



Les fausses confidences de Nabokov : Figure(s) d'auteur en conversation

Alladaye René

Pour citer cet article

Alladaye René, « Les fausses confidences de Nabokov : Figure(s) d'auteur en conversation », *Cycnos*, vol. 14.2 (La problématique de l'auteur), 1997, mis en ligne en juin 2008.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/460>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/460>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/460.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Les fausses confidences de Nabokov : Figure(s) d'auteur en conversation

René Alladaye

René ALLADAYE est ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud et maître de conférences à l'université de Toulouse-le-Mirail. Il participe sous la direction de Maurice Couturier à la publication des œuvres de Nabokov dans la collection La Pléiade.

It is no wonder that V. Nabokov's fiction should prove excellent material for any research addressing the question of the author's voice and its presence or absence in his works. That a collection of interviews (*Strong Opinions*, 1973) should be seen in very much the same light may appear as more of a paradox. It is precisely this paradox that we try to explore in this paper which attempts to manifest and assess the peculiarities of Nabokov's performances as an interviewee and the main characteristics of these surprising (and often misleading) texts. The main aim of this article is to demonstrate that Nabokov the interviewee plays the same games as Nabokov the writer and is actually no less complex. Reader beware...

On ne peut évoquer longtemps la figure de l'auteur dans la fiction contemporaine sans se trouver confronté à l'ombre démesurée de Vladimir Nabokov. Comme l'a assez montré Maurice Couturier¹, les romans sont riches de ces moments où il est particulièrement difficile de faire le départ entre la voix du narrateur et celle de l'auteur. Le présent travail se propose donc de laisser un peu de côté la fiction pour se pencher sur des textes sans doute moins analysés, les entretiens, afin de montrer comment Nabokov s'est plu à y mettre en place certains jeux littéraires, parfois fort sophistiqués, qui nous ramèneront vers les romans et vers le problème de l'émergence, ou réémergence de la figure de l'auteur.

Afin de poursuivre cette démonstration, je placerai très simplement ce travail sous le signe de trois questions qui seront autant de parties, trois questions qui nous mèneront vers autant de réponses d'abord relativement rapides et simples, bientôt plus longues et, du moins l'espère-je, plus complexes.

1. Pourquoi y a-t-il un sens à se pencher sur les entretiens pour trouver des réponses à la question de la figure de l'auteur ?

On commencera, sans surprise, avec une question de base, tant il est évident que sans cette première justification, c'est l'existence même de ce travail qui se trouve sujette à caution. Voir dans des entretiens un moyen d'accès à la figure de l'auteur est-il cohérent ? Sans trop laisser s'installer le doute on répondra immédiatement par l'affirmative. Non seulement parce que cette réponse, on le comprend, est la seule qui permette de continuer le présent exposé, mais encore pour une raison plus importante qui tient à la nature singulière des entretiens accordés par Nabokov (dont un certain nombre ont été regroupés dans un ouvrage intitulé *Strong Opinions*² auquel nous ferons désormais souvent référence). Nature singulière en ce sens que l'on n'a pas là des "entretiens" au sens habituel du mot, c'est-à-dire des conversations avec un ou plusieurs interlocuteurs à un moment et dans un lieu donné, mais ce que Nabokov qualifie dans sa préface du terme plus neutre d'"échanges". Que faut-il y entendre ? Ce simple fait que ces entretiens ne sont jamais "parlés" mais toujours "écrits" selon un mode immuable que l'auteur détaille : "The interviewer's questions have to be sent to me in writing, answered by me in writing, and reproduced verbatim" (*Strong Opinions*, p. xv).

Autrement dit, lorsque Nabokov semble parler il continue en réalité d'écrire. Voilà qui nous amène, sans retard on le voit, à notre première réponse. Pourquoi est-il raisonnable, et même intéressant de se pencher sur les entretiens pour y approfondir notre compréhension de la figure de l'auteur ? Non pas pour la raison "médiatique" moderne, un peu trop simple, qui voudrait que

¹ M. Couturier, *Nabokov ou La Tyrannie de l'auteur* (Paris : Seuil, 1993).

