

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

École doctorale Lettres, langues, spectacles – ED 138

CREA Centre de Recherches Anglophones

DOCTORAT

Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Julie LOISON-CHARLES

Les mots étrangers de Vladimir Nabokov

Tome 1

Thèse dirigée par le Professeur Emily EELLS

Soutenue en public le 10 juin 2014

Jury

Mme Emily EELLS, Professeur Université Paris Ouest Nanterre La Défense

M. Jean-Jacques LECERCLE, Professeur Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Mme Marie-Christine LEMARDELEY, Professeur Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Présidente)

Isabelle POULIN, Professeur Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 (Rapporteur)

Christine RAGUET, Professeur Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Rapporteur)

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

École doctorale Lettres, langues, spectacles – ED 138

CREA Centre de Recherches Anglophones

DOCTORAT

Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Julie LOISON-CHARLES

Les mots étrangers de Vladimir Nabokov

Thèse dirigée par le Professeur Emily ELLS

Soutenue en public le 10 juin 2014

Remerciements

Mes remerciements vont à ma directrice de recherche, le Professeur Emily Eells, qui a dirigé mes travaux depuis le Master 1 en me laissant toujours une marge de manœuvre dans les pistes suivies mais en sachant également me signaler quand je m'engageais sur une mauvaise voie. En plus de son haut niveau d'exigence, je ne saurais assez souligner la dimension chaleureuse et résolument humaine qu'elle a donnée à cette direction, ce qui a fortement contribué au fait que cette thèse n'a pas du tout été le fardeau que trop de personnes (se) représentent. Je souhaite également la remercier pour son extrême disponibilité pendant cette dernière année intense, où elle a toujours fait en sorte de tenir nos échéances dans une période pourtant extrêmement chargée pour elle.

Je souhaite également remercier le département d'anglais de Nanterre. J'ai eu la chance d'y avoir un poste d'ATER qui m'a permis de conduire mes recherches dans des conditions idéales et de garder un équilibre sain et salutaire entre la recherche et l'enseignement. La pédagogie est une composante à part entière de mon travail : j'espère avoir su l'utiliser à bon escient dans ma thèse ; de la même manière, j'ai pu intégrer Nabokov dans certains de mes cours et le retour des étudiants a souvent été éclairant. Je veux remercier les collègues qui ont pris en considération mes impératifs et intérêts pour l'attribution de mes cours et qui m'ont régulièrement donné des conseils. La plupart de mes collègues ont été mes enseignants : j'avais apprécié leurs grandes compétences pédagogiques et intellectuelles, j'ai découvert leurs qualités humaines quand ils sont devenus mes collègues et pour certains, des amis ; Claire, merci pour tout.

J'ai aussi trouvé ma place dans ce département comme chercheuse, au sein du CREA : le groupe « Confluences – les mots étrangers », dirigé par ma directrice, m'a permis de mûrir ma réflexion ; le titre de ma thèse lui en fait hommage. Mes remerciements vont au laboratoire et particulièrement à son directeur, le Professeur Crowley, qui a été un soutien inestimable dans plusieurs projets qui me tenaient à cœur.

Cette thèse est plus qu'un accomplissement professionnel, c'est une partie de moi et de mes intérêts qui s'y reflètent. Mes proches en ont été témoins et ont laissé leur empreinte sur mon travail. Je remercie chaleureusement les amis et collègues qui ont participé à la relecture, parfois dans des délais très courts : Émilie, Corinne, Yannicke, Cornelius, Élodie, Gaëlle, Brigitte, Hélène et ma sœur Lucie. Merci à Elena, Karlygash, Hannah, Anja, Ksenia, Macha et Aurélien de m'avoir éclairée sur les langues que je ne parle pas. Merci à ma famille d'avoir compris pourquoi je faisais une thèse. Merci à Isabelle d'avoir été mon premier modèle et d'être devenue mon amie. *Last but not least*, je remercie mon mari Patrick de m'avoir soutenue et supportée : il m'a connue au début de cette thèse et m'a accompagnée jusqu'à son terme. Mon prochain projet sera le nôtre.

SOMMAIRE DÉTAILLÉ

Remerciements	4
Sommaire détaillé	5
Inscription des mots russes dans le texte	16
Introduction générale.....	18
Partie 1 : Nabokov et la traduction	36
Chapitre 1 : Nabokov traducteur	37
I. <i>Alice ou Anja v strane čudes</i>	41
A. Traduction domestiquante : la russification d’Alice.....	41
B. La traduction des jeux de mots	43
1. Traduction isomorphe	43
2. Traduction homomorphe	45
a) Calembours homophoniques	45
b) Calembours paronymiques	47
3. Traduction homomorphe et hétéromorphe	49
4. Traduction hétéromorphe	50
5. Traduction libre	51
a) Omission	51
b) Déplacement	52
c) Ajout	54
II. <i>Evgenij Onegin ou Eugene Onegin</i>	58
A. La théorie de la traduction littérale de Nabokov	58
B. La traduction défamiliarisante de Nabokov	61
1. La marginalisation de la syntaxe anglaise par le russe	61
2. La francisation du vocabulaire.....	62

a) Les justifications nabokoviennes.....	63
b) Les liens russo-français : apports de l'étymologie	65
C. La traduction des alternances codiques.....	67
1. Les xénismes	68
a) Traduction des xénismes de Pouchkine	68
b) Ajout de xénismes non présents dans le russe	71
2. Les emprunts	75
a) Justification par l'étymologie	75
b) Raisons linguistiques	76
c) Raisons littéraires	78
3. Les problèmes d'incohérence.....	81
a) Une justification sémantique ou une empreinte de l'artiste ?	81
b) Le vocabulaire nabokovien.....	83
c) L'otsebyatina nabokovienne.....	84
Chapitre 2 : Nabokov auto-traducteur.....	88
I. L'évolution de l'écriture	95
A. Les références interculturelles et intertextuelles	95
1. Omission	96
2. Adaptation	96
3. Explicitation	97
4. Déplacement	98
5. Traduire l'interculturel	98
B. L'écriture de la mémoire	100
1. Réécrire sa mémoire.....	100
2. L'écriture, outil mémoriel.....	102
3. La langue, outil et trace de la mémoire.....	102

a) L'apport de la psycholinguistique.....	103
b) La trace de la langue du souvenir.....	104
c) Les reports	106
d) Les verres colorées de la traduction	108
II. L'affirmation de l'identité de l'artiste polyglotte	109
A. Langage et mise à distance	109
1. Diminution de l'intégration étrangère en russe	109
2. Langage du souvenir et mise à distance.....	113
a) Langue et altération de la représentation.....	113
b) La schizophrénie des bilingues ?	116
c) Changement de personnalité : le travail des années	118
B. L'affirmation stylistique de l'auteur anglophone	119
1. La révision de l'écriture	119
2. Affirmation du langage nabokovien	121
3. Vers un plus grand resserrage formel	124
a) Autotextualité non autobiographique	124
b) Autotextualité interne : échos et motifs	126
C. Les motifs polychromes : l'acceptation par l'autobiographie	134
1. L'écriture de soi : autographie.....	134
a) Les vitraux ou l'écriture du passé	134
b) L'écriture de l'identité multilingue.....	136
2. L'histoire du style nabokovien.....	138
a) Le motif englobant de l'arc-en-ciel.....	138
b) L'élaboration du style.....	140
c) Qu'est-ce que le style ?.....	140

Partie 2 : Les mots étrangers dans les romans américains de Nabokov

145

Chapitre 3 : L'inscription des mots étrangers	146
I. L'inscription des mots étrangers dans le texte	148
A. Préparation du xénisme	148
1. Typographie	148
a) <i>The Real Life of Sebastian Knight</i> , ou l'hésitation typographique.....	149
b) Irrégularités ponctuelles dans les romans américains de Nabokov.....	151
2. Modalisation autonymique verbale	152
3. L'explication sémantique.....	154
a) Explication externe	154
b) Explication interne, ou incrémentalisation	156
B. Traduction insérée.....	158
1. La traduction du réel	159
a) Fonction.....	159
b) Inscription : l'ordre des langues	161
2. Les différents degrés de la traduction.....	163
a) Degré zéro de la traduction.....	164
b) Traduction juxtaposée.....	165
c) Les quasi-traductions.....	165
d) Non-traduction : explicitation du sens par le contexte.....	167
3. Le jeu traductif.....	168
a) Traduction humoristique.....	168
b) Traduction multilingue	169
C. La question de l'origine de la parole multilingue	170
1. Le narrateur-traducteur dans <i>Ada</i>	170

2. Le polyglottisme des personnages dans <i>Ada</i>	173
a) Une famille polyglotte	173
b) Une idylle trilingue	174
c) Un monde de mélange géographique	175
d) Multilinguisme et onomastique	176
3. Multilinguisme et narration.....	178
a) Les personnages-narrateurs	178
b) La voix narrative dans <i>Transparent Things</i>	178
II. Relation au lecteur : complicité ou exclusion ?.....	183
A. Accès intellectuel.....	183
B. Accès sensoriel	184
1. Le visuel et le toucher : la couture du texte	185
2. Le visuel et le sonore : la morphologie.....	186
a) Une langue polyphonique	186
b) La musicalité de la langue étrangère	187
c) Morphologie et accent étranger.....	188
3. Le plaisir de la bouche	189
a) Langue étrangère culinaire.....	189
b) Le plaisir de la langue	190
c) Le plaisir du corps	191
C. Référencialité : à qui s'adresse le texte ?	193
1. Aliénation ou complicité ?	193
2. L'accès des monolingues : de la parole à la langue	195
a) Récurrence textuelle	195
b) Récurrence autotextuelle, ou le vocabulaire nabokovien	198
c) Du xénisme à l'emprunt, de la parole à la langue	199

