

# Comment la vérité est-elle administrée dans la poétique autobiographique de Vladimir Nabokov ?

**Svetlana Garziano**

Université Jean Moulin-Lyon 3 (UR MARGE)

svetlana.garziano@univ-lyon3.fr

Par la genèse difficile du projet autobiographique, par le multilinguisme de l'écriture et le problème de l'auto-traduction, par la diversité des titres proposés ainsi que par l'existence de deux versions définitives autonomes et, en même temps, consubstantielles l'une à l'autre, la version russe *Drugie berega* [*Autres rivages*, Éditions Chekhov, 1954] et la version anglaise *Speak, Memory* [Éditions Putnam's, 1967], Nabokov crée une nouvelle autobiographie qui transcende les langues (le russe, l'anglais, le français), les cultures (russe, européenne, américaine) et qui présente un nouveau type d'écriture et de lecture. Comme le note Jane Grayson, « *of all Nabokov's production the Autobiography has undergone the most systematic reworking* » (« de tous les textes de Nabokov, l'autobiographie a subi les remaniements les plus systématiques »)<sup>1</sup>.

Les quelques préfigurations d'un projet autobiographique chez Nabokov peuvent être trouvées dans une nouvelle écrite en russe, *Pluie de Pâques* (1925)<sup>2</sup>, à travers laquelle l'écrivain offre au lecteur une description assez pathétique du milieu des gouvernantes françaises. D'après Brian Boyd, le biographe le plus réputé de l'auteur, le projet autobiographique se concrétise davantage durant l'année 1933-1934 quand Nabokov

---

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

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

avait l'intention de composer un essai sur son éducation française : « un essai sur l'univers français très particulier de la petite noblesse russe, avec ses ouvrages de la *Bibliothèque rose*, ses gouvernantes, ses poèmes en français »<sup>3</sup>. Par la nouvelle « Mademoiselle O » parue en français dans *Mesures*, en 1936, où s'entrelacent les souvenirs d'enfance et la fiction, l'écrivain pose la pierre angulaire de son autobiographie, puisque ce texte aborde, selon John Burt Foster, trois questions fondamentales : celle de l'expression artistique de la mémoire, celle des liens intertextuels avec la modernité et la post-modernité (Proust, Bergson) et celle de la transition des œuvres de fiction fondées sur la mémoire vers le projet autobiographique<sup>4</sup>.

Entre 1947 et 1949, les essais autobiographiques qui deviendront les chapitres du livre sont écrits et publiés dans *New Yorker*, *Atlantic* et *Partisan*. En 1951 aux éditions Harper and Brothers paraît *Conclusive Evidence*. Ce livre est publié en Grande-Bretagne la même année et est réédité aux États-Unis en 1960 sous le titre de *Speak, Memory*. Nabokov travaille sur la traduction en russe de son autobiographie intitulée *Autres rivages*, tout en la modifiant sensiblement. Elle est publiée en 1954, année du centenaire de la publication de la trilogie de Lev Tolstoï *Enfance* (1852), *Adolescence* (1854), *Jeunesse* (1857) et l'inscrit davantage dans la grande tradition autobiographique et romanesque de la littérature russe.

La version définitive de l'autobiographie complétée et modifiée à son tour paraît en anglais en janvier 1967 sous le titre de *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*. Maurice Couturier explique justement les raisons de tous ces ajouts et transformations par un « besoin de corriger, de compléter un texte autobiographique pour en faire une représentation aussi fidèle que possible du passé, de cette enfance qu'il est impossible de rejouer totalement »<sup>5</sup>.

Comme toute œuvre verbale d'art, l'autobiographie est fondée sur l'artificialité de l'écriture, sur l'artificialité qui ne se camoufle pas, mais au contraire qui, en s'exhibant ostensiblement, vise à renouveler la perception du réel, en le défamiliarisant, en l'étrangeant. Dans son autobiographie *Autres rivages / Speak, Memory*, Vladimir Nabokov déréalise le réel, en cultivant l'artifice et en opérant la mise en structure du sens qui revalorise les rapports entre le vrai et le faux dans une œuvre d'art. Les relations entre

3. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 450.

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

5. Maurice Couturier, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993, p. 362.



l'écriture dite véridique et celle dite personnelle sont cardinales pour la compréhension de la finalité de l'écriture autobiographique chez cet auteur.

Comment la réalité se transforme-t-elle à travers le prisme de l'art dans l'autobiographie de Nabokov ? Comment la vérité est-elle administrée dans sa poésie autobiographique ? Nous essayerons de répondre à ces questions, en considérant la transformation de la réalité dans une œuvre d'art sous trois angles connexes : perception de la réalité, conservation de la réalité et expression de la réalité.

## **La perception de la réalité**

La question de la perception artistique de la réalité est importante pour V. Nabokov et traverse toute son œuvre. Examinons tout d'abord ses réflexions sur la perception de la réalité dans son essai « Les écrivains et l'époque », qu'il écrivit en français en 1931 pour la revue *Le Mois* à la demande de Gleb Struve. Pour l'écrivain, les générations futures ne pourront pas accéder à la « sensation directe de la réalité » passée :

Je tâche quelquefois de m'imaginer l'idée que l'homme du XXI<sup>e</sup> siècle se fera de notre époque. Il semblerait que nous avons cet avantage sur nos ancêtres que notre technique a trouvé certains moyens pour la conservation plus ou moins permanente du temps. On aime à se dire que l'écrivain le plus impersonnel, faisant le meilleur portrait possible de son siècle, ne nous en dira pas tant que le petit miroitement gris d'un film suranné. Erreur. La méthode cinématographique contemporaine qui, à nos yeux, semble nous donner l'image parfaitement exacte de la vie sera probablement si différente de la méthode qu'emploieront nos arrière-petits-neveux, que l'impression qu'ils se feront du mouvement de notre époque (tremblement blafard d'un coin de rue grouillant de véhicules à jamais disparus) sera faussée par le style même de la photographie, par cet air vieillot et gauche que prennent à nos yeux des gravures représentant les événements d'un siècle passé. En d'autres mots, nos descendants n'auront pas la sensation directe de la réalité. L'homme ne sera jamais maître du temps, – mais comme il serait curieux de pouvoir au moins l'arrêter pour examiner à loisir cette nuance qui nous échappe, ce rayon qui se déplace, cette ombre dont le velours insaisissable n'est pas fait pour notre toucher.<sup>6</sup>

---

6. Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *Le Mois*, juin-juillet 1931, n° 6, p. 137.

Nabokov évoque ici certaines techniques de conservation du temps trouvées par la société. Par l'opposition « écriture littéraire / gravure historique, photographie ou cinéma » qui confronte la représentation artistique et créatrice de la réalité et la représentation mécanique de la réalité, l'auteur montre que même les techniques apparemment les plus « réalistes » (fidèles au « réel », à la « réalité ») sont impuissantes à donner la sensation directe de la réalité (du temps). Seul l'art inventeur, créateur, est capable de le faire.