² V. Nabokov, *Strong Opinions* (New York : Vintage International, 1990. Première éd. 1973).

l'entretien "dévoile" l'auteur, que le lecteur de la rue "connaisse mieux" la personne après avoir lu ses réponses qu'avant. Mais pour une raison plus profonde, parce que plus littéraire, qui tient au statut paradoxal de ces entretiens qui ne sont pas parole mais écrit, une distinction qui modifie radicalement bien des perspectives tant en ce qui concerne la production que la réception de ces textes.

On notera d'ailleurs que Nabokov ne cherche nullement à "tricher" en masquant le caractère "écrit" de ces échanges. Au contraire, il le revendique lorsqu'il souligne, toujours en préface, que la lecture rigoureuse à laquelle a donné lieu chaque entretien s'est accompagnée d'une démarche radicale visant à éliminer tout ce qui pourrait lui donner l'apparence d'une conversation véritable : "In other cases I have had no trouble in leaving out the well-meant little touches [...], thus gradually eliminating every element of spontaneity, all semblance of actual talk." (*Strong Opinions*, p. xvi)

Occasion d'écriture et de réécriture, la composition de ces échanges fait du reste l'objet d'un certain nombre de remarques ironiques que le "bon" lecteur ne manquera pas de noter, et d'apprécier. Ainsi la courte introduction qui précède la troisième "rencontre" (avec A. Toffler) souligne-t-elle, avec un évident plaisir rétrospectif (et en contredisant directement la préface), que les deux protagonistes firent beaucoup d'efforts pour donner l'illusion d'une discussion improvisée, efforts dont l'entretien livre quelques aspects assez savoureux :

- While we're on the subject of self-appraisal, what do you regard as your principal failing as a writer — apart from forgetability ?
- Lack of spontaneity [...] inability to express myself properly in any language unless I compose every damned sentence in my bath, in my mind, at my desk.
- You're doing rather well at the moment, if we may say so.
- It's an illusion. (*Strong Opinions*, p. 34)

Le principe est donc des plus simples, et s'il est besoin d'un exemple pour l'illustrer rapidement, je ferai référence à l'émission "Apostrophes" de 1975 désormais disponible en vidéo³. Nabokov avait bien évidemment insisté pour que les questions lui soient transmises à l'avance, et que l'émission donne lieu à une mise en scène qui trompe à peine le téléspectateur un peu attentif : l'auteur, qui a pris place à un bureau, à l'abri d'une muraille de livres (ses romans disposés comme sur un étalage), répond aux questions dans une langue parfaite, incroyablement riche... en lisant les fiches bristol soigneusement rédigées dans la tranquillité du Montreux Palace Hotel.

2. Pourquoi les entretiens font-ils une part aussi décisive à la médiation de l'écriture au détriment de l'imédiateté de la parole ?

La question qui se pose évidemment au terme des observations que nous venons de formuler est celle, très simple, des raisons qui ont pu présider à un tel choix. Si l'on s'essaye à les mettre au jour, il apparaît vite que l'on ne peut établir une cause unique, mais que la réponse se trouve dans un faisceau de motifs que nous allons maintenant examiner.

On passera rapidement, sans toutefois le négliger totalement, sur un aspect d'ordre purement pratique qu'avance lui-même Nabokov dès la première phrase de sa préface à *Strong Opinions*, ses qualités d'orateur relativement piètres qu'il résume d'une formule magistrale : "I think like a genius, I write like a distinguished author, and I speak like a child" (p. xv). Il convient évidemment de rester prudent avec ce genre d'affirmation, surtout lorsqu'elle émane de Nabokov lui-même. Mais si on la rapproche de son parti-pris de rédaction intégrale des cours de littérature qu'il donna pendant des années à Cornell et Wellesley, on ne peut s'empêcher de penser que, peut-être, l'improvisation en public n'était pas un exercice dans lequel il se sentait particulièrement à son aise⁴. Si l'on est ici en présence d'une cause susceptible d'expliquer cette réticence, il est clair qu'elle demeure superficielle

³. "Apostrophes", mai 1975 (Paris : Seuil / I.N.A.).

