de l'inutilité de la forme « savante » nabokovienne une conséquence directe de l'exil (c'est-à-dire de la coupure d'avec le milieu originel, la Russie), le futur théoricien de l'engagement de la littérature indique paradoxalement ce qui se jouait dans *La Méprise* : c'était déjà à déterminer quelle forme serait la conscience moderne de la littérature que Nabokov s'employait. Pour Sartre, le véritable écrivain est *situé* et la véritable littérature de l'avant-garde est celle qui fait du langage littéraire un moyen d'action (et principalement d'action politique). Aux yeux de Nabokov, la recension de Sartre serait plutôt ce qui fait de l'auteur de *La Nausée* (1938) un « enfant de vieux »¹⁴ (par exemple, des « vieux » apôtres russes de l'art au service du réel, comme Nikolai Gavrilovitch Tchernychevsky, l'un des maîtres à penser de Lénine) mais c'est aussi le signe que le combat nabokovien est loin d'être gagné et que la partie engagée dès les débuts de sa carrière romanesque (en 1926) contre les tenants d'un art de la *praxis* (selon la future terminologie sartrienne) est sans cesse à rejouer. Dans *Qu'est-ce que la littérature?*, publié en 1948, Sartre résume ainsi le conflit encore à l'œuvre au sein de la littérature d'après la Shoah : « En un mot il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira¹⁵ ». Dans l'œuvre de Nabokov, le papillon est un signal de la nature anti-utilitaire de son art, qu'il réaffirme, par exemple, à propos de *Lolita*, qu'il a écrit « pour le plaisir, pour la difficulté¹⁶ ». Puis, il ajoute : « Je ne poursuis aucun objectif social, je n'apporte aucun message moral ; je ne nourris pas d'idées générales que je pourrais exploiter, j'aime seulement composer des énigmes avec des solutions élégantes¹⁷ ». Mais il n'est pas pour autant l'un de ces romanciers « aux volets clos » qu'Arthur Koestler dénigre dans son essai de 1941, « Les tentations du romancier »¹⁸. L'autotélisme littéraire de Nabokov, ce n'est pas non plus la prétendue irresponsabilité de « l'art pour l'art ».

La forme pure comme éminemment politique

En faisant de Nabokov un imitateur raté de Dostoïevski, Sartre en réalité a été pris au piège de la narration autodiégétique, celui de ne pas distinguer l'écrivain fictif, Hermann Karlovitch, de l'écrivain réel, Vladimir Nabokov. Pour les mêmes raisons, la critique a pu elle aussi se trouver prise dans les rêts de l'intertextualité foisonnante du roman, traquer les intertextes et les hypotextes et attribuer à l'écrivain réel, sans le distinguer de l'écrivain fictif, les conséquences heuristiques de ce système de reprise et de transformation de la littérature passée. Or la distinction doit être constamment maintenue car c'est par elle que Nabokov prend position comme auteur.

L'exemple le plus lourd de conséquences s'appuie sur la relecture que fait Hermann du thème dostoïevskien du surhomme :

Supposons que je tue un singe. Nul ne me touche. Supposons que ce soit un singe particulièrement intelligent. Nul ne me touche. Supposons que ce soit un nouveau singe... une race glabre et parlante. Nul ne me touche. En montant avec circonspection ces subtils degrés, je puis grimper jusqu'à Leibniz ou Shakespeare et les tuer, et nul ne me touchera, parce que tout aura été fait si graduellement

14. C'est bien pour renvoyer à Sartre cette critique que Nabokov se demande, dans la préface datée de 1965, si l'on peut voir dans Hermann le « père de l'existentialisme » (Vladimir Nabokov, *La Méprise*, op. cit., p. 1074).

15. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1989, p. 31.

16. Vladimir Nabokov, *Partis pris* [1973], Paris, Robert Laffont, coll. « Bibliothèques 10/18 », 2001, p. 24.

17. *Ibid.*

18. « The Novelists Temptations », dans Arthur Koestler, *The Yogi and the Commissar*, New York, The Macmillan Company, 1945.

qu'il sera impossible de dire à quel instant fut passée la limite au-delà de laquelle le sophiste s'attire des ennuis¹⁹.

L'apologie hermanienne du crime « gratuit » ne peut être imputée à Nabokov sans autre forme de procès car repérer un intertexte ne fait pas une interprétation. *La Méprise* constitue bien, selon nous, un piège herméneutique tendu à ceux qui méconnaissent la différence artistique que le sujet Nabokov élabore dans une pragmatique de l'intertextualité où se joue une définition de la littérature moderne, de sa valeur cognitive et de ses effets heuristiques et politiques.

Le premier indice en est la condamnation morale, et sans appel, de Hermann par son créateur (et qui, curieusement, indique une possible lecture éthique du roman nabokovien) :

Hermann et Humbert sont identiques comme deux dragons peints par le même artiste à différentes périodes de sa vie peuvent se ressembler. Tous deux sont des vauriens névrosés; cependant il existe une verte allée du Paradis où Humbert a le droit de se promener à la nuit tombée une fois dans l'année; mais l'Enfer ne mettra jamais Hermann en liberté surveillée²⁰.