3. Les jeux de mots multilingues chez Nabokov	200
a) Typologie des jeux de mots interlinguistiques	200
b) Accessibilité pour le lecteur anglophone	204
4. La langue palimpsestueuse.....	208
5. Le lecteur nabokovien	210
Chapitre 4 : Au-delà de la langue, le langage	213
I. Hybridité ponctuelle.....	216
A. Hybridité lexicale dans <i>Ada</i>	216
1. La géographie linguistique du roman	216
2. Créations linguistiques des personnages	219
B. Hybridité syntaxique : création d'une nouvelle langue	220
C. Hybridité lexicale et syntaxique : des langues macaroniques ?	222
1. <i>Lolita</i> , ou l'agitation du premier baiser	222
2. <i>Ada</i> , ou le Kama-sutra réécrit.....	224
II. Les langues forgées par Nabokov	226
A. Le vernaculaire de <i>Bend Sinister</i>	226
1. L'alternance entre russe et allemand.....	227
2. Le vernaculaire, hybride russo-allemand	228
3. Les jeux avec le vernaculaire	230
4. Le pouvoir de suggestion de la langue inconnue	231
B. Le zemblien de <i>Pale Fire</i>	234
1. La langue d'un exilé	234
2. La langue d'un aliéné.....	235
3. Le retour du refoulé linguistique	237
III. Au-delà des langues, quel langage ?	239
A. Dissolution de la langue : la lettre comme origine	239

1. Le réagencement des lettres	239
2. Le code de l'amour dissimulé	242
B. La gestuelle : quand faire, c'est dire.....	244
1. Le langage corporel national dans <i>Pnin</i>	244
2. La traduction du mot étranger	246
3. Couvrir le silence	248
Chapitre 5 : Fonction révélatrice des alternances codiques	254
I. Une langue, une fonction ?	256
A. Fonctions et alternance codique.....	256
B. Fonction connotative.....	256
1. L'allemand et la psychanalyse	257
2. Le latin et la science.....	259
3. Le français et la sexualité.....	261
a) L'homosexualité à la française	262
b) La perversion sexuelle française dans <i>Lolita</i>	265
C. Existe-t-il une langue privilégiée de la révélation ?.....	271
II. La révélation du mot étranger.....	272
A. La prétérition linguistique	272
1. Révélation linguistique par un personnage.....	272
a) Révélation par le russe	272
b) Révélation par le français.....	274
2. Révélation linguistique par le narrateur.....	275
3. Révélation linguistique par l'auteur ?.....	278
B. Le cas de <i>Look at the Harlequins!</i>	279
1. Prétérition diégétique	280
a) Iris	280

b) Anna	284
c) Louise	289
d) « You »	293
2. Révélation symptomatique : la folie de Vadim	294
a) La révélation de la folie en français	294
b) Lien entre bilinguisme et folie	298
Chapitre 6 : Révélation symptomatique des alternances codiques	303
I. L'inscription de la nostalgie dans la langue	305
A. <i>Pnin</i> et l'écho de la voix intérieure	307
B. Le souvenir linguistique : les échos dans <i>Ada</i>	310
II. La folie	317
A. <i>Transparent Things</i> : une nostalgie fatale ?	319
B. Le retour de la langue russe chez Sebastian Knight	321
B. Terra versus Antiterra : la folie dans <i>Ada</i>	324
III. Perversion linguistique et sexuelle	326
A. Langage et sexualité, ou les jeux « sexuels » de Nabokov	326
B. Nabokov et la langue incestueuse	330
1. Inceste et langage	330
2. Dire l'inceste ou le taire	333
C. <i>Lolita</i> : l'inceste comme corruption de la langue anglaise	336
D. La langue incestueuse dans <i>Ada</i>	341
1. Fusion onomastique et sexuelle	342
a) La révélation initiale	342
b) Aqua, Marina et leurs époux	344
c) Ada, Van et Lucette	345
2. La dissémination linguistique de l'inceste	350

a) L'intertextualité chateaubriandesque	351
b) L'insecte incestueux	357

Partie 3 : L'anglais, langue étrangère dans les romans américains de Nabokov **365**

Chapitre 7 : L'anglais des étrangers, de l'hésitation au bégaiement..... 366

I. De l'erreur à la création.....	369
A. L'interlangue, une interférence positive ou négative	369
B. Le cas de <i>Pnin</i>	371
1. L'anglais pninien	371
a) Les interférences interlinguistiques	371
b) Erreurs de prononciation	373
c) Erreurs sémantiques.....	375
d) Erreurs de Pnin ou créations du narrateur ?.....	376
2. Les créations linguistiques.....	380
a) La maîtrise du narrateur.....	380
b) Pnin <i>l'homo ludens</i>	383
c) Les calembours de Pnin, ou l'évolution de l'étranger dans la langue	384
C. La langue exhibitionniste, signe de l'étranger ?.....	386
D. Le contre-exemple conradien	389
1. Accepter la langue étrangère	390
2. Faire de l'anglais une langue étrangère	391
II. Le style de Nabokov : écrire l'anglais comme une langue étrangère.....	394
A. Le style selon Deleuze	394
B. L'ouverture de lignes de fuite sonores.....	396
1. Le bégaiement esthétique : la primauté du mélodique	396

a) Soulignement de l'intrigue	396
b) Détour diégétique au profit de l'intrigue	401
c) Perte du sens au profit du son.....	403
d) La déterritorialisation de la bouche	406
2. Fuir hors du tragique	407
C. Une langue rhizomique	412
Chapitre 8 : La langue anglaise étrange et étrangère	414
I. Les néologismes nabokoviens	421
A. Définitions	421
B. Utilisation créative des affixes.....	422
C. Les mots-valises.....	427
II. Remotiver les expressions figées	431
A. Remotivation par reformulation	431
B. Littéralisation du figuré	432
C. Irruption remotivante d'un mot.....	432
D. Tmèse phrasale	435
III. Remotiver le mot pour le voir	439
A. Derrière le signifiant, une palette de signifiés	439
B. Déconstruction de l'orthographe du signifiant	444
1. Calembours visuels.....	444
2. Extraction de syllabe hors des mots.....	447
C. L' <i>adnominatio</i> et sa propagation textuelle dans <i>Lolita</i>	450
1. Le contrôle onomastique d'Humbert	450
2. Le prénom Lolita	454
3. Renversement de l' <i>adnominatio</i>	458
a) Déplacer la motivation douloureuse loin de Dolores.....	458

b) Écrire le trouble par le nom	460
c) « Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till the page is full, printer »	462
Conclusion générale	467
 Bibliographie des ouvrages cités	 474
 Index	 493
Œuvres citées de Vladimir Nabokov.....	494
Notions-clés	496
Index des mots étrangers	497

INSCRIPTION DES MOTS RUSSES DANS LE TEXTE

Afin de rendre la lecture des mots en cyrillique accessible au plus grand nombre de lecteurs, j'ai choisi d'utiliser la translittération¹ dite « des slavissants » : ce système sera notamment utilisé pour donner une référence bibliographique d'un ouvrage en russe ou pour illustrer, quand nécessaire, la prononciation d'un mot russe. Dans ce cas, le mot cité en cyrillique, entre guillemets, est suivi du mot translittéré en caractères latins et italiques, mais sans guillemets ; par exemple, pour le mot russe qui signifie « récit » : « рассказ », *rasskaz*.

Les noms propres sont donnés dans leur orthographe classique en français quand il s'agit de personnalité reconnus (par exemple, Pouchkine), mais les noms de personnages d'œuvres russes (en l'occurrence, ceux du roman de Pouchkine) sont translittérés, mais sans italique.

Je ne modifie pas les citations données par des auteurs tiers : ainsi, je parle de « Pouchkine » mais il reste « Pushkin » sous la plume de Nabokov en anglais ; j'orthographe le nom de l'ami d'Onegin « Lenskij », mais je garde le « Lensky » de Nabokov.

La seule exception portera sur le personnage d'Eugene Onegin. Comme son prénom est présent dans le titre de la traduction en anglais, j'éviterai toute confusion éventuelle entre Eugene et Evgenij et parlerai seulement d'« Onegin ». Par contre, pour *Alice au pays des merveilles*, je prends en compte son changement de nom (et d'identité, comme nous le verrons) : elle s'appelle Alice quand je traite de la version anglaise et Anja quand je parle de la traduction russe.

¹ Je n'ai pas opté pour la transcription, qui varie plus fortement d'un pays et d'une langue à un autre : par exemple, le caractère russe ч est transcrit « tch » en français, mais « ch » en anglais.

Caractères spéciaux²

Caractère cyrillique	Translittération	Valeur phonétique approximative
Аа	<i>Aa</i>	presque comme le A français
Бб	<i>Bb</i>	comme le B français
Вв	<i>Vv</i>	comme le V fr. dans <i>valse</i>
Гг	<i>Gg</i>	comme le G français dans <i>grand</i>
Дд	<i>Dd</i>	comme le D français dans <i>donner</i>
Ее	<i>Ee</i>	comme le E français dans <i>été</i> ou YE dans <i>yé-yé</i>
Ёё	<i>Ěě</i>	comme le IO fr. dans <i>national</i> ou dans <i>iode</i>
Жж	<i>Žž</i>	comme le J fr. dans <i>jambe</i>
Зз	<i>Zz</i>	comme le Z fr. dans <i>zéro</i>
Ии	<i>Ii</i>	comme le I fr. dans <i>vie</i>
Йй	<i>Jj (yod)</i>	un peu comme le IL fr. dans <i>travail</i>
Кк	<i>Kk</i>	comme le K fr. dans <i>karaté</i>
Лл	<i>Ll</i>	un peu comme le L fr. dans <i>double</i>
Мм	<i>Mm</i>	comme le M fr. dans <i>mot</i>
Нн	<i>Nn</i>	comme le N fr. dans <i>notre</i>
Оо	<i>Oo</i>	comme le O fr. dans <i>porte</i>
Пп	<i>Pp</i>	comme le P fr. dans <i>père</i>
Рр	<i>Rr</i>	comme le R fr. dans <i>rat</i> (prononcé roulé)
Сс	<i>Ss</i>	comme le S fr. dans <i>son</i>
Тт	<i>Tt</i>	comme le T fr. dans <i>ton</i>
Уу	<i>Uu</i>	comme le OU fr. dans <i>outré</i>
Фф	<i>Ff</i>	comme le F fr. dans <i>fort</i>
Хх	<i>Xx</i>	comme le CH allemand dans <i>nach</i>
Цц	<i>Cc</i>	comme le TS fr. dans <i>tsé-tsé, tsar</i>
Чч	<i>Čč</i>	comme le TCH fr. dans <i>match</i>
Шш	<i>Šš</i>	comme le CH fr. dans <i>châte</i>
Щщ	<i>Ščšč</i>	un peu comme le CH fr. dans <i>Chut !</i>
Ъъ	'' (<i>signe dur</i>)	(marque la dureté de la consonne)
Ыы	<i>Yy (i dur)</i>	un peu comme le I angl. dans <i>thin</i>
Ьь	' (<i>signe mou</i>)	(marque que la consonne est mouillée)
Ээ	<i>Ěě</i>	comme le E fr. dans <i>être</i>
Юю	<i>JUju</i>	comme le YOU fr. dans <i>Yougoslave</i>
Яя	<i>Jaja</i>	comme le YA fr. dans <i>yack</i> ou IA dans <i>liane</i>

² J'utilise ici le tableau présenté dans l'ouvrage de Sergueï Sakhno, *Dictionnaire russe-français d'étymologie comparée : correspondances lexicales historiques* (Paris : L'Harmattan, 2001), p. 23-24, et ai adapté son texte de présentation.