⁴. R. Schusterman évoquait, dans la discussion qui suivit la présentation de cet exposé, l'éventualité selon laquelle le refus de conversation directe pourrait refléter une certaine incertitude de Nabokov quant à la qualité de son anglais. J'ai, sur le moment repoussé cette hypothèse au motif que l'auteur avait procédé de même pour ses entretiens en français alors que son aisance dans cette dernière langue était indéniable. Après réflexion, je serais maintenant plus nuancé en songeant à la seule faiblesse que Nabokov reconnaissait à son anglais, l'absence de "vocabulaire naturel". Répondre par écrit était-il une manière de s'abriter derrière les dictionnaires pour être certain d'employer exactement le bon terme ? Peut-être, après tout.

et n'a rien à voir avec quelque principe que ce soit, et c'est précisément vers des raisons de principe que je souhaiterais maintenant me tourner.

Première de ces raisons : le désir de l'auteur, assez simple au demeurant, de protéger sa personne privée. Nabokov n'atteignit à une renommée mondiale qu'à l'occasion de la parution américaine de *Lolita*, et il va de soi que le succès n'était pas toujours dû à des considérations littéraires. On peut donc imaginer que le créateur de la nymphette, désormais illustre, trouva nécessaire de se mettre à l'abri de spéculations intempestives en cultivant l'art du retrait ("I am an obscure novelist, doubly obscure, with an unpronounceable name", *Strong Opinions*, p. 107). Et quel meilleur moyen de le faire que de s'inscrire systématiquement dans une communication "en différé" vis-à-vis de laquelle il conserve des droits souverains : la bâtir, l'amender, éventuellement aussi, dans certains cas extrêmes, la supprimer.

Cette communication "en différé" donne en effet à Nabokov la possibilité de refuser de se laisser entraîner sur les terrains qu'il ne veut pas aborder (nous le verrons plus tard), mais apparaît aussi, de manière plus intéressante, comme le reflet d'une volonté de ne s'inscrire que dans une relation de caractère "littéraire". Grand ordonnateur de ces entretiens, l'auteur demeure constamment maître du jeu, affirmant ainsi son pouvoir absolu, non seulement sur ses personnages mais aussi, de manière plus retorse, sur un "personnage public Nabokov" dont il organise soigneusement les apparitions :

What I really like about the better kind of public colloquy is the opportunity it affords me to construct in the presence of my audience the semblance of what I hope is a plausible and not altogether displeasing personality. (*Strong Opinions*, p. 158)

En d'autres termes, le Nabokov que nous présentent ces entretiens, et nous aurons l'occasion d'y revenir, est essentiellement un masque qui nous ramène très directement à la définition du terme "figure" que M. Couturier donne dans *La Figure de l'Auteur* : "Le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* nous rappelle que le mot *figura* « est formé sur le radical de *ingere*, 'modeler (dans l'argile)', qui a abouti en français à *feindre* »"⁵.

Deuxième raison de principe, selon moi plus profonde que la précédente parce que plus radicale sur le plan littéraire, une raison d'ordre théorique. Pour nombre d'écrivains, il paraît évident qu'il existe une barrière très nette entre l'œuvre et les entretiens, tout ce qui va entourer par exemple la sortie d'un livre, les exercices médiatiques liés à sa promotion. Pour Nabokov, on a manifestement un sentiment contraire ou, à tout le moins, très différent et qui tient en une idée essentielle : les entretiens font partie intégrante de l'œuvre. Cette idée a priori surprenante se conjugue de deux façons.

Elle reflète d'abord le refus de Nabokov, fanatique de la maîtrise, de fournir quelque chose qui soit moins qu'organisé, ou organisé selon des règles qu'il n'a pas choisies. D'où le choix très clair de traiter les entretiens comme il traite sa fiction, et d'ailleurs son autobiographie, comme un objet sur lequel son créateur a complète *autorité* et qu'il peut en totalité construire — ou reconstruire. Les entretiens, comme la fiction et l'autobiographie sont donc des textes dans lesquels rien n'est par définition laissé au hasard, des textes où tout sera systématiquement "revisité" (et l'on retrouve ici sans surprise le sous titre de *Speak, Memory*).