Humbert Humbert, le narrateur autodiégétique de *Lolita* confessant son amour (en fait une tyrannie sexuelle) pour la nymphette, est une sorte de double de Hermann. Mais à la fin de son texte, il entrevoit un « refuge de l'art²¹ », seule immortalité qu'il peut partager avec Lolita s'il a réussi à la « faire vivre à jamais dans l'esprit des générations futures²² ». Si le personnage hermanien d'écrivain est définitivement condamné par son créateur, c'est, selon nous, parce qu'à la différence de Humbert, Hermann à aucun moment ne pressent que l'art puisse être un espace de sublimation et de rédemption, même s'il faut convenir que la question de la rédemption de Humbert reste ouverte. Pour Hermann, cette question n'est même pas envisageable car la littérature est un moyen et un instrument de sa volonté de puissance (le thème du surhomme), qu'il met au service d'une idéologie politique communiste (utilisant le thème du double pour sa « profonde signification allégorique [...] promesse de cette similitude idéale qui doit unir les gens dans la société sans classes de l'avenir²³ ») :

En imagination, je vois un monde neuf où tous les hommes se ressembleront comme se ressemblaient Hermann et Félix; un monde de Hélix et de Fermann, un monde où l'ouvrier tombé mort au pied de sa machine sera aussitôt remplacé par son double parfait, souriant le sourire serein du parfait socialisme²⁴.

Ne pas distinguer l'écrivain réel de l'écrivain fictif fait donc courir le risque de passer à côté des enjeux de la politique (au sens ranciérien) de la littérature nabokovienne. Certes, la critique pense respecter la volonté du maître puisque, nous l'avons déjà rappelé, sa singularité artistique est communément considérée comme représentative des formes postmodernes de la littérature, célébrant un art pur, autonome,

19. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, op. cit., p. 1238.

20. *Ibid.*, p. 1075.

21. Vladimir Nabokov, *Lolita* [1955], dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. dirigée par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 1135.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 1196.

24. *Ibid.*, p. 1197.

autotélique, et donc sans signification. Dans la préface (datée du 1^{er} mars 1965), Nabokov lui-même a pris soin de souligner l'anti-*praxis* de son *opus*:

La Méprise, dans un esprit de parenté absolu avec le reste de mes livres, n'a aucun commentaire social à faire, ni aucun message à apporter entre ses dents. Ce livre n'exalte pas l'organe spirituel de l'homme et n'indique pas à l'humanité quelle est la porte de sortie. Il contient bien moins d'idées que tous ces plantureux et vulgaires romans que l'on acclame si hystériquement dans la petite allée dès rumeurs entre les balivernes et les huées²⁵.

La préface a été ajoutée à la traduction anglo-américaine du roman par l'écrivain devenu célèbre: on le voit continuer à croiser le fer avec les tenants d'une littérature pratique et idéologique. Cela n'est pas surprenant. En décembre 1965, c'est la forme moderne de la littérature honnie par Nabokov qui est de nouveau mise à l'honneur avec l'attribution du prix Nobel de littérature à Mikhaïl Cholokhov pour *Le Don paisible*²⁶. Dans son discours de remerciement, l'écrivain soviétique indique bien la véritable nature du combat littéraire encore à l'œuvre dans la deuxième moitié du vingtième siècle, celui de déterminer, comme indiqué précédemment, quelle forme de la littérature moderne en serait la conscience:

De nos jours, on parle souvent de ce qui est appelée l'avant-garde littéraire, en comprenant sous cette appellation les expériences les plus modernes, principalement dans le domaine de la forme. À mon avis, l'avant-garde véritable est représentée par les artistes qui, dans leurs œuvres, rendent manifeste un contenu nouveau qui fixe les caractéristiques de la vie de notre siècle. [...] Je parle, bien entendu, de ce réalisme que nous appellons socialiste. Son caractère propre réside dans le fait qu'il exprime une vision du monde qui n'admet ni de contempler la réalité ni de s'en évader, qui appelle à la lutte pour le progrès de l'humanité, qui donne la possibilité d'atteindre des buts proches à des millions de gens, et d'éclairer pour eux les chemins de cette lutte²⁷.

Contre l'ancien réalisme et le nouveau modernisme, la seule forme morale de la littérature moderne, pour Cholokhov, est la forme politique du réalisme socialiste. À cette période, Nabokov a fini de compléter son auto-traduction russe de *Lolita* et il est en train de reprendre le texte de *La Méprise* pour sa publication américaine. Dans la postface à sa *Lolita* russe, il ironise sur le succès occidental de Cholokhov, et singulièrement auprès des Russes émigrés, indiquant par là que la menace d'une victoire de la littérature idéologique lui paraît toujours d'actualité.

25. *Ibid.*, p. 1074.

26. Que l'écrivain ait écrit sa préface avant l'attribution du prix Nobel à Cholokhov ne change rien à l'argumentation. En effet, Nabokov a figuré trois fois de suite sur la liste des nominés pour le prix Nobel de littérature: en 1963, 1964 et 1965 (avec trois recommandations, cette fois-ci). Mais, dès 1963, l'ironie du sort a voulu que ce soit Anders Österling, secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise, qui s'oppose en personne à l'éventualité de l'attribution du prix Nobel à Nabokov, parce qu'il considère que *Lolita* est un roman immoral. Or Österling connaît bien l'œuvre de Nabokov puisqu'il a été le premier (et l'un des très rares) à avoir écrit un avant-propos à un roman nabokovien; c'est lui qui a préfacé la traduction en suédois de *La Défense Loujine*, parue en 1936 (V. Sirin, *Han som spelade schack med livet* [Celui qui joue aux échecs avec la vie], trad. Ellen Rydelius, Stockholm, Bonniers, 1936). En décembre 1965, si l'écrivain américain est écarté du prix Nobel au profit d'un écrivain soviétique, *Radio Liberty* lui propose cependant de publier en russe certains de ses romans pour une diffusion clandestine en Union soviétique; sa préférence va à *Lolita* mais *Radio Liberty* choisit *Invitation au supplice*, puis en 1966 *La Défense Loujine*. L'Union soviétique devient ainsi le nouveau terrain de la guerre entre ces formes d'écriture concurrentes qu'incarnent Nabokov et Cholokhov.