INTRODUCTION

*The writer's art is his real passport. His identity should be immediately recognized by a special pattern or unique coloration. His habitat may confirm the correctness of the determination but should not lead to it*¹.

Quand on interroge Nabokov en 1969 sur son identité d'écrivain pour savoir s'il se considère comme russe ou américain, plus de trente ans se sont écoulés depuis la parution de son dernier roman russe, *Le Don*², mais Nabokov vient de publier son dernier opus américain, *Ada*³. Celui-ci est son livre le plus polyglotte, et la fusion des deux pans linguistiques de son art s'y concrétise dans le continent de « l'Amérussie ». C'est alors devenu une question incontournable pour cet auteur qui, à sa mort en 1977, avait publié neuf romans en russe et huit en anglais (un neuvième, non achevé et intitulé *The Original of Laura*⁴, a été publié en 2009 par le fils de Nabokov). À ce nombre étrangement symétrique d'œuvres en prose publiées dans chacune de ses deux langues, s'ajoutent des pièces de théâtre en russe, des articles de lépidoptérologie⁵ et des problèmes d'échecs en anglais, ainsi que des recueils de poèmes et des nouvelles en anglais ou en russe. Quant à son autobiographie, elle navigue d'une langue à l'autre : d'abord écrite en anglais puis auto-traduite en russe, elle découle d'un texte initialement écrit en français. Nabokov n'est donc pas un auteur bilingue mais trilingue : il a notamment traduit depuis ou vers ses trois langues, qu'il s'agisse de ses propres romans ou d'œuvres d'autres auteurs⁶. Comme le montre la citation en exergue, Nabokov refuse d'être étiqueté selon sa localisation ou son origine comme les papillons qu'il étudiait, mais affirme le caractère décisif de son art. Le propos de cette thèse sera justement de montrer que l'identité linguistique de Nabokov est le facteur déterminant de son style en anglais.

¹ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* [1973] (New York : Vintage, 1990), p. 63. À partir de maintenant, je renverrai à cet ouvrage sous la forme *SO*.

² Vladimir Nabokov, *Le Don* [1937], trad. (depuis l'anglais) Raymond Girard, révisée par René Alladaye, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 2010), II, 1-385.

³ Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle* [1969], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1969-1974*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 1-485. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *Ada*.

⁴ Vladimir Nabokov, *The Original of Laura (Dying is Fun)*, éd. Dmitri Nabokov (Londres : Penguin Classics, 2009).

⁵ La lépidoptérologie est la science de l'étude des lépidoptères, ou papillons.

⁶ Toutes les traductions de Nabokov n'ont pas été publiées, notamment celles des poèmes de Rimbaud ou du roman américain *The Headless Horseman*.

Pour appréhender les multiples facettes du langage de l'écrivain, il faut revenir sur la biographie de l'homme. Né à Saint-Pétersbourg en 1899, Nabokov a bénéficié d'une enfance trilingue⁷. Ses parents appartenaient à l'aristocratie russe, un milieu dans lequel la francophonie était répandue ; chose plus rare, sa famille était très anglophile. Le petit Vladimir a donc grandi dans un milieu où les trois langues s'entremêlaient en permanence, comme le révèle cette anecdote présente dans la dernière version de l'autobiographie en anglais de Nabokov, *Speak, Memory*⁸. Âgé d'une dizaine d'années, Nabokov est en Allemagne avec ses parents et les interroge sur une manifestation physique du sentiment amoureux :

I asked my parents about it (they had come to Berlin to see how we were getting along) and my father ruffled the German newspaper he had just opened and replied in English (with the parody of a possible quotation – a manner of speech he often adopted in order to get going): “That, my boy, is just another of nature’s absurd combinations, like shame and blushes, or grief and red eyes.” “*Tolstoy vient de mourir,*” he suddenly added, in another, stunned voice, turning to my mother.

“*Da cho tī* [something like “good gracious”]!” she exclaimed in distress, clasping her hands in her lap. “*Pora domoy* [Time to go home],” she concluded, as if Tolstoy’s death had been the portent of apocalyptic disasters⁹.

Dans un geste de pudeur ou de protection guindée, Nabokov père emploie l'anglais pour répondre à la question embarrassante de son fils, et le passage soudain à l'émotivité s'accompagne d'un changement de langue : c'est en français que se verbalise, paradoxalement, la mort du grand écrivain russe Tolstoï. La mère quant à elle, peut-être aiguillée par le nom de l'auteur, ne peut dire que dans sa langue maternelle son besoin de retourner en Russie, qui reste donc le lieu d'ancrage de la famille (« home »), malgré leur polyglottisme quotidien (on remarque que le père lisait l'allemand).

1917 marque le début de l'exil pour les Nabokov¹⁰, avec les révolutions de Février et d'Octobre : au-delà du statut aristocratique de la famille, c'est l'opposition politique du père de Nabokov, Vladimir Dmitrievitch, aux Bolchéviques qui va mettre en danger ses proches et les pousser à fuir l'Armée rouge. La famille Nabokov appartient donc à ce que l'on appelle aujourd'hui les « Russes blancs ». Ils partent dans un premier temps pour la Crimée, qu'ils quittent quelque temps

⁷ « I was a perfectly normal trilingual child in a family with a large library. » *SO*, p. 43.

⁸ *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* [1967], in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 359-635. Toutes mes références seront à cet ouvrage sous la forme *SM*.

⁹ *SM*, p. 537.

¹⁰ La littérature de l'exil ne sera pas au centre de ma recherche. On pourra lire sur la question Danièle Roth-Souton, *Vladimir Nabokov : l'enchantement de l'exil* (Paris : L'Harmattan, 1994) ainsi que Lioubov Savova, *Le Métier du poète en exil : Vladimir Nabokov, Elias Canetti et Yordan Yovkov* (Paris : Champion, 2012).

après pour émigrer en Angleterre, où Nabokov étudie à Cambridge. Comme nombre d'émigrés russes, il vivra ensuite en Allemagne pendant une quinzaine d'années, puis en France brièvement. Il s'installera aux États-Unis en 1940 et y restera jusqu'en 1959. Il reviendra alors en Europe, à Montreux, où il passera le reste de sa vie : il y mourra en 1977 sans avoir jamais revu son pays natal.

La vie de Nabokov est donc marquée du sceau de l'exil. Son éducation multilingue a fait de lui un homme à l'aise dans trois cultures – russe, française et anglophone – et dont les sentiments d'appartenance ne se résumaient pas à une seule nation. C'est en fait le terme de « cosmopolite » qui semble le mieux définir le rapport de Nabokov à ses affinités culturelles et nationales. Dans son ouvrage *Cosmopolitan Style*, Rebecca L. Walkowitz s'intéresse aux écrivains cosmopolites du vingtième siècle et, bien que son travail ne porte pas sur Nabokov car elle n'étudie que les auteurs modernistes, sa définition du cosmopolitisme peut s'appliquer à lui :

Cosmopolitanism in the early twentieth century can refer not only to practices and affiliations that seem to exceed national collectivity but also to those that seem to preclude, pervert, or abjure national collectivity or civic culture¹¹.

Le cosmopolitisme peut donc être vu de manière positive, englobant plusieurs appartenances, ou de manière plus négative, avec un rejet des critères nationaux. Cette définition contient en son sein l'évolution de la notion de « cosmopolitisme » au vingtième siècle : si aujourd'hui, elle est plutôt connotée positivement, avec l'idée que le « citoyen du monde » valorise l'échange et la collaboration au niveau international et transnational, elle a été chargée de connotations négatives, notamment au cours de la première moitié du vingtième siècle¹². Or, dès ses débuts d'écrivain, Nabokov a été critiqué comme écrivant trop à l'occidentale et pas suffisamment à la russe¹³. Puis, quand il a écrit en

¹¹ Rebecca Walkowitz, *Cosmopolitan Style: Modernism beyond the Nation* (New York : Columbia University Press, 2006), p. 13.

¹² « L'oubli dans lequel est tombé le cosmopolitisme et même la dévalorisation radicale qui a fait de lui un concept honni sont à mettre sur le compte de sa parenté forcée avec l'Holocauste et le goulag stalinien. Dans la symbolique collective nazie, taxer quelqu'un de "cosmopolitisme" revenait à signer son arrêt de mort. Toutes les victimes du génocide planifié étaient considérées comme des "cosmopolites" ; et cet arrêt de mort s'est étendu jusqu'au mot lui-même, qui a été pour ainsi dire exécuté dans le même mouvement. Quand les staliniens disaient "cosmopolites", ils voulaient dire "juifs". Quand les nazis disaient "juifs", ils voulaient dire "cosmopolites". Jusqu'à aujourd'hui, dans de nombreux pays, les "cosmopolites" sont une espèce située à mi-chemin entre les déracinés, les ennemis et les insectes ; on peut les chasser, les diaboliser, les exterminer, et parfois même on le doit. » Ulrich Beck, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* [2004], trad. par Aurélie Duthoo (Paris : Aubier, 2006), p. 12. »

¹³ Lire à ce propos : Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007), en particulier la deuxième section du premier chapitre, « "Nabokov n'est pas un romancier russe", ou la preuve par Vogüé », p. 20-27, et Elizabeth Klosty Beaujour,

anglais, on a pu lui reprocher une écriture pas assez américaine, voire marquée de l’empreinte de la littérature et de la langue russes¹⁴.