Dans ce texte, l'écrivain essaie de se représenter la réalité perçue actuellement en tant que souvenir, en tant que passé ressuscité<sup>7</sup>. D'une part, le passé ne peut être ressuscité que dans des images visuelles et sonores dans la plupart des cas ; d'autre part, la perception de la réalité passe par les sensations dont la durée est limitée. De ce fait, le narrateur essaie de se représenter l'actualité des sensations comme un système ordonné dans le discours<sup>8</sup>. Cette fragilité de la réalité actuelle, la fugacité et la fluidité du temps et de la perception, le caractère relatif et passager de la vérité sont soulignés à maintes reprises dans cet essai. Pour le montrer, Nabokov recourt à l'image très usée du temps qui coule entre les doigts : « L'avidité que nous avons de surprendre et de posséder le temps se traduit par l'accent que nous plaçons sur le mot "notre", quand nous parlons de *notre* époque. Possession éphémère, car le temps coule entre nos doigts, et la génération d'aujourd'hui n'est plus vraie demain »<sup>9</sup>. L'homme ne possède pas le temps, c'est ce dernier qui possède l'homme, telle est en substance la philosophie de l'écrivain.

À la question « Considérez-vous Proust comme un éminent porte-parole de notre époque ? », question posée dans l'enquête de la revue émigrée *Les Nombres*, Nabokov répond : « Il me semble qu'il est impossible d'en juger : l'époque n'est jamais la "notre". Je ne sais pas dans quelle époque le futur historien nous mettra et quels indices il trouvera pour elle. J'ai une attitude de méfiance vis-à-vis des indices trouvés par les contemporains »<sup>10</sup>. Pour l'écrivain, l'homme ne peut pas posséder l'époque dans laquelle il vit. Seule l'œuvre d'art aurait la possibilité de fixer le temps et la réalité,

---

7. *Ibid.*, p. 138.

8. *Ibid.*, p. 138.

9. *Ibid.*, p. 138.

10. V. Nabokov, « Anketa o Pruste », *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3, p. 688.

Les mots russes qui apparaissent dans cet article sont translittérés selon la norme dite « des slavistes », correspondant à la norme ISO/R9 (version 1968) de l'Organisation internationale de normalisation. Toutes les citations en russe sont données en traduction française effectuée par l'auteur du présent article.



en restant toujours « actuelle », en conservant intacte sa force intrinsèque d'œuvre d'art, son « activité », son énergie artistiques.

Par conséquent, l'auteur privilégie la sensation et la perception visuelles et tactiles du passé : il veut percevoir la fragilité des choses, telles que les « neiges d'antan », ce qu'il essaie de mettre en œuvre, avec un certain succès, dans le chapitre cinq de son autobiographie. Cette expression renvoie au poème de François Villon « Ballade des dames du temps jadis » [1462 ; 1489], puisque les quatre strophes de ce poème s'achèvent par l'interrogation « Mais où sont les neiges d'antan ? »<sup>11</sup>. Dans « Les écrivains et l'époque », les neiges opposées aux marbres durs et durables représentent le passé dans son impalpabilité, sa fragilité :

Ce sont les neiges d'antan et non pas les marbres que je voudrais voir et toucher. Car nous ne possédons vraiment que la pâle image, le corps inerte du temps passé à jamais. Nous l'étudions tellement, nous le revêtons de tant de systèmes et lui donnons des dénominations si commodes, que nous en venons presque à croire que les hommes du XIII<sup>e</sup> siècle savaient aussi bien que nous qu'ils vivaient au moyen-âge. Quelle surprise ce serait de connaître l'étiquette que l'historien futur attachera au XX<sup>e</sup> siècle...<sup>12</sup>

Selon Nabokov, l'homme ne peut se représenter que le temps mort, le « cadavre » du temps. Avec la métaphore du corps (« corps inerte du temps passé ») l'écrivain signifie l'irréversibilité et l'inaccessibilité du temps passé.

Ayant analysé le rapport « passé / présent », Nabokov s'oriente vers l'étude du rapport « passé / futur ». D'après lui, l'homme futur pourra bien étudier le passé et essayer de lui appliquer une finalité logique, mais il ne sera jamais en capacité de le percevoir : en effet, l'homme du présent perçoit la réalité, sans pouvoir accéder à sa structure interne, il perçoit le réel avec son corps, mais ne dispose d'aucun moyen pour l'analyser<sup>13</sup>. Il en découle l'impossibilité de connaître la réalité de manière exhaustive, de dire exactement ce qu'elle est et comment elle est. L'art supplée cette déficience de la science : connaître est en effet le mot essentiel dans cet essai. L'auteur en conclut que ni l'homme d'aujourd'hui (le contemporain) ni l'homme du futur ne connaissent vraiment leur/le temps.

11. François Villon, « Ballade du temps jadis », *Œuvres complètes*, Paris, Arléa, 2005, p. 44.

12. Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *op. cit.*, p. 138.

13. *Ibid.*, p. 138.

Comme nous venons de le dire, le caractère fugitif du passé et l'image des « neiges d'antan » sont repris par Nabokov dans les deux versions de son autobiographie. Par son imagination, l'auteur remonte le temps et retrouve les paysages hivernaux de son enfance. Une scène identique figure dans le récit « La visite au musée » [1938]<sup>14</sup>, dont le narrateur-héros est qualifié de semi-fantôme. Cette caractéristique se rapporte à sa patrie où le héros apparaît furtivement. « La visite au musée » montre au lecteur que le passage entre deux espaces, celui de la non-Russie et celui de la Russie, s'effectue par le biais d'une histoire cauchemardesque. Le réel du récit acquiert des éléments d'irréalité. C'est le fantastique qui permet au narrateur, par des errances, des trajets chaotiques dans un musée, lieu conservatoire de l'histoire et de la culture, de passer d'un espace géographique à un autre, de traverser des frontières politiques, selon le schéma suivant : vie culture vie imaginée. Dans le récit fantastique, le héros ne revient pas dans le passé, il émigre dans un autre espace, mais demeure dans le même temps, tandis que dans l'autobiographie le narrateur (= écrivain Nabokov) migre dans un autre lieu et un autre temps (son passé). La description du narrateur du récit dans une Russie hostile précède donc celle d'*Autres rivages* : dans la nouvelle le narrateur se retrouve à Saint-Petersbourg, dans le texte autobiographique l'écrivain est non loin de sa résidence estivale de Vyra :

Quel charme, quelle solitude ! Mais que fais-je donc là, au milieu de cette féerie stéréoscopique ? Comment suis-je parvenu là ? Comme dans un mauvais rêve, les traîneaux se sont éloignés, en laissant mon double dans un manteau américain doublé de vigogne sur la terrifiante neige russe. Les traîneaux ne réapparaissent pas ; le tintement de leurs grelots n'est qu'une pulsation du sang dans mes oreilles. À la maison, de l'autre côté d'un océan salvateur ! Cependant mon double lambine. Tout est calme, tout est ensorcelé par le disque clair au-dessus du désert russe de mon passé. La neige est réelle au toucher, et, quand je me penche pour en ramasser une poignée, un demi-siècle de vie se répand en poussière givrée entre mes doigts.<sup>15</sup>

La métaphore de la neige introduit-elle donc l'indice d'un échec, de l'échec de pénétrer, de rentrer dans son passé ? Certes, mais non du point de vue artistique. La puissance de l'art verbal affecte l'émotion sans affecter le toucher. De quelle manière Nabokov procède-t-il ? Il revêt sa mémoire d'un corps, la transforme en un personnage actif, incarné, « incorporé ».