27. Mikhaïl Cholokhov, « Banquet Speech », url: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1965/sholokhov-speech-r.html (notre traduction).

Dès 1932 pourtant, la défense nabokovienne de la pure littérature avait été mise en pratique dans *La Méprise* selon trois axes: celui d'une résistance artistique aux formes historico-politiques de la domination (le communisme soviétique et les débuts du fascisme allemand); celui d'une lutte du sujet artistique pour l'affirmation de sa différence créatrice dans une période décisive de la modernité littéraire; celui enfin d'un combat intertextuel engagé contre les formes idéologiques de la littérature afin de ruiner ce qui a toujours menacé le sujet créateur nabokovien (en Union soviétique, la soumission de l'art à la politique du Parti étant une reformulation idéologique de la tradition nationale russe d'un art soumis au réel et utile à l'homme²⁸). Pour Nabokov, comme nous allons le voir, c'est bien la question de sa participation au modernisme russe qui est mise en jeu ici.

L'ancrage russe de la défense de la pure littérature

Lors de la première réception du roman par l'émigration russe, Vladimir Weidlé (critique littéraire d'origine russe) avait déjà souligné que « [l]e thème de l'œuvre de Sirine, c'est la création elle-même [...] »²⁹ et que *La Méprise* était le roman le « plus proche du noyau central de son œuvre »³⁰.

Vladislav Khodassévitch, – une voix très importante pour Nabokov, qui le considérait comme le plus grand poète russe de son temps –, remarque que le nouveauté du roman tient précisément à ce qui le différencie de l'art dostoïevskien: si l'art de Dostoïevski est fondé sur la dissimulation de ses procédés pour mieux agir sur la sensibilité de son lecteur, l'art de Nabokov consiste au contraire à « montrer comment vivent et travaillent les procédés »³¹, caractéristique qui n'est ni dans la tradition ni dans l'esprit de la littérature classique russe. Pour Khodassévitch, Sirine est loin d'être un épigone de Dostoïevski, il en serait même le principal contempteur. Le poète russe avait vu juste. Le reproche majeur que Nabokov fait à Dostoïevski, dans la conférence (rédigée entre mai 1940 et l'été 1941) où il s'est clairement assigné comme objectif de démystifier son prédécesseur, est une reformulation de ses analyses: Dostoïevski est un écrivain sentimental qui « exacerbe les émotions courantes non à des fins artistiques mais pour susciter automatiquement la compassion bien connue du lecteur »³². Et, remarque Nabokov, « [u]n sentimental peut être une véritable brute à ses moments perdus. [...] Staline adorait les bébés. Lénine sanglotait à l'opéra [...] »³³.

Dès 1932, la question de la création est devenue pour Nabokov une question existentielle. Il est en effet accusé à longueur de recensions de « non-russité » par ses contemporains émigrés russes. Son travail du matériau littéraire, l'artificialité de sa prose, son absence de sentimentalisme semblent le séparer radicalement de la véritable littérature russe. Mais cette question de la création se pose aussi, sous une autre forme, à toute la littérature russe émigrée. Depuis le début des années trente, il est devenu clair que le

28. C'est le 1^{er} juillet 1925 que la *Pravda* publie la résolution « Sur la politique du Parti dans le domaine des Belles-Lettres » qui place la littérature soviétique sous la tutelle idéologique du Politburo.

29. Vladimir Weidlé, « V. Sirin. "Otčajanie" », dans B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin (éd.), *V. V. Nabokov: Pro et Contra*, Saint-Petersbourg, Izd. Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, t. 1, 1997, p. 242. Sirine est le nom de plume que s'était choisi Nabokov dans l'émigration et sous lequel il a publié tous ses romans russes.

30. *Ibid.*

31. Vladislav Khodassévitch, « O Sirine » [1937], *Koleblemyj trenožnik*, Moscou, Sovetskij Pisatel', 1991, p. 461.

32. V. Nabokov, *Littératures II* [1981], trad. Marie-Odile Fortier Masek, Paris, Fayard, 1985, p. 157.

33. *Ibid.*

retour en Russie sera impossible: comment la littérature russe émigrée, coupée définitivement de son sol et de sa langue natale, pourrait-elle se perpétuer?