La non-appartenance de Nabokov à une seule nation, à une seule littérature, ou plutôt sa pluri-appartenance culturelle, semble faire de lui un auteur cosmopolite. Mais qu’en est-il de la dimension linguistique ? Le fait d’avoir écrit neuf romans en russe ferait de lui un auteur russe, Sirine (son pseudonyme pendant sa période russe), tandis que ses huit romans en anglais confirmeraient qu’il est un auteur américain : peut-il être l’un *puis* l’autre¹⁵ ? Ou serait-il l’un *et* l’autre, à savoir un écrivain russo-américain¹⁶ ? Cela impliquerait l’appartenance à un groupe littéraire dont le nombre de membres est restreint ; la notion de groupe s’effondrerait donc. Le sociologue Vinay Dharwadker ajoute une composante linguistique à la définition du cosmopolite ; celui-ci peut alterner les cultures et les langues (ou codes) :

The cosmopolitan subject is culturally ambidextrous, and switches codes between the distinct, co-existing cultures in which she is at home to commensurate degrees; her cosmopolitanism is analogous to multilingualism, and hence represents a culture of translation¹⁷.

C’est la notion de bilinguisme (pour « multilinguisme », comme nous allons le voir) qui permet, pour un grand nombre de critiques, de définir la spécificité linguistique de ces individus parlant deux langues, et non pas des identités nationales distinctes, par exemple russe ou américaine, pour reprendre le cas de Nabokov. Voici la définition que le psycholinguiste François Grosjean, spécialiste de la question, donne du bilinguisme :

Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration (Ithaca : Cornell University Press, 1989), p. 207 (note 2).

¹⁴ « Like everyone of Nabokov’s English works since his arrival in America, except for short poems and reviews, “A Forgotten Poet” was decidedly Russian in subject and milieu. » Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: the American Years* (Princeton : Princeton University Press, 1991), p. 70 ; « Another charge that some readers have made is that *Lolita* is anti-American. This is something that pains me considerably more than the idiotic accusation of immorality. » *Lolita* [1955], Postface, in Vladimir Nabokov, *Novels, 1955-1962*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 1-298, p. 296. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *Lolita*.

¹⁵ C’est ce que la conclusion de sa réponse, dans l’interview de 1969, semble indiquer : « I think of myself today as an American writer who has once been a Russian one. » *SO*, p. 63.

¹⁶ Il exprimait en effet cette opinion en 1964 : « I am an American writer, born in Russia and educated in England [...]. In consequence, I am one third American – good American flesh keeping me warm and safe. » *SO*, p. 26-27.

¹⁷ Vinay Dharwadker, « Diaspora and Cosmopolitanism », in *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, dir. Maria Rovisco et Magdalena Nowicka (Farnham, Royaume-Uni : Ashgate, 2011), p. 125-144 (p. 140).

Le bilinguisme est l'utilisation régulière de deux (ou plusieurs) langues et le bilingue est la personne qui se sert régulièrement de deux langues dans la vie de tous les jours. Est bilingue, à mon sens, la personne qui doit communiquer avec le monde environnant par l'intermédiaire de deux langues et non celle qui a un certain degré de maîtrise (quel qu'il soit) dans ces mêmes langues¹⁸.

Il y a trois points centraux à cette définition. Tout d'abord, on note que le terme de bilinguisme recouvre celui de multilinguisme ; je reprendrai cette terminologie et parlerai donc de bilinguisme même si Nabokov parlait couramment le russe, l'anglais et le français. En outre, le niveau de maîtrise n'est pas à prendre en compte ; on remarque d'ailleurs que le niveau d'anglais de Nabokov, né en Russie, est vraisemblablement supérieur à celui de beaucoup de natifs. Et finalement, on souligne qu'il n'est pas fait mention d'une hiérarchie entre les deux langues, l'une maternelle et l'autre étrangère par exemple, mais que c'est le seul fait de parler deux langues qui détermine le bilinguisme (il suffit de prendre en compte l'étymologie du mot « bilingue » : « qui a deux langages, habile en deux langues »). Dans le cas de Nabokov, il est particulièrement ardu de déterminer sa langue maternelle puisque, si l'on s'intéresse à son enfance, on observe que celui-ci a, pendant un moment, parlé l'anglais mieux que le russe¹⁹, et surtout qu'il a su lire l'anglais avant sa langue maternelle supposée²⁰, le russe.

Au-delà de la maîtrise d'une langue A additionnée à la maîtrise d'une langue B, il faut souligner à quel point le rapport que les bilingues ont au langage est spécifique. Grosjean explique ainsi :

Le bilingue est un tout indissociable ; il a une compétence linguistique globale qui est unique et spécifique et qui est difficilement décomposable en deux ou plusieurs compétences monolingues. Le bilingue n'est pas la somme de deux monolingues²¹.

Ce rapport spécifique au langage devient crucial quand il s'agit d'écriture. C'est la critique Elizabeth Kosty Beaujour qui s'est intéressée de la manière la plus convaincante au bilinguisme en littérature et, tout comme Grosjean, elle dépasse la dichotomie entre deux langues et met la notion de bilinguisme au centre de son analyse :

¹⁸ François Grosjean, « Vers une psycholinguistique expérimentale du parler bilingue », in *Devenir bilingue, parler bilingue : actes*, dir. Georges Lüdi (Tübingen : M. Niemeyer, 1987), p. 115-132 (p. 115).

¹⁹ « At this time, though not for long, Vladimir actually spoke English better than Russian. » Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: the Russian Years* (Princeton : Princeton University Press, 1990), p. 47.

²⁰ « V. D. Nabokov noticed that Vladimir and Sergey, supervised by English governesses, could read in English but not in Russian. » Boyd, *The Russian Years*, p. 57.

²¹ Grosjean, « Vers une psycholinguistique expérimentale du parler bilingue », p. 116.

These writers came to realize that they were not either Russian *or* (say) French writers, nor were they Russian *and* (say) French writers. They were something else entirely, something that was not necessarily *more* or *less*, but that was definitely *different*²².

Le bilinguisme apporte à ces auteurs un regard particulier sur le langage qui va s'avérer crucial dans leur manière de manipuler la langue et de se forger un style. C'est ce regard particulier sur la langue et sur les mots employés qui les caractérise et conditionne en partie leur écriture ; le bilinguisme ferait de ces auteurs une catégorie à part, du moins du point de vue créatif : « Bilingual writers may have more in common with bilingual writers in other languages than they do with monoglots writing in any one of the languages they use²³. » La slaviste Laurence Guy prend également en compte le bilinguisme fondateur de Nabokov et voit en lui un « auteur bicéphale²⁴ ».

Ce statut de bilingue chez Nabokov aura deux fortes implications pour ma recherche. D'une part, ce n'est pas tant son bilinguisme que son non-monolinguisme qui va influencer le regard de Nabokov sur la langue anglaise, et donc son écriture ; en effet, parler une autre langue lui donne un regard d'« étranger » sur la langue qu'un monolingue n'aurait pas. Des études en psycholinguistique soulignent notamment une conscience aiguë de la différence entre signifiant et signifié chez les bilingues :

Numerous recent studies strongly suggest that bilingualism confers a continuing advantage for tasks involving metalinguistic awareness, or separating word sounds from word meaning, generating synonyms, being sensitive to communicative needs, and perceiving new sounds. In tests of divergent thinking or cognitive flexibility, bilinguals have rather consistently been found to outperform monolinguals in the ability to generate original uses²⁵.

On verra qu'en effet, l'écriture de Nabokov se caractérise par une grande créativité linguistique puisque la langue anglaise perd de sa familiarité pour être renouvelée par l'auteur bilingue. D'autre part, le polyglottisme de Nabokov se manifeste concrètement au sein de son écriture en anglais puisque des langues étrangères y font très régulièrement irruption et donnent un caractère étranger à sa prose. L'identité bilingue de Nabokov a donc pour conséquence que son écriture est déviante, mais aussi défiante : elle est marquée d'étrangeté (le caractère de ce qui est étrange) et d'étrangéité (ce qui est étranger) ; ces deux aspects sont, à mon sens, des caractéristiques centrales du style

²² Beaujour, p. 6.

²³ Beaujour, p. 1.

²⁴ Laurence Guy, « L'original perdu de Nabokov, ou pourquoi le russe était "une bonne langue 'de départ' mais une horrible langue 'd'arrivée'" », *Revue de littérature comparée*, 2 (2012), 181-198 (p. 184).

²⁵ Beaujour, p. 16.

nabokovien. L'étrangeté et l'étrangéité de l'écriture de Nabokov évoquent l'idée du style selon Deleuze, quand celui-ci reprend la citation de Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère²⁶ », notamment dans « Bégaya-t-il²⁷ » et *Kafka : pour une littérature mineure*²⁸. Ma recherche s'efforcera de démontrer à quel point la dimension étrangère de l'identité de Nabokov a un impact sur son style en anglais ; je m'attacherai donc à la présence de ces mots étranges et étrangers chez Nabokov, et plus largement à sa philosophie du langage.

Plusieurs chercheurs se sont penchés sur la question du bilinguisme de Nabokov et sur son changement d'identité linguistique, mais peu se sont attardés sur ce que les mots étrangers signifiaient dans l'écriture en anglais de Nabokov. D'une part, deux traductologues ont touché du doigt la trace que le bilinguisme a laissée sur le style de Nabokov, à savoir Jane Grayson²⁹ et Michaël Oustinoff³⁰. Leurs travaux sont cruciaux en ce qu'ils révèlent l'évolution linguistique de l'auteur en mettant en tension ses textes sources et ses traductions, depuis le russe vers l'anglais ou inversement ; cependant, les romans écrits directement en anglais par Nabokov n'y trouvent qu'une place marginale. Chez Oustinoff par exemple, le polyglottisme des romans de Nabokov est souvent interprété comme une mise en abyme de la traduction ou comme la coexistence d'un mot étranger avec sa traduction³¹ ; cependant, le traductologue évoque ponctuellement le rôle que ces interférences linguistiques jouent dans le style des auto-traductions anglaises de Nabokov³², et plus rarement de son œuvre américaine. Un autre ouvrage a été fondateur pour ma recherche, à savoir le livre de Beaujour, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration*. Comme celui d'Oustinoff, il n'est pas entièrement dédié à Nabokov mais pose son bilinguisme comme élément central de son écriture ; Beaujour insiste également sur le rôle fondamental et fondateur de l'auto-traduction dans l'acceptation de l'écriture en anglais³³. Cependant, le langage, le vocabulaire de

²⁶ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1954], éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1971), p. 305.