14. Vladimir Nabokov, « Poseščenie muzeja », *Russkij period. Sbornik sočinenij v 5 tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5, p. 406.

15. Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954, p. 88.



Nous pouvons nommer ce phénomène la corporéité de la mémoire. Ce procédé (ou tour de magie, d'illusionniste) autorise des passages comme celui cité précédemment.

La suppression de l'opposition de la réalité au rêve est ici fondamentale. Il semble au lecteur que les frontières entre l'état réel et rêvé, conscient et inconscient sont abolies, qu'il n'y a plus de critères de discernement entre ces deux notions. Voici comment le narrateur dans *La Transparence des choses* commente ce phénomène :

Les hommes ont appris à vivre sous le poids d'un noir fardeau, d'une énorme et douloureuse bosse : l'hypothèse que la « réalité » n'est peut-être qu'un « rêve ». Ce serait infiniment plus terrible si le seul fait d'être conscient qu'on est conscient de la nature onirique de la réalité était un rêve aussi, une hallucination que l'on s'est construite ! Il ne faudrait pas perdre de vue, cependant, qu'il n'y a pas de mirage sans disparition, tout comme il n'y a pas de lac sans une boucle de terre ferme.<sup>16</sup>

Le rêve et le réel sont des concepts qui ne valent que par leur oppositivité. Or, Nabokov annule progressivement cette oppositivité, en opérant un glissement de la réalité au rêve, du rêve à la non-existence. À la fin du paragraphe, il réfute ce raisonnement, en restituant la logique de l'ordre des choses dans l'univers matériel. Il s'avère que la preuve par le contraire et le critère de l'opposition sont les outils méthodologiques du narrateur du roman pour affirmer l'existence intangible de la réalité.

Après avoir étudié la position nabokovienne vis-à-vis de la perception de la réalité, regardons maintenant ce qu'il en est du côté de la conservation dans la mémoire de cette réalité perçue.

## **La conservation de la réalité. La mémoire et les souvenirs**

Il faut noter, entre autres, que Vladimir Nabokov possédait un don de mémorisation parfaite. Dès ses premiers pas littéraires, ce trait a été fortement remarqué par la critique de l'émigration russe. À titre d'illustration, prenons l'exemple de l'article de Mikhaïl Kantor « Le fardeau de la mémoire (à propos de Sirine) » [1934], dans lequel ce dernier souligne la suprématie de la mémoire et le retour constant dans le passé chez Nabokov

---

16. Vladimir Nabokov, *La Transparence des choses*, Paris, Fayard, 1979, p. 140.

(qui a utilisé un pseudonyme littéraire, Sirine, pendant toute la période russe de sa création) : l'écrivain ne peut pas juste nommer les objets et les phénomènes, il les reproduit avec une précision extrême. Le critique considère que le style imagé nabokovien reflète sa perception du monde, précise jusqu'à ses moindres détails, et qu'il découle des procédés mnémoniques de l'écrivain :

Cette domination de la mémoire, lot choisi involontairement par Sirine, c'est la fatalité, c'est une force imposée de l'extérieur, "une tentation douloureuse et douce". Il ne peut ne pas y obéir. Il retourne constamment aux sources de sa vie spirituelle, aux impressions initiales de l'existence, au quotidien de sa vie d'enfance, à la richesse, à la vivacité, à la bigarrure, au fantastique de ses représentations.<sup>17</sup>

L'art de cet écrivain est caractérisé comme un art sensuel et visuel, comme la célébration d'une mémoire qui n'est ni organisée ni vaincue<sup>18</sup>.

Remarquons que dans l'avertissement à *Conclusive Evidence*, Nabokov prévient que les imprécisions sont dues à la mémoire et qu'elles ne sont ni intentionnelles ni engendrées par le travail de l'imagination artistique : « Ce récit du passé européen de l'auteur est aussi fidèle qu'il lui a été possible de le faire. Les erreurs, s'il y en a, sont le fait de la défaillance de la mémoire, non de la tricherie de l'art »<sup>19</sup>. Il faut préciser que les relations entre réalité et fiction se compliqueront davantage dans les deux préfaces suivantes, à *Autres rivages* et à *Speak, Memory*.

La mémoire et l'imagination sont aussi définies comme des formes de « négation du temps ». Dans *Intransigeances*, Nabokov note que ces deux notions sont étroitement liées :

Je prétends que l'imagination est une forme de mémoire. [...] Une image dépend du pouvoir d'association, et l'association est fournie et alimentée par la mémoire. Quand nous évoquons un souvenir personnel très vivace, nous rendons hommage non pas à notre faculté de rétention mais au mystérieux esprit de prévoyance de Mnémosyne qui a conservé tel ou tel élément dont l'imagination créatrice pouvait avoir besoin pour le mêler avec des souvenirs et

17. Mixail Kantor, « Bremja pamjati (o Sirine) », in *V. V. Nabokov: pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997, p. 236.

18. *Ibid.*, p. 236-237.

19. Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11.

des intentions d'une époque plus récente. À cet égard, la mémoire et l'imagination sont toutes les deux une négation du temps.<sup>20</sup>

Cette citation dit bien l'importance du lien entre mémoire et imagination dans le processus de la création artistique, et, plus précisément en ce qui concerne le genre autobiographique, dans l'expression de la vérité.

En revenant au même article de Kantor, nous constatons que ce dernier oppose le concept de la mémoire omniprésente et tout-englobante de Proust à celui de Nabokov, qui représente la mémoire sous l'angle du particulier, de l'individuel et du spécifique. Le critique ajoute que le romancier russe ne pouvait pas égaler l'écrivain français, car son concept de la mémoire est limité et concentré sur le caractère sensuel du monde, tandis que la mémoire proustienne est structurée dans tous ses aspects possibles : sensuel, psychologique, esthétique et social. Mais le critique littéraire observe cependant que le concept de la mémoire dans l'art nabokovien est en permanente évolution et se modifie constamment, en concluant sur l'idée que ses souvenirs dont le champ est strictement délimité par l'aspect sensuel entrent en collision avec son élan créateur et mettent en danger sa liberté artistique.<sup>21</sup> Car pour reconstruire le passé, l'écrivain mobilise toutes les ressources de l'art : « La clef de la reconstruction du passé se révèle être la clef de l'art »<sup>22</sup>, dit-il dans son cours sur Proust.