Mais un autre enjeu plus profond, bien que guère surprenant dans cette stratégie de maîtrise absolue (on serait presque tenté d'employer le mot "verrouillage"), ne tarde pas à se profiler derrière ce choix. Si les entretiens font l'objet d'une telle attention, c'est qu'une fonction bien précise leur est, très officieusement bien sûr, dévolue. Ils vont être une manière pour Nabokov de "jouer" avec sa production romanesque et d'organiser, sur ses marges, son commentaire "autorisé". Une fois encore, mêmes causes mêmes effets : Nabokov est trop perfectionniste pour laisser à d'autres le soin de dire de ses livres ce qu'il estime qu'il faut en dire. Comme c'est le cas dans les préfaces qu'il prit le soin de rédiger pour accompagner la traduction anglaise de ses romans russes, mais de manière plus retorse, on trouvera donc dans les entretiens des sortes d'essais critiques déguisés indiquant à qui veut bien la suivre la "bonne lecture" de tel ou tel roman.

Résumons d'un mot cette deuxième étape de la réflexion. Les entretiens ont pour Nabokov, dont on peut rappeler qu'il était grand amateur de jeu d'échecs, une valeur stratégique non négligeable dans la mesure où il lui permettent de tenter d'occuper les deux grands pôles de la communication littéraire : la production en choisissant un mode d'expression ayant partie liée avec l'écriture, la réception en utilisant ce médium pour imposer une lecture de son œuvre et dicter au lecteur un mode

⁵. M. Couturier, *La Figure de l'Auteur* (Paris : Seuil, 1995), p. 14.

d'emploi de ses textes. C'est ce constat qui nous entraîne vers notre dernière question, que nous avons du reste commencé d'aborder, celle des effets d'une telle stratégie et de ses conséquences.

3. Quels sont les effets engendrés par cette domination de l'écrit et quelles sont leurs conséquences ?

Les effets des choix nabokoviens que nous venons d'observer sont essentiellement de deux ordres, mais tous deux concourent en définitive à un même objectif : compliquer la tâche du lecteur, le placer systématiquement dans une position inconfortable et le contraindre à faire des choix évidemment impossibles ou du moins toujours discutables. Deux types d'effets, donc, qui méritent un examen de détail : la mise en place d'un jeu fondé sur la dérobaie et la dissimulation et l'organisation d'une réflexion sur la nature de la fiction.

a. Dérobaie et dissimulation

Une première remarque à valeur d'évidence : le type de communication dont nous avons décrit le fonctionnement dans la première partie de cet article offre à l'auteur bien des avantages, notamment la possibilité de jouer avec son lecteur en le confrontant à des énigmes, en retardant le moment de la révélation, en le menant éventuellement sur de fausses pistes ; possibilité de lui échapper aussi en choisissant, quand le besoin s'en fait sentir, de le congédier de la manière la plus simple qui soit : en se dérobaie aux questions. Car le premier talent de Nabokov dans *Strong Opinions* réside incontestablement dans l'usage consommé qu'il fait de la dérobaie. Répondre "en différé", c'est en effet pouvoir refuser de répondre à certaines questions ou répondre volontairement "à côté", ce qui serait évidemment beaucoup plus difficile dans un véritable entretien où l'interviewer pourrait, poliment mais fermement, replacer son interlocuteur récalcitrant ou évasif dans le cadre de la question. Maître de sa réponse tranquillement méditée, Nabokov n'hésite guère à éluder certains sujets, parfois par compréhensible répulsion (il oppose une pirouette à toute interrogation sur la mort), le plus souvent pour des raisons moins faciles à élucider. Interrogé sur ce qui a changé dans son existence, en bien ou en mal, avec le succès de *Lolita*, il délaisse rapidement le sujet pour se lancer dans un long développement sur son expérience d'enseignant à Cornell et sur les raisons pour lesquelles il a décidé de quitter le monde universitaire. Un autre échange le voit "oublier" une question portant sur les influences littéraires qui forment l'arrière-plan de *Pale Fire* et donner en lieu et place de sa réponse une liste de corrections des coquilles de l'édition Putnam :