²⁷ « Bégaya-t-il », in Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Éditions de Minuit, 1993), p. 135-143.

²⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* (Paris : Éditions de Minuit, 1975).

²⁹ Jane Grayson, *Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (Oxford : Oxford University Press, 1977).

³⁰ Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (Paris : L'Harmattan, 2001).

³¹ Voir par exemple Oustinoff, p. 151, p. 162, p. 215-218

³² « Il se pourrait en effet que l'influence d'autres langues que celles dans laquelle un texte est écrit par un auteur bilingue puisse avoir des répercussions non seulement linguistiques mais également *esthétiques*. » Oustinoff, p. 25 ; « C'est en tant que creuset d'un style – d'une écriture – que l'interférence d'une langue sur l'autre doit être étudiée. » Oustinoff, p. 140. Voir également Oustinoff, p. 44-45 et p. 153.

³³ Beaujour, p. 19.

l'auteur n'y est que peu abordé, même si elle évoque son polyglottisme et mentionne le *code-switching* de l'auteur³⁴, et il est à regretter que peu d'extraits concrets ne soient cités ou même étudiés. Cependant, comme Oustinoff, elle souligne le rôle que le bilinguisme et le regard d'étranger porté sur la langue anglaise ont eu sur l'écriture de Nabokov. Ainsi, tous deux citent le même passage crucial de la conclusion de l'ouvrage de Grayson :

The brilliance of Nabokov's later English style owes not a little to his viewpoint as a foreigner. He sees the English language through different eyes. He sees patterns of sound and potential meanings in words in which the native speaker, his perception dulled through familiarity, would simply pass over³⁵.

Ces trois ouvrages ont donc été un point de départ et une base solide pour ma recherche et lui ont permis d'aller plus loin dans ces intuitions en étudiant des exemples concrets. Parmi les travaux de nabokoviens français, plusieurs ouvrages m'ont également permis de mieux appréhender la transition linguistique de Nabokov, comme l'étude de sa « transmigration verbale » par Christine Raguét-Bouvard³⁶ ou le travail de Laurence Guy sur son ombre russe³⁷. Le langage lui-même de Nabokov n'a été que tardivement étudié. À la fin des années 70, deux thèses ont porté sur le sujet³⁸, mais celles-ci se résument malheureusement souvent à faire un relevé des occurrences sans essayer de les mettre en relation avec son œuvre ; elles se bornent donc souvent à voir ces mots nabokoviens comme le reflet du polyglottisme de l'auteur et n'étudient pas leur fonction dans l'écriture. Depuis quelques années cependant, le sujet a connu un regain d'intérêt parmi les chercheurs en France, notamment quand *Lolita* a été mis au programme de l'agrégation. Ainsi, Yannicke Chupin a consacré quelques articles à la langue française et au langage inventif du narrateur de ce roman³⁹ et, plus récemment, Marie Bouchet a travaillé sur l'ensemble des mots

³⁴ Voir Beaujour, p. 101-110.

³⁵ Grayson, p. 216. Cité dans Oustinoff, p. 139 et dans Beaujour, p. 105.

³⁶ Voir notamment Christine Raguét-Bouvard, *Vladimir Nabokov : la poétique du masque* (Paris : Belin, 2000), p. 33-43.

³⁷ Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*.

³⁸ Jessie Lokrantz, *The Underside of The Weave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov* (Uppsala : Almqvist och Wiksell i distr, 1973) et Jürgen Bodenstein, « "The Excitement of Verbal Adventure": A Study of Vladimir Nabokov's English Prose » (thèse non publiée, Université de Heidelberg, 1977) <<https://archive.org/stream/excitementverba00bodegoog#page/n0/mode/2up>> [consulté le 15 mars 2014].

³⁹ Yannicke Chupin, « "Do you mind very much cutting out the French?" Le français de Humbert dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *RFEA*, 115 (mars 2008), 50-59 ; Yannicke Chupin, « L'écrivain déplacé dans *Lolita* et *Pnin* de Vladimir Nabokov », *LISA*, 7 (2009), 84-103 <<http://lisa.revues.org/289>> [consulté le 21 novembre 2013] ; Yannicke Chupin, « Humbert Humbert et l'écriture de la différence », in *Lolita : From Kubrick to Lyne*, dir. Erik Martiny (Paris : Sedes/Armand Colin, 2009), p. 85-96 et Yannicke Chupin, « "A medley of voices", polyphonie et discours rapportés dans *Lolita* de Nabokov », *Sillages critiques*, 11 (2010) <<http://sillagescritiques.revues.org/1720>> [consulté le 12 novembre 2013].

étrangers dans l'œuvre de Nabokov⁴⁰. Quant au livre de Couturier sur la « tentation française » de Nabokov, il traite brièvement des mots français dans ses romans⁴¹. Il est cependant difficile d'étudier une question aussi riche en quelques pages, et c'est bien l'objectif de cette thèse : offrir une vue d'ensemble de la créativité linguistique et stylistique de l'écrivain bilingue Vladimir Nabokov.

Beaucoup de travaux sur Nabokov présentent ses mots étrangers comme allant de soi, comme n'étant que le reflet du polyglottisme de l'écrivain, et donc n'en approfondissent pas l'étude. Or, si Nabokov employait de nombreux mots étrangers, ce n'était nullement le signe de son incapacité à parler et écrire uniquement anglais, bien au contraire. Des études ont d'ailleurs souligné que ce sont plutôt les bilingues avec un haut niveau de compétence en langue seconde qui s'adonnent au *code-switching*⁴². Le choix de Nabokov de ne pas éradiquer les mots immigrés dans ses écrits en anglais souligne leur dimension volontaire⁴³. Notons d'ailleurs que la proportion de mots étrangers varie d'un roman à un autre, *Ada* étant le plus polyglotte alors que *Transparent Things*⁴⁴, écrit juste après, n'en présente que très peu, ce qui confirme l'idée d'une présence voulue et maîtrisée des termes allogènes. On sait également que Nabokov choisissait chaque mot avec soin, comme le montrent ses brouillons. Par conséquent, le fait que Nabokov ait gardé ces mots étrangers à l'écrit montre de manière évidente que leur utilisation relevait d'un réel choix artistique de sa part. Comme on le verra, ce parti pris de Nabokov est plus particulièrement affirmé dans son écriture en anglais que dans son écriture russe avec une véritable insistance sur l'étrangeté et l'étrangéité du style.

Il faut préciser le type d'étrangéité dont il sera question dans cette recherche en définissant quelques termes qui seront récurrents dans l'étude des mots étrangers de Nabokov. Je me concentrerai sur le phénomène de l'alternance codique, plus souvent appelé *code-switching*, c'est-à-

⁴⁰ Marie Bouchet, « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov, une propriété privée », *Revue de littérature comparée*, 2 (2012), 199-216.

⁴¹ Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tentation française* (Paris : Gallimard, 2011), p. 25-28, p. 118 et p. 139-140.

⁴² « Code-switching, then, rather than representing deviant behaviour, is actually a suggestive indicator of degree of bilingual competence. » Shana Poplack, « Sometimes l'Il start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching », *Linguistics*, 18 (1980), 581-618 (p. 616).

⁴³ D'ailleurs, on remarquera que la plupart des écrits en psycholinguistique portent sur les productions à l'oral des bilingues, laissant le champ de l'écrit dans un flou plus grand quant à ce que ces alternances codiques révèlent du rapport au langage qu'ont les locuteurs polyglottes.

⁴⁴ *Transparent Things* [1972], in Nabokov, *Novels, 1969-1974*, 487-562. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *Transparent Things*.

dire l’alternance de deux ou plusieurs codes linguistiques, avec une langue de base ou enchâssante – l’anglais – et une ou des langues enchâssées – principalement le russe et le français chez Nabokov.

Grosjean définit ce terme de la manière suivante :

Dans le code-switching, il y a passage momentané, mais semble-t-il complet, d’une langue à l’autre pour la durée d’un mot, d’un syntagme, d’une ou de plusieurs propositions⁴⁵.

Je choisis volontairement l’expression « alternance codique » plutôt que le terme d’hétéroglossie de Bakhtine. En effet, le terme « hétéroglossie » est souvent employé pour désigner la diversité (« hétéro- ») des langues (« -glossie ») en s’appuyant sur l’étymologie grecque, mais il est incorrectement associé à Bakhtine en raison d’un abus d’usage et de problèmes de traduction du russe. Comme le souligne Karine Zbinden, « *raznojazyčie* désigne l’hétérogénéité des langues naturelles, tandis que *raznorečie* désigne la stratification interne d’un langage donné⁴⁶ ». Or, ce dernier terme a été traduit de plusieurs manières qui mènent à confusion : la première traductrice en français, Daria Olivier, s’appuie plutôt sur une racine latine et parle soit de plurilinguisme ou de polylinguisme⁴⁷, tandis que Todorov reproche à la traductrice ses imprécisions⁴⁸ et préfère le terme d’hétérologie. Par contre, en anglais, *raznorečie* a été traduit par « *heteroglossi*⁴⁹ ». Par glissement, cela a conduit à utiliser « hétéroglossie » en français pour *raznorečie* alors que Todorov utilise ce terme pour traduire *raznojazyčie*⁵⁰... Le terme « hétéroglossie » est donc trompeur, tout comme l’est

⁴⁵ Grosjean, « Vers une psycholinguistique expérimentale du parler bilingue », p. 119.

⁴⁶ Karine Zbinden, « Mikhaïl Bakhtine et le Formalisme russe : une reconsidération de la théorie du discours romanesque », *Cahiers de l’ILSL*, 14 (2003), 339-353 (p. 342).

⁴⁷ Comme le relève David Shepherd, elle appauvrit ainsi la philosophie bakhtinienne en faisant disparaître un de ses concepts clés : « en traduisant *raznorečie* soit par “plurilinguisme”, soit par “polylinguisme”, la traductrice supprime en effet pour le lecteur français la notion même de *raznorečie*. » David Shepherd, « Traduire l’hétérologie, traduire Bakhtine ? », in *L’Étranger dans la langue*, dir. Emily Eells, Christine Berthin, Jean-Michel Déprats (Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2013), p. 219-235 (p. 222).