L'exhibition des procédés artistiques oppose en effet Nabokov à une caractéristique prétendument « nationale » de la tradition littéraire russe qui consiste à assigner à la littérature un but pratique, extra-littéraire et idéologique, celui de guider les hommes. C'est dans sa thèse de 1855, intitulée « Rapports esthétiques de l'art et de la réalité », que, pour s'opposer à l'idéalisme hégélien, Nikolaï Gavrilovitch Tchernychevski a assigné à l'art national russe une fonction didactique et moralisatrice: la beauté de l'art, pour lui, est fondée non pas sur sa forme mais sur une vision juste de la vie sociale et sur la soumission de la forme à l'idée qu'elle représente. L'art russe véritable doit « reproduire, dans la mesure de ses forces, cette précieuse réalité et l'expliquer pour le bien de l'homme³⁴ ». Après la révolution d'octobre-novembre 1917, les bolcheviques reprennent à Tchernychevski (l'un des premiers socialistes, selon Lénine) ses principes esthétiques utilitaristes: par exemple, Anatole Lounatcharski, commissaire à l'Instruction publique, précise le 15 octobre 1924, dans sa conférence sur « Les destinées de la littérature russe », que la littérature russe s'est toujours distinguée des autres littératures par « [s]a densité d'idées et [son] caractère didactique³⁵ » ainsi que son « esprit prophétique³⁶ », « l'écrivain russe [s'étant] presque toujours efforcé par son œuvre d'agir sur la mentalité des lecteurs dans un sens déterminé, positif, généreux, progressiste: bref, de pousser l'âme du lecteur vers le bien tel que le comprenait l'écrivain³⁷ ». Il s'agit bien de rendre à la littérature russe une « orientation sociale et réaliste³⁸ », puisqu'elle avait été dévoyée par le programme de la Renaissance russe, ainsi résumé par le peintre Alexandre Benois: « inspirer à la société l'amour de l'essence même de l'art³⁹ ». En 1934, la doctrine du « réalisme socialiste » achève la transformation de la littérature russe soviétique en art d'État.

Dans ce contexte, Nabokov cherche à être l'écrivain moderniste russe qu'on n'oubliera pas. Il veut créer en langue russe une prose moderne qui survivra à l'histoire politique et gagner la bataille de la modernité. Pour cela, il lui faut séparer l'écrivain du meurtrier (car « les écrivains *ne commettent pas* de meurtres⁴⁰ »), la forme de l'idée, le génie du mal, la bonne littérature de la mauvaise. La fausse littérature double la littérature en cachant ses procédés pour mieux faire passer les idées, même les plus criminelles; la vraie littérature, elle, dialogue avec la littérature pour maintenir la possibilité de faire une chose pour elle-même, ce qui est – comme nous allons le voir – l'enjeu, tant ontologique que politique, du partage entre formes utilitaires et formes autonomes de la littérature. C'est au plus insoumis (et au plus occidental) des poètes russes, Alexandre Pouchkine, que Nabokov reprend ce combat pour la liberté de l'art, qui est au cœur du jeu (intertextuel) de la littérature dans *La Méprise*.

34. Nikolaï Tchernychevski, *Textes philosophiques choisis*, Moscou, éd. en langues étrangères, 1957, p. 425.

35. Anatole Lounatcharski, « Les destinées de la littérature russe » [1925], *Les Destinées de la littérature russe*, choix et préface d'Irina Lounatcharskaïa, trad. du russe Antoine Garcia, Paris/Moscou, Les Éditeurs Français Réunis, Les Éditions du Progrès, 1979, p. 50.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 79.

39. Alexandre Benois, 1916, cité dans *Le Monde de l'Art. Association artistique russe du début du XX^e siècle*, réalisation Alexandre Kamenski; textes d'introd. Vsevolod Petrov et Alexandre Kamenski; trad. Denis Dabbadie, Leningrad, Éd. d'art Aurora, 1991, couverture.

40. Vladimir Nabokov, *Littératures II*, op. cit., p. 172.

Au début des années trente en effet, Dostoïevski est devenu en Occident, selon George Steiner, l'« un des grands maîtres de la sensibilité moderne⁴¹ ». Pire –, dans un roman publié en 1929 et intitulé *Michaël*, Joseph Goebbels, déjà au service de Hitler, fait dire à un étudiant russe : « Nous croyons en Dostoïevski comme nos pères croyaient dans le Christ⁴² ». Sinistre croyance, pense Nabokov, qui dans sa conférence sur Dostoïevski (1940-1941) épingle « les idées curieusement fascistes de Raskolnikov », qu'il décrit ainsi : « l'humanité, écrit-il dans un "article", ne comporte que deux sortes d'hommes : le troupeau et les surhommes ; la majorité devrait être soumise aux lois morales en vigueur, mais les quelques élus qui sont bien au-dessus de la majorité, devraient être libres d'établir leurs propres lois⁴³. » Or ces idées sont précisément celles que Hermann reprend à son compte pour justifier son crime.

Mais comment démonter le texte idéologique de Hermann sans que l'écrivain réel ait à recourir aux idées puisqu'il les combat en littérature ? S'agissant du sujet à l'œuvre, la *maestria* nabokovienne consiste à avoir lié entre elles des formes d'expérimentation de la matière textuelle qui procèdent à l'effacement, dans le corps du texte, de sa voix propre et le privent de toute posture d'autorité. La mise en jeu dans *La Méprise* de la question existentielle, littéraire et politique de la modernité nabokovienne va donc passer par l'établissement d'une ligne de démarcation entre doublure et original, entre faux double et véritable créateur. En conformité avec l'esthétique nabokovienne, c'est par le seul jeu du texte que le lecteur peut se figurer quel sujet Nabokov est à l'œuvre ici.

L'intertextualité comme le lieu du sujet

La Méprise est l'acte fondateur du nouveau Nabokov, qui ne se contente pas de délégitimer le narrateur mais qui interroge aussi la figure de l'auteur.