- Mention of Swift moves me to ask about the genre of *Pale Fire* ; as a "monstrous semblance of a novel", do you see it in terms of some tradition or form ?
- The form of *Pale Fire* is specifically if not generically, new. I would like to take this pleasant opportunity to correct the following misprints in the Putnam edition, 1962, second impression [...]. (*Strong Opinions*, p. 75)

Tout au long des entretiens, Nabokov joue ainsi au chat et à la souris avec ses "interlocuteurs", convoquant et répudiant à loisir les thèmes et les références. Dans ses réponses à A. Appel, Jr. le motif du *Doppelgänger* est ainsi successivement évité à deux reprises lorsque Nabokov refuse de discuter le thème du double dans son œuvre (*Laughter in the Dark*) ou dans le cadre plus large de la littérature mondiale ("The *Doppelgänger* subject is a frightful bore", *Strong Opinions*, p. 83) avant de le réintroduire plus tard sur un mode humoristique ("[...] the bathroom doubled as my study. Here is the *Doppelgänger* theme for you", *Strong Opinions*, p. 89).

Pures et simples dérobaies ? Caprices de "diva" ? Ce n'est pas exclu après tout, mais comme toujours avec Nabokov, il faut chercher plus loin. En fait ce jeu se lie à une méthode savamment concertée et abondamment utilisée par l'auteur que j'appellerai ici stratégie du "non, mais". De quoi s'agit-il ? Très simplement de convoquer une référence possible pour aussitôt la rejeter. On prendra pour exemple le plus spectaculaire de cette tactique le jeu sur Freud que Geoffrey Green analyse très brillamment dans son *Freud and Nabokov*⁶. Dans ses entretiens comme dans ses préfaces, Nabokov réserve toujours une petite place à Freud, "le charlatan viennois", uniquement pour dire tout le mal qu'il pense de ses travaux.

- Speaking of ideology, you have often expressed your hostility to Freud, most noticeably in the forewords to your translated novels. [...] The parodies of Freud in *Lolita* and *Pale Fire* suggest a wider familiarity with the good doctor than you have ever publicly granted. Would you comment on this ?

⁶G. Green, *Freud and Nabokov* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1988).

– Oh, I am not up to discussing again that figure of fun. He is not worthy of more attention than I have granted him in my novels and in *Speak, Memory*. Let the credulous and the vulgar continue to believe that all mental woes can be cured by a daily application of old Greek myths to their private parts. I really do not care. (*Strong Opinions*, p. 66)

Ce faisant cependant, Nabokov se livre à un jeu complexe et d'ailleurs contradictoire que tente d'illustrer notre "non, mais". *Non*, car il oppose une fin de non recevoir des plus fermes en déclarant que tout lecteur se livrant à une lecture "freudienne" de son œuvre est dans l'erreur la plus complète. *Mais*, car en reprenant ces mises en garde de manière presque rituelle il montre qu'il a lui-même envisagé cette lecture et, en nous donnant éventuellement l'idée de la pousser plus avant, il est le premier à la faire exister et à la justifier. Si bien qu'au bout du compte on peut se demander si ces exhortations répétées à éviter la piste freudienne ne sont pas autant d'invitations masquées... Faut-il redire que "read" a pour anagramme "dare" ?