⁴⁸ « Ce qui me paraît en revanche grave dans ce cas, c’est que Bakhtine a été traduit par des personnes qui ne connaissaient pas ou ne comprenaient pas son système de pensée (il faut concéder que la chose n’est pas facile). De ce fait, ses concepts essentiels, ceux de *discours*, *d’énoncé*, *d’hétérologie*, *d’exotopie* et bien d’autres, sont rendus par des “équivalents” déroutants, ou bien disparaissent purement et simplement devant le souci de qu’a le traducteur d’éviter les répétitions ou les obscurités. De plus, le même mot russe n’est pas toujours traduit de la même façon par les différents traducteurs, ce qui peut créer au lecteur occidental des difficultés artificielles. » Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle Bakhtine*, trad. Georges Philippenko et Monique Canto (Paris : Éditions du Seuil, 1981), p. 11.

⁴⁹ Zbinden, « Mikhaïl Bakhtine et le Formalisme russe : une reconsidération de la théorie du discours romanesque », p. 342.

⁵⁰ « Pour désigner cette diversité irréductible des types discursifs, Bakhtine introduit un néologisme, *raznorechie*, que je traduis (littéralement, mais à l’aide d’une racine grecque) par *hétérologie*, terme qui vient s’insérer entre deux autres néologismes parallèles, *raznojazychie*, hétéroglossie, ou diversité des langues, et

celui de « plurilinguisme » : en effet, loin de signifier la diversité des langues parlées par un individu (par exemple, Nabokov qui parlait anglais, russe et français), il désigne sous la plume de la traductrice Daria Olivier la diversité sociale des langues. Dans les extraits suivants, on remarque l'emploi des mots « langages », « mots étrangers » et « Babel » dans des sens bakhtiniens qui sont très différents de ce que ces mots désignent généralement :

En même temps que les contradictions internes en l'objet même, le prosateur découvre autour de lui *des langages sociaux divers, cette confusion de Babel* qui se manifeste autour de chaque objet⁵¹.

Ceci ne signifie pas, évidemment, que des « parlars » différents, voire un langage étranger, ne puissent pénétrer dans l'œuvre poétique. [...] Cependant, *le plurilinguisme (d'autres langages socio-idéologiques)* peuvent être intégrés [*sic*] dans les genres strictement poétiques, principalement dans les paroles des personnages⁵².

En fait, pour la conscience individuelle, *le langage en tant que concrétion socio-idéologique vivante, et opinion multilingue*, se place à la limite de son territoire et de celui d'autrui. Le mot du langage est *un mot semi-étranger*⁵³.

Avant de revenir sur ce que j'entends par « mot étranger » dans ma thèse, je dois préciser un dernier point sur le terme « plurilinguisme » (ou polylinguisme »). D'une part, dans la première traduction de Bakhtine, celui-ci peut parfois renvoyer à ce qui est désormais plutôt désigné par « style indirect libre », comme le montre la citation suivante :

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), *c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur⁵⁴.

Par ailleurs, ces termes employés dans la traduction de Daria Olivier renvoient à un style particulier de style indirect libre, à savoir la présence en filigrane du langage d'un autre auteur. Ce genre subtil d'intertextualité a été désigné par Todorov en employant le terme de polyphonie, voire de dialogisme, autres termes bakhtiniens complexes⁵⁵. La dernière raison pour laquelle je ne traiterai pas de « *heteroglossi* », « hétérologie » ou « plurilinguisme » dans le sens bakhtinien, c'est que le tissage de ces échos et réseaux intertextuels et « plurilingues » ont été largement couverts par les

raznoglosie, hétérophonie, ou diversité des voix (individuelles). » Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, p. 89.

⁵¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], trad. Daria Olivier (Paris : Gallimard, 1987), p. 102, c'est moi qui souligne.

⁵² Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 109, c'est moi qui souligne.

⁵³ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 114, c'est moi qui souligne.

⁵⁴ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 144.

⁵⁵ Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, p. 8 et p. 95.

recherches de la chercheuse comparatiste Isabelle Poulin⁵⁶. J'éviterai donc ces termes pour n'employer qu'alternance codique, polyglottisme ou multilinguisme, ce qui empêchera toute confusion éventuelle.

Pour ce qui est des « mots étrangers » qui surgissent dans la langue principale lors du phénomène de l'alternance codique, ou *code-switching*, plusieurs catégories se distinguent selon leur degré d'étrangéité. Le langage courant a tendance à utiliser de manière interchangeable et synonyme les termes « mots étrangers » et « emprunts », or un des premiers spécialistes de l'emprunt linguistique, Louis Deroy, distingue la catégorie des xénismes et celle des emprunts à proprement parler :

On peut distinguer deux catégories : les pérégrinismes ou xénismes, c'est-à-dire les mots sentis comme étrangers et en quelque sorte cités [...] et les emprunts proprement dits ou mots tout à fait naturalisés⁵⁷.

Il s'avère parfois difficile de distinguer les xénismes (pour plus de commodité, je n'utiliserai pas son synonyme « pérégrinisme ») des emprunts. Louis Deroy en avait perçu cette difficulté dans ses travaux :

Il n'est pas possible de tracer une limite précise entre les deux catégories. Non seulement l'usage varie selon les époques, mais, à tout moment il comporte un certain flou, que ne supprime même pas la tyrannie de la grammaire normative⁵⁸.

Ainsi, la perception de l'étrangéité d'un mot varie selon l'idiolecte d'un locuteur, son âge, sa catégorie professionnelle, etc. Je pense notamment à des mots comme « conference call » ou « feedback », qui proviennent de l'anglais et sont parfois utilisés abondamment par des locuteurs en entreprise sans jamais passer par leurs équivalents français, qu'ils seraient parfois bien en peine de trouver ; ou encore, à des mots comme « facebook » ou « swag » qui peuvent être perçus comme très assimilés ou au contraire très étrangers selon l'âge de la personne ou son intérêt pour les médias. Le linguiste Ambroise Queffélec a souligné l'importance de parler plutôt d'un continuum :

⁵⁶ Voir notamment : Isabelle Poulin, « Une écriture à touche-touche : intertextualité et plurilinguisme dans *Lolita* », in *Lolita : Roman de Vladimir Nabokov (1955) et Film de Stanley Kubrick (1962)*, CAPES-Agrégation (Paris : Ellipses, 2009), p. 71-81 ; Isabelle Poulin, « "L'Europe aux anciens parapets" » dans l'œuvre de Vladimir Nabokov : emportements et débordements de l'écriture », communication à la journée d'études « La littérature de l'émigration russe : vers une écriture européenne ? », ENS de Lettres et Sciences humaines, Institut européen Est-Ouest, Lyon, 10 mai 2006 <<http://institut-est-ouest.ens-lsh.fr/spip.php?article298>> [consulté le 21 novembre 2013] ; Isabelle Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre : incitations* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2005).

⁵⁷ Louis Deroy, *L'Emprunt linguistique* (Paris : les Belles lettres, 1956), p. 224.

⁵⁸ Deroy, p. 224.

L. Deroy reconnaît qu'il existe des degrés d'intégration plus ou moins grands, ce que nous appellerions un continuum entre les "pérégrinismes revêches à toute assimilation populaire" et "qui gardent leur air étranger" et les termes "définitivement adoptés", les "vrais emprunts". Le linguiste, et surtout le lexicographe, se voit cependant contraint pour des raisons pratiques de classer les "mots immigrés" en fonction de leur degré d'intégration et de proposer un certain nombre de critères de classement pour les différencier. Il est ainsi amené à rigidifier les oppositions et à introduire une dichotomie brutale entre deux catégories qui constituent en fait les deux pôles du continuum⁵⁹.

Précisons d'ailleurs que Louis Deroy va jusqu'à ajouter une troisième catégorie, celle des « mots étrangers », rendant la distinction encore plus arbitraire et complexe : « Un mot étranger cité une ou plusieurs fois n'est pas, sinon en puissance, un pérégrinisme au sens où je l'entends dans cet ouvrage⁶⁰. » Dans mes travaux, j'utiliserai « mot étranger » et « xénisme » comme synonymes mais je les distinguerai des « emprunts ».

Dans l'article précédemment cité, le linguiste Queffélec rappelle les différents critères de distinction de ces « mots immigrés » : l'intégration aux plans phonétique et phonologique, l'intégration au plan graphique, l'intégration au plan morphologique, les modifications sémantiques et la productivité lexématique. Revenons sur les principaux critères (les trois premiers) de cette distinction pour mettre en avant les deux critères que je retiendrai dans ma thèse. On pourrait penser que l'intégration aux plans phonétique et phonologique ne peut s'appliquer à la littérature, domaine de l'écrit par excellence, mais il n'en est rien (j'y reviendrai dans un instant). Quant au deuxième critère (l'intégration au plan graphique), il semble tout à fait pertinent quand on traite d'une langue comme le russe, où l'écriture en cyrillique peut soit être intégrée au milieu des caractères latins, soit être transcrite ou translittérée⁶¹. Le troisième critère, morphologique, est également pertinent quand on traite du russe puisque cette langue n'a pas le même fonctionnement que l'anglais, notamment au niveau du pluriel : ainsi, le mot russe désignant une crêpe est « блин » (*blin*) mais il est entré dans la langue française par son pluriel « блины » (*bliny*) en devenant « blini ». Les Français ont donc adapté ce mot à la morphologie de leur langue en mettant, au pluriel, un « s » à « blini », alors que ce mot en est déjà un dans sa langue d'origine. Des exemples venus de l'italien, comme « spaghettis » et « scénarios », reflètent aussi bien le critère morphologique de l'emprunt.

⁵⁹ Ambroise Queffélec, « Emprunt ou xénisme : les apories d'une dichotomie introuvable ? » in *Contacts de langues et identités culturelles : perspectives lexicographiques : actes*, dir. Danièle Racelle-Latin et al. (Saint-Nicolas, Canada : Presses de l'Université de Laval, 2000), p. 283-300 (p. 284).

⁶⁰ Deroy, p. 5.