## **L'expression de la réalité**

Le thème de l'expression de la réalité peut être articulé autour de trois points. Dans un premier temps, nous parlerons de la nature du genre autobiographique chez Vladimir Nabokov à travers ses lettres et ses écrits critiques. La question de la résurrection du passé dans l'écriture autobiographique sera abordée dans un deuxième temps. Et finalement, nous nous arrêterons sur le seul critère qui compte pour Nabokov et suspend l'opposition traditionnelle entre la réalité et l'imaginaire, à savoir celui de la vérité de l'art.

## **Réflexions sur la nature du genre autobiographique**

Dans une lettre à Kenneth D. McCormick datée du 22 septembre 1946, Nabokov expose les principes sur lesquels il fondera sa future

---

20. Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1985, p. 89.

21. Mixail Kantor, « Bremja pamjati (o Sirine) », *op. cit.*, p. 236-237.

22. *Ibid.*, p. 310.

autobiographie<sup>23</sup>. L'écrivain y pose les jalons d'une écriture autobiographique d'un genre nouveau tel que l'écrivain le comprend. Il conjugue en elle deux notions, celle de « vérité » (autobiographie) et celle de fiction (œuvre de synthèse combinant des nouvelles). Ce jeu entre réalité et fiction, vérité et mensonge (« tout art est mensonge »<sup>24</sup>, déclare Nabokov dans ses cours de littérature) est une tâche difficile à accomplir. L'écrivain insiste sur ce point à plusieurs reprises dans ses lettres. Remarquons qu'en 1946 il utilise déjà une métaphore fluviale pour caractériser son projet autobiographique : « les rives entre lesquelles s'écoulera un torrent d'aventure physique et mentale ».

Dans une autre lettre, celle à Edmund Wilson du 7 novembre 1947, Nabokov considère son projet autobiographique comme roman en soulignant le caractère fictionnel de son entreprise : « mon nouveau roman progresse à ma guise. Je crois que le *N[ew] Y[orker]* va m'en publier des extraits – il y en a un qui passe ce mois-ci »<sup>25</sup>. Dans une lettre à John Fischer envoyée le 14 décembre 1948, le projet autobiographique est structuré autour de trois pôles : les éléments qui ont formé l'autobiographe en tant qu'écrivain, le retour constant dans le passé, l'équilibre entre vérité personnelle et sélection artistique. La tension entre la vérité personnelle et la sélection artistique est davantage soulignée par les adjectifs « exact » et « strict » : « Il s'agit d'une enquête sur les éléments qui ont participé à la formation de ma personnalité d'écrivain... C'est un livre très difficile à écrire, non seulement parce qu'il nécessite d'infinis retours dans le passé, mais aussi à cause de ce mélange d'exacte vérité personnelle et de stricte sélection artistique »<sup>26</sup>. *Autres rivages / Speak, Memory* se construit donc sur l'action réciproque du plan du réel et du plan de l'imaginaire ainsi que sur la fluidité de leurs frontières.

Les rapports entre réalité et fiction sont redéfinis d'une manière originale et novatrice : l'écrivain considère n'importe quel événement de la réalité comme « une forme impure de l'imagination »<sup>27</sup>, car, pour lui, les faits réels sont perçus à travers le prisme de l'imaginaire. Il écrit dans *Intransigeances* : « tout ce que l'esprit perçoit, il le fait avec l'aide de l'imagination créatrice, cette goutte d'eau sur la lame de verre qui donne netteté et

23. Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, Paris, Gallimard, 1992, p. 111-112.

24. Vladimir Nabokov, *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1983, p. 229.

25. V. Nabokov – E. Wilson, *Correspondance, 1940-1971*, Paris, Rivages, 1988, p. 217.

26. Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 131-132.

27. Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 169.



relief à l'organisme observé »<sup>28</sup> ou « dans une œuvre d'art il y a une sorte de fusion entre deux choses : la précision de la poésie et la fièvre de la science pure »<sup>29</sup>.

## **La résurrection du passé**

En analysant l'œuvre de Nikolai Gogol, Nabokov remarque que les personnages de cet auteur sont engendrés par des métaphores, des comparaisons et des envolées lyriques : « Gogol avait cependant un autre tour dans son sac : les personnages périphériques de son roman sont engendrés par les propositions subordonnées de ses diverses métaphores, comparaisons et envolées lyriques. Nous nous trouvons face à un phénomène remarquable : de simples formes de langage engendrent spontanément des êtres vivants »<sup>30</sup>. Le critique littéraire confère une valeur ontologique à son appréciation de la métaphore chez Gogol. Cependant nous relevons une certaine contradiction dans cette déclaration, puisque les personnages gogoliens sont des « êtres de papier » (purements fictifs), des êtres verbaux engendrés par des procédés de langage : on ne passe donc pas réellement de la littérature à la « vie », mais de procédés langagiers à des personnages de roman (ces personnages étant de même nature que les procédés, étant eux aussi des procédés). Les personnages « vivants » de la fiction (chez Gogol et chez Nabokov) sont aussi artificiels et « verbaux » que les autres procédés du récit ; du point de vue de la « consistance ontologique », les personnages littéraires sont des procédés comme les autres. Essayons de voir s'il existe une différence entre personnages autobiographiques et fictifs, entre faits réels et faits inventés dans l'écriture nabokovienne. Dans son article « Au sujet de Sirine », Vladislav Khodassévitch déclare que dans la poétique de Nabokov, le monde de la réalité et celui de l'imagination seraient étanches :

À Sirine appartient en propre la ferme certitude consciente ou, peut-être, simplement éprouvée que le monde de la création, le vrai monde de l'artiste, est créé par le travail d'images et de procédés à partir de ressemblances apparentes du monde réel, mais en réalité à partir d'un matériau tout à fait autre, tellement différent que le passage d'un monde à l'autre, dans quelque direction qu'il s'effectue, est semblable à la mort. C'est sous l'aspect de la mort qu'il est

---

28. *Ibid.*, p. 169.

29. *Ibid.*, p. 20.

30. Vladimir Nabokov, *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985, p. 49.

représenté par Sirine. Si Cincinnatus meurt en passant du monde de la création au monde réel, inversement, le protagoniste du récit « Terra incognita » meurt au moment où il plonge enfin entièrement dans le monde de l'imagination. Et quoique le passage s'accomplisse ici et là dans deux directions diamétralement opposées, il est représenté de la même manière par Sirine sous l'aspect de la désagrégation du décor. Ces deux mondes dans leur rapport mutuel sont illusoires pour Sirine.<sup>31</sup>