L'écrivain, certes, expérimente une voie de la fiction européenne moderne, celle du narrateur non-fiable, qui consiste à ce que le producteur du texte ne puisse plus être considéré par le récepteur réel comme le principe d'autorité du texte. Mais cela s'accompagne, pour la première fois dans son œuvre, d'une deuxième expérimentation qui consiste à créer, comme principe fictif de l'autorité narrative, un double créateur, un narrateur-écrivain, qui est donc à la fois l'autre de l'auteur et son porte-voix, avec tout ce que cela suppose de confusions épistémologiques possibles. Enfin, il procède à une troisième expérimentation, celle de sa propre objectivation dans le corps du texte puisqu'il est cet écrivain à qui Hermann s'adresse dans son manuscrit parce qu'il va lui envoyer son récit afin qu'il le publie : « 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 astucieuse⁴⁴... »

Pour se démarquer de son personnage d'écrivain tout en se privant de voix propre, Nabokov n'a qu'une seule ressource : jouer la littérature contre la littérature en chargeant la vraie littérature de dissoudre la mauvaise. *La Méprise* n'est pas un roman de l'envie, *L'Envie* étant en réalité le titre du roman de Iouri Olecha, dont la publication en 1927 fut reçue par l'Occident (et au grand dam des émigrés russes)

41. George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski* [1959], trad. par Rose Celli, Paris, éd. 10-18, coll. « Bibliothèques 10/18 », 2004, p. 412.

42. Cité dans George Steiner, *ibid.*, p. 384.

43. Vladimir Nabokov, *Littératures II*, *op. cit.*, p. 170.

44. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, *op. cit.*, p. 1138.

comme marquant le renouveau avant-gardiste de la littérature russe. *La Méprise* est un roman du plaisir, celui du jeu de la littérature. « [A]vec la disparition du réel réaliste, la littérature devient la véritable source de la littérature⁴⁵ », écrit Gilles Barbedette en 1986 à propos de Nabokov qu'il définit en romancier de la parodie. « Non seulement la parodie n'est pas pour Nabokov le pastiche ou le collage que l'on croit ni le prétexte d'une satire [...]; elle est en fait une source constante du rire et de l'intelligence en raison des niveaux infinis de lecture qu'elle offre au lecteur [...]»⁴⁶. Et, selon lui, le roman parodique nabokovien est appelé à devenir « l'élixir de vérité de la littérature⁴⁷ ». C'est très exactement, selon nous, l'effet recherché par la distribution intertextuelle opérée dans *La Méprise*.

Les quatre types de démarcation intertextuelle

Étudier l'intertextualité de *La Méprise* suppose de toujours repérer les lignes de démarcation à l'œuvre dans l'intertexte, qui sont de quatre types.

Le premier axe de démarcation (du textuel à l'intertextuel), largement utilisé par l'écrivain réel contre son personnage d'écrivain fictif, est l'opération qui consiste à ce que tout référent textuel de la diégèse hermanienne puisse aussi être un emprunt intertextuel dans la fiction nabokovienne. Si les exemples abondent, on retiendra celui du réseau constitué autour des sèmes de la « dame lilas » et du chocolat. Hermann commence par feindre que la dame lilas réfère à sa mère: « Dans la chaleur des jours d'été, grande dame alanguie, vêtue de soie lilas, elle reposait sur son rocking-chair, s'éventant, grignotant du chocolat⁴⁸ »; puis il contredit aussitôt cette référence qui est, précise-t-il, un exemple de « mensonge allègre et inspiré⁴⁹ », car sa mère était en « réalité » une « femme du peuple, simple et grossière⁵⁰ »; l'image de la dame lilas, elle, est celle figurant sur les boîtes de chocolat que fabrique son entreprise, qu'il cherche à sauver de la faillite en se rendant à Prague. Dans la fiction nabokovienne, la référence au chocolat est en fait une allusion (emprunt intertextuel non littéral et non explicite) au roman *Chocolat* d'Alexandre Tarassov-Rodionov, publié en 1922 en Union soviétique « pour justifier de toutes les façons la "terreur" au nom du bonheur du peuple qui est le but du communisme⁵¹ ». Dans ce roman, le chocolat est l'agent actif de la chute du communiste Zoudine, Président de la Tchéka d'une grande ville de province, qui se retrouve condamné à mort après avoir sauvé une femme d'une condamnation pour complot politique; or cette femme est l'incarnation de la tentatrice qui, notamment, offre aux enfants de Zoudine du chocolat « sucré » et « étranger » (associé à la couleur lilas)⁵².

Comme il nous est impossible de décrire ici la totalité de ce réseau sémantique ainsi que ses correspondances avec le roman *Chocolat*, on en donnera seulement la conclusion. Ironiquement, la déconfiture matérielle de Hermann est une conséquence directe de l'idéologie communiste qu'il défend: la faillite de

45. Gilles Barbedette, « Entre l'exil et la parodie », *Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 20.

46. *Idem*.

47. *Ibid.*, p. 22.

48. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, *op. cit.*, p. 1078.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. Hélène Remaud, « Préface », dans A. Tarassov-Rodionov, *Chocolat*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Classiques slaves », 1992, p. 12.

52. A. Tarassov-Rodionov, *ibid.*, p. 63, 41.

son entreprise de fabrication de chocolat est en réalité la conséquence de l'interdiction en Russie soviétique du chocolat occidental, symbole de luxe et de plaisir. En passant, Nabokov règle ses comptes avec l'écrivain bolchevique Tarassov-Rodionov qui l'avait approché en décembre 1931, pour le convaincre de retourner en Union soviétique.