⁶¹ Voir mon explication sur les caractères spéciaux.

Après avoir rejeté ces cinq critères, Queffélec propose d'avoir un jury de locuteurs pour déterminer si un mot est perçu comme étranger ou assimilé. Or, ce critère me semble invalide pour deux raisons. D'une part, il existe une trop grande latitude personnelle entre, par exemple, un anglophone ne parlant aucune langue étrangère et un bilingue anglais-français. Ainsi, quand Nabokov traduit *Evgenij Onegin*⁶² en anglais (*Eugene Oneguine*⁶³), il rend le « кстати⁶⁴ » (d'ailleurs) de Pouchkine par « apropos⁶⁵ » : ce mot pourra être perçu comme proche du français par le bilingue qui connaîtrait l'expression « à propos » alors que le monolingue anglais pourrait juger ce mot comme aussi anglais qu'un de ses synonymes tels que « by the way ». D'autre part, il se pose le problème de la dispersion : dans cette thèse, je me limite aux mots employés dans le corpus des romans américains de Nabokov, mais la répartition des mots étrangers y est loin de refléter leur présence dans la langue anglaise, et donc ne permet pas de déterminer lesquels sont des emprunts ou des xénismes.

Voici les deux critères que j'ai décidé de retenir pour l'étude des mots étrangers. Tout d'abord, il s'agit de voir si le mot est reconnu comme appartenant à la langue anglaise : l'emploi unique par un locuteur ne transforme pas un mot étranger en emprunt. Pour ce critère, je m'appuie souvent sur l'Oxford English Dictionary pour savoir s'il est assimilé et surtout pour vérifier l'étymologie du mot, afin de vérifier s'il présente une origine étrangère. Mon deuxième critère suivra la typographie, notamment l'utilisation des italiques. Ces derniers marquent une différence visuelle pour le mot, mais également sonore puisque l'on remarque qu'à l'oral, un mot mis en italique sera souvent précédé d'une pause ou associé à une légère différence d'intonation (voire même accompagné d'un geste des mains indiquant des guillemets, car les emplois des italiques et des guillemets se recoupent sur plusieurs points). Il me semble ainsi que l'italique est un signal sonore : les critères graphique et phonétique se rejoignent donc.

Pour ce qui est de l'étrangeté de l'anglais de Nabokov, la créativité linguistique de l'auteur bilingue s'observe principalement dans ses néologismes et ses jeux de mots, que j'étudierai particulièrement dans la dernière partie de cette thèse mais qui traverseront les chapitres

⁶² Aleksandr Puškin, *Evgenij Onegin* [1833] (Moscou : Eksmo, 2003). Mes références au texte russe renverront toutes à cette édition, sous la forme *Evgenij Onegin*.

⁶³ Aleksandr Puškin, *Eugene Onegin, a Novel in Verse by Aleksandr Pushkin*, trad., préface, introduction et notes Vladimir Nabokov, 4 tomes (New York : Bollingen, 1964). Mes références au texte anglais renverront toutes à cette édition, sous la forme *Eugene Onegin*. (tome 1 : la traduction, tomes 2 et 3 : le commentaire, tome 4 : l'index).

⁶⁴ *Evgenij Onegin*, p. 170.

⁶⁵ *Eugene Onegin*, I, p. 227 ; ch. 5, st. XXXVI.

précédents. En effet, Deroy souligne dans son ouvrage sur l'emprunt que les mots étrangers sont des néologismes⁶⁶ ; par ailleurs, les jeux de mots de Nabokov sont souvent bilingues. Tout comme les mots étrangers, les créations verbales de Nabokov ont surtout fait l'objet de repérage quant à leur construction linguistique⁶⁷, mais ont rarement été étudiées pour ce qu'elles révélaient au sein des romans où elles étaient employées. De nombreuses typologies existent, mais je me cantonnerai à celle établie par Jacqueline Henry dans son ouvrage *La Traduction des jeux de mots*⁶⁸. Elle désigne l'ambiguïté comme notion fondatrice :

L'ambiguïté, c'est-à-dire le fait qu'à une forme verbale unique correspondent plusieurs significations possibles, est vue comme le principe de base des jeux verbaux. Or cette particularité, cet « accident » de la langue, entraîne un jugement négatif des jeux de mots alors que ce qui fait leur efficacité et les rend drôles ou frappants, c'est l'exploitation *intentionnelle* de cette caractéristique dans un discours ou un texte⁶⁹.

En effet, l'ambiguïté des mots est au cœur du langage. Les travaux de Jean-Jacques Lecercle sur la violence du langage et le « reste » sont particulièrement éclairants :

Such is the language game that the remainder induces us to play – not only being naughty with language, but doing violence to it, which begins when we become aware of its violence⁷⁰.

Il existe en effet deux tendances : Je parle la langue ou la langue me parle⁷¹. Comme le soulignent Henry et Lecercle, cela pose la question de l'intentionnalité du jeu de mots qui n'est pas toujours affirmée : parfois, la manipulation est évidente et il est clair que le calembour est l'œuvre de l'auteur, mais à d'autres occasions, il est plus discret et l'on est en droit de se demander si c'est l'auteur ou la langue qui parle, ou plutôt qui se joue de nous.

Dans mon analyse, je ne traiterai pas de tous les types de jeux de mots. On distingue deux catégories : j'exclus les jeux *avec* les mots (tels que les charades et mots croisés) et étudie seulement les jeux *sur* les mots. Ceux-ci regroupent principalement les contrepèteries, les anagrammes et les

⁶⁶ « Le mot emprunté est en effet, par essence, un néologisme, c'est-à-dire une acception nouvellement introduite dans le vocabulaire d'une langue à une époque déterminée. » Deroy, p. 4.

⁶⁷ Voir Bodenstein, « "The Excitement of Verbal Adventure": A Study of Vladimir Nabokov's English Prose » et Jessie Lokrantz, *The Underside of The Weave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov*.

⁶⁸ Jacqueline Henry, *La Traduction des jeux de mots* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003).

⁶⁹ Henry, p. 9-10. C'est moi qui souligne.

⁷⁰ Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language* (Londres : Routledge, 1990), p. 60-61.

⁷¹ « The speaker is the locus of two contradictory tendencies. He speaks language, i.e. he is the master of an instrument, and he is spoken by language, in other words it is language that speaks. » Lecercle, *Violence of Language*, p. 58.

calembours ; ces derniers sont les plus courants chez Nabokov mais les deux autres variétés sont également employées par l'écrivain russo-américain. Jacqueline Henry distingue les calembours sémiques (« qui exploitent le sens multiples des mots⁷² » ; il s'agit donc d'antanaclase) des calembours phoniques ; ces derniers regroupent principalement les calembours homophoniques (« qui jouent donc sur des mots qui se prononcent de la même façon⁷³ ») et les calembours paronymiques (« qui exploitent donc la prononciation presque identique de plusieurs termes⁷⁴ » ; il s'agit ici de paronomase).

Au même titre que les jeux de mots, les mots étrangers dans l'écriture en anglais de Nabokov font violence au langage classique et normé, notamment pour le lecteur monolingue. Or, le multilinguisme du texte trouve sa source dans celui de son auteur. Interroger la relation de l'auteur et du narrateur chez Nabokov n'est pas chose aisée, comme Maurice Couturier l'a largement démontré dans son livre *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*⁷⁵. Il écrit d'ailleurs :

Le maître du texte n'est plus la langue, ni l'intertexte, ni l'Autre lacanien, c'est le magicien qui, derrière le rideau noir de ses romans, cherche par tous les moyens à orienter notre parcours, à manipuler nos émotions et notre imaginaire⁷⁶.

Or, justement, cette surdétermination est selon moi d'autant plus forte quand le langage est interrogé. En effet, quand un narrateur emploie un jeu de mots ou un xénisme, la présence de l'auteur se fait sentir au bout de la plume : il ne pouvait pas ne pas connaître le mot étranger de son personnage, ou ne pas avoir créé son calembour. Le langage de Nabokov dans ses romans est donc indissociable de l'homme polyglotte qu'il était ; c'était son identité d'homme bilingue qui lui permettait de voir la langue anglaise comme étrangère et de la faire parler. Comme l'a montré Lecerclé, il existe une tension entre « I speak language » et « Language speaks me⁷⁷ » (ou entre « Nabokov parle » et « la langue parle Nabokov »). En faisant preuve de créativité linguistique, Nabokov met en avant la violence inhérente à la langue :

⁷² Henry, p. 25.

⁷³ Henry, p. 26.

⁷⁴ Henry, p. 26.

⁷⁵ Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur* (Paris : Seuil, 1993).

⁷⁶ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 11-12.

⁷⁷ « I shall treat every utterance as an instance of Freudian compromise between the two extreme positions: "I speak language" and "language speaks". » Lecerclé, *Violence of Language*, p. 5 ; « The speaker is the locus of two contradictory tendencies. He speaks language, i.e. he is the master of an instrument, and he is spoken by language, in other words it is language that speaks. » Lecerclé, *Violence of Language*, p. 58.

If the punster or jokester can be said to be doing violence to language, he does no more than what language itself commonly practises⁷⁸.

Ma recherche s'inscrira donc dans une tension permanente entre la violence du langage de Lecerclé et la tyrannie de l'auteur de Couturier⁷⁹, entre stylistique et littérature.

Avant d'aborder mon étude littéraire sur les romans en anglais de Nabokov, je travaillerai dans ma première partie sur certaines traductions qu'il a effectuées. Le lien entre littérature et traduction chez Nabokov est pertinent à plusieurs titres. Tout d'abord, l'écrivain a consacré une grande partie de sa carrière à la traduction : il a passé des mois entiers à s'assurer que ses romans étaient traduits correctement, dans les langues qu'il parlait comme dans celles qu'il ne maîtrisait pas ; par ailleurs, il a produit plusieurs articles scientifiques sur la traductologie, où il a exposé une pensée de la traduction très personnelle, voire polémique. Étudier ses traductions permet donc d'explorer la philosophie du langage de Nabokov mais aussi l'évolution de son style. De plus, la traduction est au cœur de l'écriture romanesque de Nabokov puisque la présence de mots étranges et étrangers dans le texte anglais implique souvent la coexistence du xénisme et de sa traduction ; cette présence interroge d'ailleurs la traduction de ses romans en langues étrangères⁸⁰.