En expliquant l'opération de la translation de la « vie réelle » à l'ordre de la fiction, de l'art, de la représentation artistique (« mimesis »), Khodassévitch met l'accent sur la mort fictive des personnages lors de leur passage du monde imaginaire vers le monde réel et *vice versa*. L'idée évoquée dans cet extrait nous a permis de discerner trois étapes propres à l'écriture autobiographique chez Nabokov. Lors de la première étape, l'écrivain introduit des êtres réellement existants dans la fiction, ce qui provoque leur mise à mort fictive. La deuxième étape consiste en la récupération de personnages fictifs « morts » dans le monde de la fiction et en leur « résurrection » dans le genre autobiographique. La troisième étape aboutit à l'intégration de personnages autobiographiques dans l'ordre artistique par le biais de la métaphore. Ce processus est également valable pour tout détail du passé de l'autobiographe : objets, faits, événements, phénomènes. Par exemple, la métaphorisation du passé de l'auteur s'effectue à la fin de chaque chapitre qui est lui-même structuré comme un tableau, comme une œuvre picturale, comme une sorte d'apothéose : la métaphorisation de son père (premier chapitre), de sa mère (chapitre deux), de son oncle Rouka (chapitre trois), de ses précepteurs anglais (chapitre quatre), de la gouvernante française (chapitre cinq), du parc de son domaine familial Vyra (chapitre six), de son premier amour Colette (chapitre sept), de la maison à Vyra (chapitre huit), de la mort de son père (chapitre neuf), de son amour d'adolescence (chapitre dix), de sa vie en Russie (chapitre onze), en Angleterre (chapitre douze), en Allemagne et en France comme un problème d'échecs (chapitre treize) et de toute sa période russe et européenne (chapitre quatorze). C'est un schéma constructif de l'autobiographie productive : un fait historique, un événement de la vie dite réelle se transforme en élément stylistique, est intégré dans une structure purement imaginaire, artistique qui lui confère un autre sens et une autre valeur et qui le transsubstantie symboliquement. L'écrivain fixe un moment de l'éternité par la

31. Vladislav Xodasevič, « O Sirine », *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2, p. 392.

transfiguration, les métamorphoses étant opérées par les métaphores, les tableaux métaphoriques étant créés par des tours de langage.

Comment ressusciter donc l'objet qui n'est pas verbal dans le verbe poétique ? Par la médiation du processus de mise à mort et de résurrection fictives, l'autobiographe opère le passage du monde réel au monde de l'au-delà, au monde de la fiction, à l'éternité artistique, il transfigure le passé vécu en passé créé. Les personnes empiriques doivent passer inévitablement par le monde de la fiction pour ressusciter dans l'autobiographie nabokovienne. D'où s'explique l'utilisation du matériau autobiographique dans l'œuvre fictionnelle de Nabokov qui a commencé à préparer son projet autobiographique depuis 1925 avec la nouvelle « Pluie de Pâques ». En parlant du projet autobiographique sur lequel l'écrivain a travaillé pendant presque quarante-deux ans, il ne faut pas oublier cette préparation consciente, dans les œuvres de fiction, du matériau autobiographique et des concepts philosophiques qui lui seront nécessaires pour son autobiographie.

Dans la recension « V. Sirine. "L'invitation au supplice". Du même auteur. "Le guetteur". Paris, 1938 » [1939] parue dans *Les Annales contemporaines*, Petr Bitsilli explicite d'une manière plus détaillée le processus de la transformation de la réalité dans l'œuvre de Nabokov sur l'exemple de ses romans *L'Invitation au supplice* et *Le Guetteur*. Cette transformation s'effectue, selon lui, par le biais du calembour qui a pour effet de convertir réciproquement les deux ordres, réalité et imaginaire, l'un dans l'autre (de ce fait résulte la réalité supérieure cachée par la réalité ordinaire) : « Mais si l'on lit n'importe quelle chose de Sirine, en particulier *L'Invitation au supplice*, jusqu'à la fin, tout se renverse soudain, pour ainsi dire. La "réalité" commence à être perçue comme "délire", et le "délire" comme réalité. Le procédé du "calembour" accomplit ainsi la fonction de restitution de la réalité cachée par une "réalité" familière ».<sup>32</sup>

Donnons un exemple concret, tiré de l'autobiographie en russe. Au début du chapitre cinq d'*Autres rivages*, l'homme s'insurge contre le romancier et tente d'arracher les restes de son passé à la voracité des personnages de la fiction. L'aliénation absolue provoquée par la fiction anéantit Mnémosyne :

Dans une pièce froide, Mnémosyne meurt dans les bras du romancier. J'ai remarqué à plusieurs reprises que, une fois offert à un

---

32. Petr Bicilli, « V. Sirin. "Priglašenie na kazn" ». – Ego že. "Sogljadataj". Pariž, 1938 », in *V. V. Nabokov : pro et contra, op. cit.*, p. 253.

personnage fictif, un détail vif de mon enfance commençait déjà à se ternir et à s'effacer de ma mémoire. Des maisons entières transposées avec succès dans le récit s'écroulent dans l'âme dans un silence complet, comme lors d'une explosion dans les films muets. Ainsi l'image de mon institutrice française insérée au début de *La défense Loujine* périt pour moi dans un milieu étranger imposé par l'auteur. Voici une tentative de sauver ce qu'il était encore resté de cette image.<sup>33</sup>

Dès la première phrase, Nabokov amorce la réflexion sur les rapports entre la mémoire et l'imagination. Dans l'opposition entre le romancier et la mémoire, cette dernière est personnifiée et reçoit un nom propre, Mnémosyne. Ce personnage est mis à mort par l'imagination de l'homme de lettres. La lutte engagée par l'autobiographe est dirigée contre l'extinction des souvenirs personnels lors de leur transposition dans l'ordre de la fiction. La « verbalisation » en soi des souvenirs n'est pas funeste à la vivacité de ces derniers, c'est leur intégration dans un ordre factice (celui de l'invention, de la fiction, de l'art) qui les « dévitalise » et provoque cette aliénation dont se plaint Nabokov (en tant qu'être humain, personne réelle et non pas en tant qu'auteur, maître de fiction). Son entreprise autobiographique consiste alors à protéger la « vraie vie » de l'auteur et ce qu'il reste de la « vraie vie » des sujets ayant réellement existé contre l'aliénation absolue provoquée par la fiction. Il exprime d'ailleurs la même idée dans *Intransigeances* : « ... certains souvenirs [...] sont très fragiles et susceptibles de perdre leur parfum de réalité si l'auteur les plonge dans son livre, s'il les abandonne à ses personnages »<sup>34</sup>.

Cette première proposition du chapitre cinq présente une similitude avec l'univers du poème paru sous le titre de « À la Muse »<sup>35</sup> dans *Poèmes 1929-1951*, ainsi qu'avec le poème « C'était un jour ordinaire... » [1951]. *Autres rivages* développe d'ailleurs des thèmes entamés dans la poésie de Nabokov, composée majoritairement en langue russe. Ne serait-ce pas pour cette raison que l'écrivain n'a pas introduit la phrase « Dans une pièce froide, Mnémosyne meurt dans les bras du romancier » dans l'autobiographie en anglais ?

À la fin du même chapitre, nous retrouvons l'interrogation de l'auteur, insérée entre parenthèses, qui met en doute la tentative de ressusciter

33. V. V. Nabokov, *Drugie berega*, op. cit., p. 85.

34. Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, op. cit., p. 22.