Cette stratégie transpose ainsi sur le plan de la réception littéraire la métaphore sur laquelle se referme *Speak, Memory* :

There, in front of us, [...] it was most satisfying to make out among the jumbled angles of roofs and walls a splendid ship's funnel, showing from behind the clothesline as something in a scrambled picture — Find What the Sailor Has Hidden — that the finder cannot unsee once it has been seen.⁷

A l'image des voyageurs qui, apercevant soudain le paquebot dans un décor composite où il passait jusqu'alors inaperçu, ne peuvent plus ensuite en faire abstraction, le lecteur se trouve confronté à nombre de pistes de lecture suggérées qui, même si elles sont immédiatement marquées par la dénégation, ne peuvent plus véritablement être effacées une fois qu'elles ont été évoquées, "cannot be unread once they have been read", pourrait-on dire en parodiant notre citation. Usant de tous les moyens dont il dispose, flirtant souvent avec la mauvaise foi, l'auteur continue d'exercer une maîtrise totale sur notre lecture en anticipant notre effort de reconstruction et d'interprétation et en le réfutant par avance, manière de bien nous signifier que si loin que nous tentions de nous aventurer sur telle ou telle piste, il l'aura suivie avant nous et aura tout préparé pour nous y recevoir, et nous y égarer. On n'est ici pas très loin du Nabokov créateur de problèmes d'échecs qui connaît toutes les combinaisons auxquelles peut donner lieu la position qu'il propose à l'amateur de résoudre. Cet amateur peut, au mieux *égaler* le maître, jamais le *dépasser*.

Il va sans dire que cette stratégie s'accompagne de réponses paradoxales voire contradictoires. Nabokov affirme ici son emprise dictatoriale sur ses personnages ("My characters are galley-slaves", *Strong Opinions*, p. 95) pour leur concéder plus loin un surprenant espace de liberté ("That depends on my characters", *Strong Opinions*, p. 13). Il répudie ici l'influence de Beckett et Borges pour, plus loin, s'en féliciter :

– You are often linked to a handful of international writers like Beckett and Borges. Do you feel any affinity with them or with other contemporaries ?

– Oh I am well aware of those commentators : slow minds and hasty typewriters ! They would do better to link Beckett with Maeterlinck and Borges with Anatole France. It might prove more instructive than gossiping about a stranger. (entretien de Juin 1969, *Strong Opinions*, p. 155)

– What do you think of critic George Steiner's linking you with Samuel Beckett and Jorge Luis Borges as the three figures of probable genius in contemporary fiction ?

– That playwright and that novelist are regarded nowadays with such religious fervor that in the triptych you mention, I would feel like a robber between two Christs. Quite a cheerful robber though. (entretien de septembre 1971, *Strong Opinions*, p. 184)

Deux ans séparent ces réponses diamétralement opposées, et on peut s'interroger sur le pourquoi d'un tel revirement d'opinion chez un auteur qui n'est pas précisément coutumier du fait, et sur le pourquoi d'une absence complète d'explications. Mais cette absence même laisse à penser que leur fonction pourrait être de semer le doute dans l'esprit du lecteur, de l'obliger à se poser la question si délicate du départ entre vrai et faux dans le texte qu'il est en train de lire. La part inévitable de doute

⁷. *Speak, Memory, an Autobiography Revisited* (Harmondsworth : Penguin, 1987. Première éd. 1966), p. 237.

qu'engendrent ces contradictions que l'on pourrait croire anecdotiques s'intègre en fait à la perspective plus large d'un jeu sur les rapports qu'entretiennent le réel et la fiction. Comme c'est le cas pour l'autobiographie, le contrat de lecture qui préside à la réception des entretiens présuppose un lien étroit entre le texte et le réel, une écriture qui soit simple moyen (d'énoncer des faits) et non fin (justifiant à elle seule l'existence du texte). Comme c'est le cas pour l'autobiographie, Nabokov met à profit cette simplicité première et apparente pour fausser les enjeux et inscrire la lecture dans une étonnante complexité. Il est particulièrement difficile de déterminer clairement la part de vérité et de fiction dans ces échanges où le passage par l'écriture (et la "relecture" qu'elle suppose) peut entraîner des "révisions" considérables :

I [...] was forced to strike out a few sentences here and there when memory refused to restore the sense flawed by defective or improperly mended speech. (*Strong Opinions*, p. 9)

Le soupçon grandit encore lorsque Nabokov laisse entendre au détour d'une réponse, comme en passant, qu'il aurait eu plaisir à introduire une coïncidence supplémentaire pour embellir l'histoire de sa rencontre avec Joyce à Paris :