Le deuxième axe de démarcation opère à l'intérieur de l'intertextualité elle-même (au sens strict de co-présence) et met en jeu une opération de transformation de l'emprunt explicite (littéral ou non littéral) en emprunt implicite (non littéral). Références, citations et plagiat dans la diégèse hermanienne sont potentiellement des allusions nabokoviennes. Les exemples, là encore, sont foison. Nous n'en indiquons qu'un seul, lorsque Hermann cite Dostoïevski : « Brume, vapeur... un son qui vibre dans la brume. Non, ce n'est pas un vers, cela vient du livre célèbre de Dostoïevski, *Crime et Saleté*⁵³. » Or tout amateur de littérature russe sait que c'est aussi une citation, falsifiée par Dostoïevski, du *Journal d'un fou* de Gogol, qui est un hypotexte majeur de *La Méprise* ignoré par Hermann⁵⁴. Ici, la double référence de l'emprunt intertextuel permet à Nabokov de créer dans le dos de son personnage d'écrivain, soi-disant maître de son texte et fin connaisseur de la littérature, un système qui déjoue sa prétendue maîtrise intertextuelle.

Le troisième axe de démarcation met en jeu une opération de transformation de l'intertextualité hermanienne en hypertextualité nabokovienne. Ainsi, tout intertexte dans la diégèse de Hermann, qu'il soit explicite ou implicite, est potentiellement un hypertexte, c'est-à-dire une parodie ou un pastiche par Nabokov. Ici, il s'agit de montrer que Hermann est un faussaire qui tronque ou trafique les auteurs qu'il utilise comme cautions de son discours. Par exemple, au chapitre deux⁵⁵, Hermann utilise l'un des poèmes les plus célèbres de Pouchkine, « Ja vas liubil » (« Je vous aimais »), pour convaincre son lecteur de l'amour inconditionnel que lui porte sa femme (alors qu'elle entretient une liaison avec le peintre Ardalion). Au niveau nabokovien, on ne peut que reconnaître, dans l'imitation du poème, une charge de l'écrivain réel contre cette utilisation triviale du plus grand poète russe.

La quatrième, et dernière opération de démarcation que nous avons réperée, est la plus délicate en ce sens qu'elle opère à l'intérieur de l'hypertextualité. Toute relation hypertextuelle unissant un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte) est potentiellement double dans *La Méprise*. Ce qui est un pastiche pour Hermann peut se trouver être une parodie de pastiche au niveau de Nabokov. Ici, c'est au pseudo-style hermanien que s'attaque Nabokov en le transformant en un palimpseste d'hypertextualité qui abolit toute possibilité de considérer Hermann comme un écrivain original. L'un des auteurs que pastiche fréquemment Hermann est Dostoïevski, dont il détourne les thèmes, les situations et le style tout en l'instrumentalisant. « Je mentais comme le rossignol chante, extatiquement, oublieux de moi-même ; prenant plaisir à la nouvelle harmonie de vie que je créais⁵⁶. » Hermann pense avoir appris de Dostoïevski à cacher ses procédés afin d'agir sur son entourage comme sur son lecteur. Mais la forme imitative du pastiche, fondée sur la ressemblance, est déjouée par la force supérieure de la parodie, fondée, elle, sur la différence et le jeu.

53. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, op. cit., p. 1211.

54. « Ce dont Hermann ne se rend pas compte, c'est que Dostoïevski met dans la bouche de Porphyre Petrovitch le cri de désespoir final du narrateur dément, Popritchine, le héros du « Journal d'un fou » de Gogol. Hermann l'imposteur trahit ainsi ses vraies affinités, qui ne sont pas seulement avec Raskolnikov, mais aussi avec le fou Popritchine. » (Vladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », dans Vladimir Nabokov, *ibid.*, p. 1674).

55. « Elle m'aimait sans réserve ni examen rétrospectif » (*ibid.*, p. 1098).

56. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, op. cit., p. 1111.

L'hypotexte majeur que convoque Nabokov dans cette guerre des écritures est l'œuvre pouchkienne. Nabokov réactualise la question de l'incompatibilité du génie et du mal, traitée par Pouchkine dans la petite tragédie, *Mozart et Salieri*, car Hermann, qui prétend réaliser une œuvre d'art parfaite en commettant un meurtre, porte atteinte au véritable génie de Pouchkine, celui de la liberté et de l'innocence de l'art. C'est pourquoi, dans le roman nabokovien, l'échec de Hermann est en fait programmé par une série de remises en jeu des situations de *La Dame de Pique* (1834), où l'écrivain prétendument génial qu'il est, ne reconnaît pas qu'il est le double condamné de son ancêtre, le Herman de Pouchkine. L'apothéose se produit au chapitre quatre, lors d'une scène de confrontation entre deux types d'intertextualité. D'un côté, Hermann cite de travers l'un des plus célèbres poèmes de Pouchkine, afin de tromper sa femme sur l'envie de voyage qu'il prétend avoir et ainsi la préparer à son projet criminel⁵⁷; de l'autre côté, et en opposition, Nabokov procède en fait à une réécriture de la scène sur laquelle s'ouvre *La Dame de Pique*. Lydia et Ardalion jouent aux cartes et parlent à la troisième personne de Hermann, qui pourtant est présent; c'est exactement la même situation que celle du Herman de Pouchkine qui assiste aux parties de cartes des autres joueurs sans vouloir y participer. L'écrivain Hermann, lui, interprète cette conversation de Lydia et d'Ardalion comme le signe de sa réussite: il n'est plus qu'un reflet, son corps est déjà ailleurs (il doit retrouver Félix le lendemain). Mais, en réalité, c'est le jeu lui-même qui a déjà décidé de son élimination: en effet, Hermann, tout à se contempler dans les miroirs de son appartement, ne peut s'apercevoir de l'érotisme de la scène qui se joue entre Ardalion et Lydia. « [M]istigri », « couvrir ça », « mon chat », « tu n'as pas le droit de toucher le paquet » et, pour finir, « [c]elle-là aussi, mon petit Ardy, celle-là aussi, s'il te plaît, tu ne l'as pas encore couverte »⁵⁸ sont les étapes de la montée en puissance du désir sexuel entre les deux amants, au nez et à la barbe de Hermann. En perpétuant l'effronterie et le libertinage de Pouchkine, Nabokov s'inscrit bien dans la veine jubilatoire et libératrice de l'art de la littérature:

Que [l']œil [de l'auteur] pétille lorsqu'il note la lippe imbécile d'un meurtrier, [...] ce pétillement même punit notre homme plus sûrement que le pistolet d'un conspirateur entrant sur la pointe des pieds. Et inversement, il n'est rien que les dictateurs haïssent davantage que cette petite lueur contre laquelle on ne peut rien, éternellement insaisissable, éternellement provocante⁵⁹.

N'en déplaise aux hommes de l'idée, qui veulent réduire la littérature à n'être qu'une copie du réel, le principe herméneutique qui régit *La Méprise* est donc celui de la multiplication de doublures textuelles qui ne peuvent être des doubles. La pragmatique intertextuelle nabokovienne corrode même la prétendue coïncidence entre *mimesis* et *diégèse*: nous n'avons pas affaire à une seule *diégèse* mais à trois. À celle exposée dans le résumé de l'intrigue, il faut ajouter que Nabokov organise le récit de sorte qu'il puisse aussi être lu comme l'histoire gogolienne d'un fou qui croit avoir rencontré son sosie et l'avoir tué, puis comme l'histoire d'un mauvais écrivain communiste et post-dostoïevskien qui cherche à supplanter Nabokov. *In fine*, s'ajoute la fiction d'une extra-*diégèse*, le lecteur ayant à combler l'écart entre la fin du récit hermanien et la fiction de sa publication par Nabokov⁶⁰.

57. Voir Vladimir Nabokov, *ibid.*, p. 1124. Le poème de Pouchkine cité par Hermann est: « Il est temps, ma chère, il est temps... »

58. Vladimir Nabokov, *ibid.*, p. 1126.

59. Vladimir Nabokov, « L'Art de la littérature et le bon sens », dans *Littératures I* [1982], trad. Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1983, p. 499.

60. Pour une analyse des quatre niveaux narratifs de *La Méprise*, voir Agnès Edel-Roy, « Nabokov aujourd'hui, ou "la démocratie magique" », dans L. Delage-Toriel et M. Manolescu (dir.), *Kaleidoscopie Nabokov. Perspectives françaises*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 23-38.

La principale conséquence heuristique de ce dispositif est que le roman de Nabokov que nous avons lu est fictivement le double du manuscrit écrit par Hermann mais que cette doublure textuelle romanesque est aussi ce qui défait l'allégorie idéologique de Hermann. D'un côté en effet, Hermann fonde la réussite de sa création (meurtre de son sosie et récit de son œuvre parfaite) sur une théorie de la ressemblance généralisée qui ne se contente pas de postuler l'existence possible du double mais propose aussi une classification des hommes par leur ressemblance à des types (anticipant la classification raciale nazie), comme il l'expose à Ardalion en train de peindre son portrait :

Prenez par exemple les types définis de visages humains qui existent par le monde; disons les types zoologiques. Il y a des gens qui ressemblent à des singes; il existe aussi le type « rat », le type « porc ». Ensuite, prenez la ressemblance avec les célébrités... les Napoléons chez les hommes, les reines Victoria chez les femmes. Des gens m'ont dit que je leur rappelais Amundsen. J'ai fréquemment rencontré des nez à la Léon Tolstoï. Il y a encore le type de visage qui vous fait penser à certains tableaux. Des visages d'icônes, des madones! Et que dites-vous de la ressemblance due au genre de vie ou à la profession...⁶¹

Nabokov serait-il le double de Hermann, choisi pour l'envoi de son manuscrit parce qu'ils se ressemblent comme auteurs émigrés? C'est ce que suggère sa théorie de la ressemblance généralisée et classificatoire.