35. Nabokov a par la suite supprimé ce titre.



sa gouvernante française proclamée au début du texte<sup>36</sup>. Le dernier paragraphe de « Mademoiselle O », récit rédigé directement en français en 1936, dévoile le fait que la gouvernante française est un personnage entièrement inventé : il n'y a donc pas, selon le narrateur, de passage du monde réel au monde de la fiction :

J'ai cru me soulager en parlant d'elle, et maintenant que c'est fini, j'ai l'étrange sensation de l'avoir inventée de toutes pièces, aussi entièrement que les autres personnages qui passent dans mes livres. A-t-elle vraiment vécu ? Non, maintenant que j'y pense bien – elle n'a jamais vécu. Mais désormais elle est réelle, puisque je l'ai créée, et cette existence que je lui donne serait une marque de gratitude très candide, si elle avait vraiment existé.<sup>37</sup>

Comment l'écrivain procède-t-il ? D'abord il émet un doute qu'il ait inventé ce personnage autobiographique, tout comme ses autres héros. En effet, il n'existe pas de différence dans la présentation littéraire entre les personnages autobiographiques et imaginés, créés par l'écrivain. Le narrateur s'interroge et le doute se transforme en certitude : la gouvernante française n'a jamais existé en tant que personne empirique, mais cela ne l'empêche pas d'être perçue comme « réelle » selon le critère de la vérité de l'art dans le monde de la fiction et d'être pourvue, dans le récit, d'une existence artistiquement durable.

Dans *Speak, Memory*, l'auteur reste réticent vis-à-vis de la survie dans l'art de l'héroïne autobiographique recrée à partir de sa gouvernante française<sup>38</sup>. Ce personnage tragique ne peut pas rester dans l'éternité, car il lui

---

36. V. V. Nabokov, *Drugie berega*, op. cit., p. 110.

La mémoire de cette promenade par un temps gris fut bientôt cachée par d'autres impressions ; mais, quand deux ans plus tard, j'appris la mort de la vieille femme sans famille (je ne sais pas si j'étais parvenu à la libérer de mes œuvres), la première image qui me vint à l'esprit, n'était ni ses mentons, ni son embonpoint et ni même la musique de sa parole française, mais était précisément cette image triple, pauvre et tardive : le canot, le cygne, la houle. »

37. Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *Mademoiselle O*, Paris, Julliard, 1982, p. 36.

38. Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991, p. 147-148.

« Au-dessus, une large ride, presque une vague, et quelque chose d'indistinct et de blanchâtre attira mon regard. Lorsque je fus tout près de l'eau clapotante, je vis ce que c'était – un vieux cygne, une créature volumineuse et gauche, ressemblant à un dronte, faisant de ridicules efforts pour se hisser dans un canot amarré. Il ne pouvait y arriver. Le battement lourd, impuissant, de ses ailes, le bruit qu'elles faisaient en glissant contre le canot dont le ballonnement produisait un clapotis, le gluant chatoïement de la houle sombre là où elle captait la lumière – tout cela parut, durant un instant, chargé de cette signification insolite qui, parfois, dans les rêves, s'attache à un doigt pressé sur des lèvres muettes, et pointé ensuite vers quelque chose que celui qui rêve n'a pas le temps de distinguer avant de s'éveiller en sursaut. Mais, si je ne tardai pas à

manque l'aspect comique. L'écrivain se demande s'il l'a récupéré, libéré de la fiction afin de le placer dans son autobiographie. En cherchant un indice qui lui permette de raccrocher ce personnage à l'éternité artistique, il énumère les mensonges de sa gouvernante française, l'image du cygne, plus proche de la vérité de l'art que la comparaison avec une danseuse. L'image du cygne souffrant, image complexe qui signifie la vérité, posthume, de la gouvernante, image déduite par le narrateur à partir de la « réalité » (narrée, fictive elle aussi) est instituée comme indice de vérité artistique par le sujet percevant (le « je » du récit) qui est un artiste. Dans ce passage, les fonctions de la vie et de l'art s'échangent, l'image tirée de la vie contient plus de vérité artistique que l'image transformée par l'imagination créatrice de l'artiste. Le narrateur ne perçoit cet indice qu'après la mort des gens qui lui sont chers, comme si la mort dévoilait les mystères de l'éternel.

La double tâche assignée à l'autobiographe est de sauver de l'oubli les personnes vivantes et mortes par une parole commémorative et, de surcroît, de sauver l'auteur en tant qu'homme vivant de l'action destructive et « dévorante » de la fiction. De là découle l'effort constant pour instituer un équilibre entre une « vie » donnée aux personnages fictifs et une vie récupérée, « ressuscitée » dans et par ces personnages. Le but de l'autobiographie est ainsi de « désaliéner » les souvenirs authentiques et les personnages réels en luttant contre la fiction et ses effets dévastateurs avec les moyens mêmes de cette dernière.

Les souvenirs racontés sont, dès le début, arrachés au monde « réel », contingent dans sa fugacité, inconsistant et, dans le fond, « irréel ». On voit aux multiples exemples cités que la dichotomie « réalité / fiction » et « vérité / mensonge » n'a aucune pertinence pour le grand romancier russo-américain : la vérité est ce que fait l'art.

## La vérité de l'art

Les concepts de « vérité » et d'« art » semblent au premier abord peu compatibles. Dans quelle mesure peut-on parler de la vérité de l'art ? Précisons cette idée sur des exemples concrets. Nabokov emprunte le concept de la vérité de l'art à deux critiques émigrés : Vladislav

---

oublier cette nuit lugubre, ce fut pourtant, chose curieuse, cette nuit-là, cette complexe image – et le frisson et le cygne et la houle – qui me revint tout d'abord à l'esprit quand, deux mois plus tard, j'appris que Mademoiselle venait de mourir. ».



Khodassévitch et Wladimir Weidlé<sup>39</sup>. Dans l'article consacré à la mémoire de Sémen Youchkevitch, Khodassévitch écrit qu'une œuvre d'art transforme, refait le monde réel pour révéler son essence secrète, éternelle, les images de la vie réelle étant réorganisées selon les lois artistiques :

L'œuvre d'art est une transfiguration du monde, une tentative de le recréer, en révélant l'essence cachée de ses phénomènes telle qu'elle se présente à l'artiste. Dans ce travail, l'artiste utilise des images empruntées à notre réalité habituelle, mais il les soumet à des lois nouvelles, aux siennes, en gardant seulement le nécessaire et en rejetant l'inutile, en disposant les phénomènes dans un ordre nouveau et en les montrant sous un point de vue nouveau.<sup>40</sup>

Dans la recension « *La défense Loujine* » [1930], en opposant le monde réel et le monde artistique, Khodassévitch précise que l'artiste de génie doit se trouver à l'intersection de ces deux mondes :

L'artiste est voué à demeurer dans deux mondes : dans le monde réel et dans le monde de l'art créé par lui-même. Un véritable maître se trouve toujours sur cette ligne entre les deux mondes où leurs plans se coupent. La séparation de la réalité, l'immersion complète dans le monde de l'art où il n'y a pas de vol, mais seulement une chute infinie, est une folie. Elle menace le dilettante honnête, mais elle ne menace pas le maître qui possède le don de trouver et de ne plus jamais perdre la ligne d'intersection. Le génie est mesure, harmonie, équilibre éternel.<sup>41</sup>

Le critique compare l'artiste dilettante à l'artiste de génie : le premier ne peut pas survivre dans le monde de l'art où règne un abîme infini (pour Nabokov c'est un abîme de miroirs) conduisant à la folie, alors que le second possède le sens de la mesure, de l'équilibre et de l'harmonie qui lui permet de trouver le meilleur rapport entre vérité et création. Notons que dans *Le Don*, Fédor Tcherdyntsev évoque la même idée, à savoir que le poète se trouve à l'intersection de deux mondes, réel et imaginaire.