It would have been fun to recall that I spoke of this to Joyce but unfortunately I came across this incarnation of the Karamazovs ten years later. (*Strong Opinions*, p. 86-87)

Un passage à la fois intéressant et inquiétant. Intéressant parce que Nabokov nous y montre que l'un des enjeux essentiels de ces entretiens "transmués en essais" réside dans la rencontre, presque la lutte, qui s'y déroule entre le fait et la tentation de sa réécriture. Comme dans *Speak, Memory*, mais de manière plus détournée, Nabokov nous signale que l'aspect le plus important de ces textes pourrait résider non tant dans ce qui est dit que dans la manière dont on choisit de nous le présenter. Inquiétant aussi dans la mesure où l'on peut à bon droit se demander si mettre ici l'accent sur l'absence de stratagème n'a pas pour objectif premier de laisser entendre au lecteur qu'on n'a peut-être pas été aussi "honnête" à chaque page et qu'il doit exercer une vigilance particulière à l'endroit de ce qu'il lit et ne rien croire "sur parole", pour autant que l'expression conserve ici un sens.

b. Une réflexion sur la nature de la fiction

Règle première, donc : se tenir constamment sur ses gardes tant il est vrai que les limites entre réalité et fiction sont beaucoup plus floues qu'on ne pourrait le penser en ouvrant ce livre d'entretiens. En fait, ces échanges sont une manière pour Nabokov, toujours à l'intérieur de la stratégie de lecture et d'appropriation interprétative de son œuvre fictionnelle évoquée plus haut, de faire référence à cette fiction sur le mode du clin d'œil, des moments de rencontre parfois simplement amusants, souvent assez complexes. On pensera, pour illustrer notre premier adjectif, à cette reprise oblique d'un passage de *Pale Fire* dans un entretien de 1964 où la voix de Nabokov se confond de manière surprenante avec celle de Kinbote, le narrateur mythomane du roman :

[...] around sixty, and especially in winter, one begins to find hard the physical process of teaching, the getting up at a fixed hour every other morning, the struggle with the snow in the driveway. (entretien de janvier 1964, *Strong Opinions*, p. 21-22)

On one of my first mornings there as I was preparing to leave for college in the powerful red car I had just acquired, I noticed that Mr and Mrs Shade, neither of whom I had yet met socially [...] were having trouble with their old Packard in the slippery driveway where it emitted whines of agony but could not extricate one tortured wheel out of a concave inferno of ice.⁸

On pensera aussi, pour aborder les aspects plus complexes, à cette reprise verbatim dans un entretien datant de 1972 et consacré au voyage de ce qui n'est rien d'autre que le début du chapitre VII de *Speak, Memory*. Cette reprise, nous aimerions nous y attarder un moment tant elle est aussi fascinante que troublante. Elle est indéniablement fascinante parce qu'il est remarquable de voir la manière dont Nabokov fait servir un même texte à deux emplois radicalement différents, ce qui, soit dit en passant, semble confirmer ce que j'avançais plus haut, l'idée d'une communauté extrêmement forte entre les entretiens et les œuvres, si forte que parfois les uns font directement écho aux autres. Elle est aussi troublante lorsque l'on sait que le chapitre VII de l'autobiographie a également été repris

⁸. *Pale Fire*, 1962 (Harmondsworth, Penguin, 1985), p. 18.

pratiquement mot pour mot dans une nouvelle intitulée “First Love”⁹. Voici donc notre lecteur confronté au même texte dans trois livres différents. Le même texte ? Première réponse : oui ; mêmes mots, même texte. Pourquoi vouloir toujours tout compliquer ? Deuxième réponse, plus avisée : évidemment non. Pourquoi ? Parce que, distinction fondamentale, le *contrat de lecture* a changé. Toute la virtuosité de Nabokov réside ici non tant dans son emploi des mots, puisqu’ils sont identiques, que dans l’attitude qu’il suggère (ou impose) au lecteur et qui, on l’a compris, est radicalement différente. On peut concevoir que le glissement du contrat entre autobiographie et entretien est minime, mais comment concilier lecture d’entretien et lecture de fiction ? N’attendons pas de Nabokov qu’il nous donne la réponse...