De l'autre côté, l'opération de transformation du manuscrit de Hermann en roman de Nabokov est ce qui invalide la théorie hermanienne et préserve la différence artistique de l'écrivain. La fiction romanesque de l'édition par Nabokov du manuscrit envoyé par Hermann fait qu'il est impossible de connaître ce récit premier. Nabokov l'a peut-être publié tel quel mais il l'a peut-être réécrit, partiellement ou totalement, ce que pressent Hermann: « Je suppose que, ayant pris la décision d'effectuer cet agréable brigandage, vous supprimerez les lignes compromettantes, [...] et, de plus, que vous façonnerez à votre goût certains passages [...] »⁶². Le lecteur du roman ne pourra donc jamais mesurer le degré de ressemblance entre les deux textes, l'original prétendument écrit par Hermann et sa (fausse) doublure romanesque publiée et écrite réellement par Nabokov. Le véritable moteur romanesque de *La Méprise* est bien le procédé poétique de la non-coïncidence, de l'écart et de la différence, qui est le propre de l'artiste, selon le peintre Ardalion, lorsqu'il réfute la théorie que professe Hermann d'une classification des hommes en types zoologiques: « 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.⁶³ »

Ce roman expérimental est, selon nous, le roman de la naissance de la nouvelle forme nabokovienne et le mode d'emploi de l'art romanesque nabokovien. Nabokov y propose un nouveau découpage du sensible, qui met en œuvre une politique esthétique: contre ce qui le menaçait, contre l'autre potentialité du roman moderniste, avoir un pouvoir prescripteur (par exemple, l'art engagé que Sartre théoriserait après la

61. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, op. cit., p. 1108.

62. *Ibid.*, p. 1138.

63. *Ibid.*, p. 1108.

catastrophe) et réaliser l'indistinction de l'art et de la vie (par exemple, le réalisme socialiste⁶⁴), Nabokov édifie un art qui réinvente la possibilité de faire une chose pour elle-même, – ce qui était déjà le nouveau régime esthétique du modernisme russe. Ce faisant, la prétendue inutilité de la littérature nabokovienne est bien plus puissante que toute autre forme d'art. La version russe de *La Méprise* est une critique souvent perfide de deux phénomènes à l'œuvre dans les années trente du vingtième siècle: l'idéologisation de l'art et l'esthétisation de la vie. Dostoïevski, selon Nabokov, en était à l'origine, mais il voulait démontrer que ce double phénomène avait été amplifié par ses nombreux successeurs et retourné contre l'homme par les penseurs totalitaires de ce vingtième siècle. Or, dans l'art nabokovien fondé sur l'exhibition des procédés, l'homme créateur est préservé du processus totalitaire, si l'on veut bien suivre l'analyse qu'en propose Hannah Arendt en 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 »⁶⁵.

La preuve ultime que Nabokov a bien gagné cette bataille de l'art contre les totalitarismes littéraires viendra de son auto-traduction russe de *Lolita*, dont la publication fut autorisée en Russie en 1989. En mars 2005, l'écrivain russe, Léonid Guirchovitch, raconte ainsi le choc *Lolita* qui fut à l'origine de la renaissance de la littérature russe contemporaine:

J'ai vu pour la première fois une prose russe contemporaine qui n'avait rien à voir avec ma réalité. Cette prose était totalement libérée de toutes les entraves esthétiques qui pesaient sur tous les écrivains [...]. Les avant-gardistes des années 1920, innovants, étaient déjà derrière nous. À partir de 1930, toute sorte d'expérimentation littéraire avait cessé en URSS. Or là, j'avais entre les mains de la prose qui avait continué à se développer librement dans le sillon de ces avant-gardes. Et moi qui croyais qu'on ne pouvait plus écrire en russe, je compris soudain que c'était encore possible. La langue russe était capable de créer une prose moderne⁶⁶.

« Si je n'étais parfaitement sûr de mon talent d'écrivain [...] »: dans l'incipit hermanien, c'est donc aussi la voix de Vladimir Nabokov qu'il faut entendre. Elle assure ses lecteurs que l'intertextualité nabokovienne n'est pas un jeu stérile, ni tyrannique, mais bien un véritable exercice littéraire – et politique – d'émancipation d'un sujet à l'œuvre, désireux de recouvrer sa liberté entre les exigences idéologiques

64. Nous reprenons cette analyse à Jacques Rancière qui relève « la contradiction constitutive du régime esthétique des arts qui fait de l'art une forme autonome de la vie et pose ainsi en même temps l'autonomie de l'art et son identification à un moment dans un processus d'auto-formation de la vie » (*Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, la Fabrique, 2000, p. 37). De cette contradiction découlent deux paradigmes modernistes: le premier est celui d'« une modernité simplement identifiée à l'autonomie de l'art, une révolution "anti-mimétique" de l'art identique à la conquête de la forme pure, enfin mise à nu, de l'art » (*ibid.*, p. 38); le second est « ce qu'on pourrait appeler *modernitarisme*. [...] C'est alors la détermination de l'art comme forme et auto-formation de la vie qui est réalisée » (*ibid.*, p. 39).

65. Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Politique », 1972, p. 45-46.

66. Léonid Guirchovitch, « Vladimir Nabokov », *Transfuge* 6, mars 2005, p. 88-89.

explicites de l'art engagé ou du « réalisme socialiste » et les exigences idéologiques implicites de la prétendue non-responsabilité morale de l'art autotélique. Contre le « moralisme délibéré⁶⁷ », qu'il soit voulu par l'auteur (comme Tostoï dans *La Sonate à Kreutzer*) ou imposé par la réception critique soumise à la propagande politique, Nabokov ne s'est pas réfugié dans une tour d'ivoire totalement coupée du monde mais il a constamment expérimenté la possibilité d'une troisième voie artistique, celle – comme il le déclare – de « la morale inhérente à l'art sans inhibitions⁶⁸ ».

67. Vladimir Nabokov, Lettre au Prof. George R. Noyes du 24 octobre 1945, *Lettres choisies*, 1940-1977, trad. Christine Bouvart, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1992, p. 96.

68. *Ibid.*, p. 97.