D'après les idées de Wladimir Weidlé, exposées dans son célèbre ouvrage en français *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des*

---

39. Dans la translittération internationale dite des « slavistes », le nom du célèbre critique littéraire émigré est Vladimir Vejdle, tandis qu'en orthographe française son nom est Wladimir Weidlé.

40. Semen Juškevič, *Posmertnye proizvedenija*, Paris, 1927, p. 50.

41. Vladislav Xodasevič, « *Zaščita Lužina* », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002, p. 420.

*lettres et des arts*, l'artiste ne peut accéder à la vérité que par la fiction, par l'imagination :

Toute mémoire, toute vie intérieure, et l'existence même de la personne humaine relèvent de l'imagination, dans ce sens que la raison toute seule ne parvient pas à leur conférer la moindre certitude. [...] C'est en recourant à l'imaginaire, c'est par le moyen de la fable que le romancier accède à la vérité qui lui revient en propre et même à la vérité tout court. S'il renonce à la « fiction », c'est alors que la vérité lui échappe.<sup>42</sup>

Remarquons que c'est un point de vue diamétralement opposé à celui exposé par Lev Chestov dans son essai « Au jugement dernier (Les dernières œuvres de L. N. Tolstoï) » tiré du livre *Sur la balance de Job* [1929] et également par Nikolai Berdiaev dans son autobiographie *La Connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)* [1949].

La seule vérité qui compte pour Nabokov est celle de l'art, puisqu'il a créé ses textes autobiographiques non pour cacher la vérité à propos de sa vie, mais pour en révéler sa vérité artistique. Comme il le dit dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence* par le biais du critique fictif, le matériau autobiographique est perçu à travers le prisme de l'art : « De toute évidence, la méthode de Nabokov perdrait tout son sens si les matériaux qu'il utilise étaient un récit d'expériences personnelles aussi fidèle que pourrait en confectionner la mémoire. L'appareil qui opère la sélection est propre à l'art ; mais les parties sélectionnées sont du domaine de la vie, d'une vie sans fard »<sup>43</sup>. Le romancier instaure le rapport suivant entre la vie et l'art : la vie est un matériau de travail, tandis que l'art est un outil, une méthode à appliquer au matériau travaillé par l'esprit de l'écrivain.

Alors, comment décrire les bribes de vérité-réalité de sa vie dans l'autobiographie si, dans l'optique de notre auteur, l'œuvre est d'autant plus vraie qu'elle est en rigoureux désaccord avec le réel ? L'art autobiographique de cet écrivain consiste en la combinaison de parties empruntées à la vie. C'est la combinaison, plus ou moins arbitraire, non donnée par la réalité, qui fait l'« irréalité » de l'art. Dans l'introduction à *Littératures I*, Nabokov déclare que la mission du roman est d'être une œuvre d'art, voire une création pure qui se donne comme irréaliste mais suprêmement « vraie » du point de vue de l'art : « ... toute œuvre d'art est, toujours, création d'un monde

42. Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, Gallimard, 1954, p. 39.

43. Vladimir Nabokov, « À propos d'*Autres rivages* », *NRF*, septembre 1999, n° 551, p. 46-47.

nouveau, en sorte que la première chose à faire est d'étudier ce monde nouveau d'aussi près que possible, en l'abordant comme quelque chose de flambant neuf, n'ayant aucun lien évident avec les mondes que nous connaissons déjà »<sup>44</sup>. Pour cet auteur, l'œuvre d'art doit susciter un plaisir esthétique et relier le lecteur à d'autres mondes artistiques imaginaires.

Le grand romancier du xx<sup>e</sup> siècle dénonce, dans « À propos d'un livre intitulé *Lolita* », la littérature de circonstance et proclame les valeurs éternelles (curiosité, tendresse, bonté, ravissement) dans la littérature :

Pour moi, un récit ou un roman existe dans la mesure où il me procure ce que j'appellerai simplement une délectation esthétique et, à son tour, je comprends cela comme un état particulier dans lequel on se sent lié, d'une manière quelconque, quelque part, par quelque chose, à d'autres formes de l'être où l'art (c'est-à-dire, la curiosité, la tendresse, la bonté, l'harmonie, le ravissement) est la norme. Tout le reste est soit des fariboles journalistiques soit, pour ainsi dire, la Littérature des Grandes Idées qui, d'ailleurs, ne diffère en rien des fariboles ordinaires, mais qui, par contre, est présentée sous l'aspect de grands cubes de plâtre qu'on transporte de siècle en siècle avec toutes les précautions jusqu'à ce qu'un brave apparaisse avec un marteau et frappe comme il faut sur Balzac, Gorki, Thomas Mann.<sup>45</sup>

Ajoutons que dans le cours sur Fédor Dostoïevski, Nabokov considère que le monde irréel créé par l'écrivain doit, pour pouvoir exister, avoir une caractéristique, celle de la vraisemblance : « Le monde ainsi créé par l'artiste à cette fin peut être entièrement irréel – comme le monde de Kafka, ou celui de Gogol –, mais il y a *une* chose que nous sommes en droit d'exiger : tel qu'il est et aussi longtemps qu'il durera, ce monde doit paraître vraisemblable au lecteur ou au spectateur »<sup>46</sup>. Il est d'ailleurs précisé dans le même cours que l'art est un jeu divin et que ces deux éléments s'avèrent très importants et indissociables : par l'acte de la création artistique, l'homme se rapproche le plus de Dieu ; l'art est un jeu, il a ses règles dont la principale serait constituée du faux-semblant et de

44. Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I*, op. cit., p. 37.

45. Il écrit dans la traduction russe de la postface anglaise de *Lolita* :

V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj Lolita (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 2, p. 382.

46. Vladimir Nabokov, « Fiodor Dostoïevski », *Littératures II*, op. cit., p. 160-161.

l'artifice.<sup>47</sup> Selon Nabokov, l'œuvre d'art doit donc obéir aux règles de la vraisemblance qui s'y manifestent ostensiblement, la fiction étant écrite au nom de la vérité artistique. Si nous appliquions le critère de la vérité de la vie, toute œuvre d'art serait immédiatement disqualifiée, puisque la vérité de l'œuvre d'art est la vérité de sa facticité. Les oppositions « vérité / mensonge », « vérité / œuvre d'art » supposent la synonymie typologique de l'œuvre d'art et du mensonge, d'où la définition probable de l'œuvre d'art comme mensonge.