Dans le brouillage complet des perspectives qui s’opère ici émerge, on le comprend, une figure de l’auteur, mais son avatar le plus déroutant que nous pressentions déjà plus haut : l’auteur comme masque. Voilà qui nous ramène à l’analyse de Geoffrey Green : “Through his interviews, Nabokov was constructing a fictive version of himself : he crafted the image of himself in his interviews as he would a fictional character.”¹⁰ En donnant à lire les mêmes mots selon des perspectives radicalement différentes, le “vrai” Nabokov se dérobe un peu plus encore pour se mettre à l’abri de l’écran du texte et faire naître une sorte de “personnage Nabokov”. Ainsi se joue-t-il très habilement d’un investigateur des plus coriaces dans son entretien avec Alfred Appel, Jr. en lui offrant une réponse en trompe l’œil :

– Ideally, how should a reader experience or react to “the end” of one of your novels, that moment when the vectors are removed and the fact of the fiction is underscored, the cast dismissed ? What common assumptions about literature are you assaulting ?

– The question is so charmingly phrased that I would love to answer it with equal elegance and eloquence, but I cannot say very much. I think that what I would welcome at the close of a book of mine is a sensation of its world receding in the distance and stopping somewhere there, suspended afar like a picture in a picture :
The Artist’s Studio by Van Bock. *Strong Opinions*, p. 72)

En faisant intervenir un peintre qui n’est bien sûr recensé dans aucun dictionnaire et dont le nom est, à une lettre près, l’anagramme de celui de l’auteur, Nabokov donne à une question sur la composition de la fiction, une réponse fictionnelle et entraîne son lecteur dans un jeu de miroirs où les textes comptent moins par ce qu’ils énoncent que par le réseau de références qu’ils contribuent à former avec d’autres textes, par le travail d’écriture qu’ils laissent entrevoir, sous-jacent mais jamais absent, derrière la trame de surface du discours. Dans “ce tableau dans le tableau” qu’évoque la citation, cet atelier de l’artiste, c’est sa pratique d’écriture que Nabokov explique, son application à multiplier les niveaux auxquels opère le texte pour faire en sorte que le lecteur lise constamment autre chose que ce qu’il croit lire. Tout est là.

□

Comment conclure ces observations ? En posant de nouveau notre question de départ. La figure de l’auteur Nabokov est-elle présente dans les entretiens ? Oui et non. Non si l’on entend par là que ce qu’il faut bien appeler de “fausses confidences” donnent accès de manière non ambiguë à la personne Nabokov. Il est bien sûr illusoire de prétendre connaître mieux le vrai Vladimir Nabokov en refermant *Strong Opinions*. Oui, en revanche, si l’on comprend cette figure comme masque, la figure de l’auteur comme grand ordonnateur qui n’est jamais aussi présent que lorsqu’il s’efface derrière ses stratagèmes pour faire apparaître son activité d’écriture. La figure de l’auteur, en définitive, lorsqu’il nous fait comprendre que l’essentiel de ce qu’il nous dit réside, ainsi que le déclare Nabokov en évoquant Henry James, dans “the turn of the epithet, the screw of an absurd adverb” (*Strong Opinions*, p. 64).

Couturier, Maurice. *La Figure de l’auteur*. Paris : Seuil, 1995.

———. *Nabokov ou la tyrannie de l’auteur*. Paris : Seuil, 1993.

Green, Geoffrey, *Freud and Nabokov*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1988.

Nabokov, Vladimir. *Nabokov’s Dozen*. New York : Doubleday, 1958.

———. *Pale Fire* (1962). Harmondsworth : Penguin, 1985.

———. *Speak, Memory : an Autobiography Revisited* (1966). Harmondsworth : Penguin, 1987.

⁹. “First Love”, in *Nabokov’s Dozen* (New York : Doubleday, 1958).

¹⁰. *Freud and Nabokov*, p. 38.

———. *Strong Opinions* (1973). New York : Vintage International, 1990.