Quelle est donc la vérité découverte et proclamée par l'autobiographe ? Quelle est sa méthode ? Nous pouvons constater la chose suivante : soit l'autobiographe essaye de faire un « document humain », un texte dépouillé d'artifices stylistiques, dépouillé d'images (par exemple, la simple description des faits, comme le propose Berdiaev dans son autobiographie philosophique *Connaissance de soi*), soit l'autobiographe utilise tous les moyens de l'art (l'artifice, le style, des procédés stylistiques) afin de rendre la réalité vraisemblable et « véridique » dans son ordre propre.

Comment l'homme de lettres peut-il reproduire, reconstituer sa vie s'il n'arrive à discerner qu'un faible reflet du passé ? De ce questionnement surgit le thème de l'original et de la reproduction, du modèle et de la copie. La vie est l'original dont l'écriture n'est qu'une copie, la vie elle-même étant une copie de la vie « idéale ». Soulignons que Nabokov met en évidence ce phénomène dans le texte « À propos d'un livre intitulé *Lolita* » :

Après mon intervention dans le rôle de John Ray, agréable sous tous les rapports, ce personnage dans *Lolita* qui écrit sa « préface », tout commentaire proposé en mon nom peut paraître au lecteur, peut même me paraître à moi-même, comme pastiche de Vladimir Nabokov, analysant son livre. Cependant, il est indispensable de discuter certains détails et un procédé autobiographique peut aider un organisme mimétique à s'unir avec son modèle.<sup>48</sup>

Dans le cas de notre romancier, peut-être s'approche-t-on de la vérité tout en s'éloignant d'elle et en l'améliorant à l'infini ? La pièce de théâtre « La tragédie de Monsieur Morn »<sup>49</sup> instaure un lien analogique illusoire

47. *Ibid.*, p. 161.

48. V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj *Lolita* (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *op. cit.*, p. 377.

49. Nabokov travaille sur cette pièce en 1923-1924, le texte ne sera publié qu'en 1997 dans *Zvezda* ( 4). Cette réplique de l'étranger se place dans l'acte I (scène II) lors d'une réception chez le personnage Midia, au moment où la conversation s'engage sur l'existence d'un pays fantôme sous le masque duquel le lecteur devine facilement la Russie.



entre vérité et fiction par le biais d'une réplique appartenant au personnage de l'étranger : « une similitude ... illusoire qui peut exister entre la vérité et la fiction sublime ». <sup>50</sup> Ainsi, l'écrivain suit au pied de la lettre la maxime de Paul Valéry : « Le vrai à l'état brut est plus faux que le faux » <sup>51</sup>. C'est en jouant sur la subjectivité, en allant au-delà de ses limites, en dépassant des conventions, en transgressant des interdictions esthétiques et éthiques instaurées par la tradition culturelle que notre auteur peut atteindre finalement la vérité artistique, l'adéquation à une idéalité constante par l'œuvre.

Comment l'autobiographe peut-il lutter contre l'instabilité du monde ? En recourant à des moyens instables, déstabilisants, car la vérité elle-même est subjective et fugitive. D'où apparaît l'aspect fugace de l'écrivain que nous retrouvons dans la description de Sirine, c'est-à-dire de Nabokov lui-même, dans *Speak, Memory* : « A travers le sombre ciel de l'exil, Sirine passa, pour user d'une comparaison plus banale, comme un météore, et disparut, ne laissant guère autre chose derrière lui qu'un vague sentiment de malaise » <sup>52</sup>.

Chez l'auteur étudié, tout passe principalement par la perception visuelle, d'où découle la nécessité de la fixer dans les images. Le passé est structuré chez lui par une perception individuelle, subjective qui ne prend pas en compte la perception de la société ou de l'histoire. La relativité de toute chose dans l'écriture, la subjectivité de la perception du réel, l'absence d'une vérité intangible et définitive, le jeu constant entre le vrai, le vraisemblable et le faux, le principe de la « véridicité » sont les traits principaux de la poésie autobiographique de Vladimir Nabokov. Bref, le principe fondamental de son écriture autobiographique est la suprématie et l'éternité de l'art, à l'aune duquel tout le reste doit être mesuré : l'art est ordre, sens ; tout le reste (la soi-disant réalité) n'est que chaos, flux de futilités qui attendent leurs réorganisation et conceptualisation par l'artiste.

---

50. V. V. Nabokov, *Tragedija gospodina Morna. P'esy, Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008, p. 158.

51. Paul Valéry, « Variété », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, t. 1, p. 1203.

52. Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, op. cit., p. 363-364.

# Bibliographie :

- Bicilli Petr, « V. Sirin. "Priglašenie na kazn" ». – Ego že. "Sogljadataj". Pariž, 1938 », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Kristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.
- Boyd Brian, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, Paris, Gallimard, 1992.
- Couturier Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993.
- Foster John Burt, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, University Press of Princeton, 1993.
- Grayson Jane, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Juškevič Semen, *Posmertnye proizvedenija*, Pariž, 1927.
- Kantor Mixail, « Bremja pamjati (o Sirine) », in *V. V. Nabokov: pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Kristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.
- Nabokov Vladimir, « Anketa o Pruste », *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.
- Nabokov Vladimir, « À propos d'Autres rivages », *NRF*, septembre 1999, n° 551, p. 45-67.
- Nabokov Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1961.
- Nabokov Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991.
- Nabokov Vladimir, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1983.
- Nabokov Vladimir, *Drugie berega*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954.
- Nabokov Vladimir, « Fiodor Dostoïevski », *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985.
- Nabokov Vladimir, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1985.
- Nabokov Vladimir, « Mademoiselle O », *Mademoiselle O*, Paris, Julliard, 1982.
- Nabokov Vladimir, *La Transparence des choses*, Paris, Fayard, 1979.
- Nabokov Vladimir, *Lettres choisies, 1940-1977*, Paris, Gallimard, 1992.
- Nabokov Vladimir, *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1983.
- Nabokov Vladimir, *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985.
- Nabokov Vladimir, « O knige, ozaglavlennoj Lolita (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *Amerikanskiy period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 2.
- Nabokov Vladimir, « Poseščenie muzeja », *Russkiy period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.
- Nabokov Vladimir, *Tragedija gospodina Morna. P'esy, Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008.
- Nabokov Vladimir – Wilson Edmund, *Correspondance, 1940-1971*, Paris, Rivages, 1988.



*Comment la vérité est-elle administrée dans la poésie autobiographique de Vladimir Nabokov ?*

- Sirine Vladimir, « Les écrivains et l'époque », *Le Mois*, juin-juillet 1931, n° 6, p. 137-139.
- Troubetzkoy Laure, « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* », in *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 485-493.
- Valéry Paul, « Variété », *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, t. 1.
- Villon François, « Ballade du temps jadis », *Œuvres complètes*, Paris, Arléa, 2005.
- Weidlé Wladimir, *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, Gallimard, 1954.
- Xodasevič Vladislav, « O Sirine », *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2.
- Xodasevič Vladislav, « Zaščita Lužina », *Knigi i ljudi. Ėtjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002.