Dans mon premier chapitre, j'étudierai les deux traductions les plus révélatrices de la philosophie traductologique de Nabokov : celle, très cibliste, des jeux de mots dans sa version d'*Alice's Adventures in Wonderland*⁸¹ en russe, *Anja v strane čudes*⁸², et celle, très sourcière, du multilinguisme de son *Eugene Onegin*. Puis, je travaillerai dans un deuxième chapitre sur l'évolution de son écriture à travers son auto-traduction qui mêle traduction et réécriture, en me concentrant sur ses mémoires, puisque celles-ci mettent l'accent sur le rapport à la création artistique et que je montrerai que la langue d'écriture a un impact sur l'identité créatrice de l'auteur. L'intérêt de ces

⁷⁸ Lecerclé, *Violence of Language*, p. 57.

⁷⁹ Sur la question, voir Jean-Jacques Lecerclé, « Lire Couturier », in *Cycnos*, 14 n°2 (2008) <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1406>> [consulté le 21 novembre 2013].

⁸⁰ Voir sur ce point mon article « Traduire le multilinguisme de Nabokov », in *L'Étranger dans la langue*, p. 251-267.

⁸¹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* [1865], in *The Annotated Alice*, éd. Martin Gardner (Londres : Penguin books, 2001). Toutes les références suivantes renverront à cette édition, sous la forme *The Annotated Alice*.

⁸² Lewis Carroll, *Anja v strane čudes*, trad. Vladimir Nabokov (Berlin : Gamajun, 1923). Toutes mes références à *Anja v strane čudes* renverront à la réédition en alphabet cyrillique moderne dans les œuvres complètes russes de l'auteur, à savoir : Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach*, 5 tomes (Saint-Pétersbourg : Simpozium, 1999), I, 358-433.

traductions et auto-traductions tient également au fait qu'elle révèle l'évolution de Nabokov par rapport à la langue anglaise au cours de sa carrière.

La deuxième et la troisième partie se concentreront sur les romans américains achevés de Nabokov⁸³. Dans une deuxième partie consacrée à l'inscription et au rôle des mots étrangers dans l'écriture de Nabokov, je me pencherai d'abord (chapitre 3) sur l'inscription des xénismes dans le texte et sur les rapports de complicité ou d'exclusion que ceux-ci peuvent générer selon l'identité linguistique du lecteur : j'essaierai donc de déterminer si le lecteur nabokovien visé ne peut être que polyglotte. Ensuite, dans le chapitre 4, j'étudierai le degré maximum d'étrangéité des langues en analysant les langues inventées et hybrides de Nabokov. Dans le chapitre 5, je défendrai l'idée que les xénismes ont une fonction révélatrice au sein des intrigues des romans de Nabokov. Le chapitre 6 portera sur un type particulier de révélation linguistique puisque je montrerai que les mots étrangers jouent le rôle de symptômes des maux et perversions des personnages nabokoviens.

Dans la troisième partie consacrée à la langue anglaise comme langue étrangère, le chapitre 7 étudiera la tension entre erreur et création dans l'anglais de l'étranger (ou entre jeux de mots conscients et inconscients), qu'il s'agisse des personnages de Nabokov ou de son style en tant qu'écrivain. Dans le huitième et dernier chapitre, je reviendrai vers les racines russes de Nabokov puisque je me pencherai sur la défamiliarisation de la langue anglaise en interrogeant les liens entre l'écrivain et le formalisme russe, et plus généralement sur son écriture néologisante et créatrice.

⁸³ Une étude serait bien sûr à faire sur ses romans russes. Si j'exclus *The Original of Laura*, c'est parce que je tiens à démontrer le rôle des mots nabokoviens dans le cadre plus général d'une œuvre : sans avoir une idée exacte du produit fini, toute conclusion me paraîtrait hâtive.

PARTIE 1

NABOKOV ET LA TRADUCTION

CHAPITRE 1

NABOKOV TRADUCTEUR

To the artist whom practice within the limits of one language, his own, has convinced that matter and manner are one, it comes as a shock to discover that a work of art can present itself to the would-be translator as split into form and content, and that the question of rendering one but not the other may arise at all¹.

La traduction a toujours été importante dans la carrière d'écrivain de Nabokov. La première traduction en anglais d'un de ses romans russes², *Kamera Obskura*, a provoqué l'ire de l'auteur³ et par la suite, Nabokov a consacré un temps considérable à la supervision des traductions de ses œuvres, principalement vers l'anglais et le français pour ses œuvres russes, puis vers le français et le russe pour ses romans américains, mais aussi, dans une moindre mesure, vers d'autres langues telles que l'allemand et l'italien (avec la collaboration respective de sa femme et de son fils). Mais avant d'être la facette complémentaire de son activité d'écrivain, elle était une source de revenus et d'intérêt pour Nabokov.

La traduction représentait un défi pour l'enfant polyglotte qu'était le jeune Vladimir : âgé de seulement onze ans, il aurait traduit le roman *The Headless Horseman* de Mayne Reid vers le français

¹ Vladimir Nabokov, « Problems of Translation: "Onegin" in English » in *The Translation Studies Reader*, dir. Lawrence Venuti (Londres et New York : Routledge, 2000), p. 71-83 (p. 77) (première publication dans *Partisan Review* (automne 1955), 496-512).

² Une de ses nouvelles, « Vozvraščenie Čorba », avait déjà été traduite en 1932 par Gleb Struve (Boyd, *The Russian Years*, p. 401). Deux de ses romans avaient également été traduits, mais en français, en 1933 et 1935 : Vladimir Nabokov, *La Course du fou* [1930], trad. (depuis le russe) Denis Roche (Paris : Fayard, 1933), retraduit sous le titre *La Défense Loujine* [1930], trad. (depuis le russe) Genia et René Cannac, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 349-529 ; *L'Aguet* [1930], trad. (depuis le russe) Denis Roche (Paris : Fayard, 1935), retraduit sous le titre *Le Guetteur* [1930], trad. (depuis l'anglais) Georges Magnane, révisée par Suzanne Fraysse, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 531-597.

³ « And the English translation of *Camera Obscura* that he had just received was atrocious. » Voir Boyd, *The Russian Years*, p. 409. Vladimir Nabokov, *Camera Obscura* [1933], trad. Winifred Roy (Londres : John Long, 1935). Quelques années plus tard, Nabokov a retraduit et révisé l'œuvre, qui est devenue *Laughter in the Dark* : Vladimir Nabokov, *Laughter in the Dark* [1933], trad. Vladimir Nabokov (Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1938). L'édition de la Pléiade contient deux versions : *Chambre obscure* [1933], trad. (depuis le russe) Doussia Ergaz, révisée par Laure Troubetzkoy, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 949-1069 ; *Rire dans la nuit* [1933], trad. (depuis l'anglais) Christine Raguét-Bouvard, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 791-948.

et en alexandrins⁴. En 1920, il se lance dans la traduction russe du roman français *Colas Breugnon*⁵ de Romain Rolland suite à un pari avec son père⁶, car ce roman semblait presque impossible à traduire en raison notamment de son style archaïque et rabelaisien ou de son utilisation des rimes et des jeux de mots. Puis, pendant l'été 1922, il traduit vers le russe *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, qui regorge de jeux de mots extrêmement difficiles à traduire. Au cours de sa carrière, Nabokov a également traduit en anglais un roman de Lermontov⁷ et une épopée russe du douzième siècle par un auteur anonyme⁸. En plus de ces œuvres en prose, Nabokov a traduit un grand nombre de poèmes en anglais et en français vers le russe (Byron ou Musset par exemple⁹) ou encore depuis le russe et le français vers l'anglais¹⁰ (entre autres, Pouchkine, Blok et Belleau). Son dernier grand défi traductologique a été de traduire vers l'anglais un des chefs-d'œuvre de la littérature russe, *Evgenij Onegin*, de Pouchkine. Si le premier scandale littéraire dans la carrière de Nabokov a été causé par son roman *Lolita*, le deuxième l'a été par son *Eugene Onegin*, dont les procédés de traduction ont déclenché un tollé.

Parmi toutes ces traductions, nous n'analyserons que les traductions révélant les dimensions de la créativité linguistique de Nabokov, c'est-à-dire les procédés employés pour jouer avec la langue anglaise et la renouveler. La traduction de *Colas Breugnon*¹¹, par exemple, est donc exclue non seulement car elle n'implique aucune utilisation de l'anglais mais aussi car elle relève plus de l'hétérogénéité des dialectes que des langues. Dans ce chapitre, nous étudierons les deux traductions d'œuvres longues qui présentent les deux phénomènes linguistiques à l'étude dans cette thèse, à savoir les jeux de mots (dans *Alice*) et les alternances codiques (dans *Evgenij Onegin*). Ces deux traductions sont situées aux deux extrêmes de la carrière de Nabokov : *Anja v strane čudes* a été publié en 1923, quand Nabokov venait de sortir de l'université et deux ans avant l'écriture de son

⁴ Boyd, *The Russian Years*, p. 81.

⁵ Romain Rolland, *Colas Breugnon* [1919] (Paris : Albin Michel, 1957).

⁶ Boyd, *The Russian Years*, p. 176.

⁷ Mikhail Lermontov, *A Hero of our Time* [1839]: *a Novel*, trad. Vladimir Nabokov et Dmitri Nabokov (New York : Doubleday Anchor Books, 1958).

⁸ *The Song of Igor's Campaign* [?], trad. par Vladimir Nabokov (New York: Vintage, 1960).

⁹ Pour ses traductions de Byron, voir Boyd, *The Russian Years*, p. 202. Par exemple, sa traduction de « La Nuit de décembre » de Musset fut publiée dans le magazine *Junaja mys'* en décembre 1915 (voir Boyd, *The Russian Years*, p. 118).

¹⁰ Voir Vladimir Nabokov, *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry*, éd. Brian Boyd et Stanislav Shvabrin (Orlando : Harcourt, 2008), ou *Three Russian Poets*, trad. Vladimir Nabokov (Norfolk (Conn.) : New Directions, 1944).

¹¹ Romain Rolland, *Nikolka Persik*, trad. par Vladimir Nabokov (Berlin : Slovo, 1922).

premier roman russe¹² ; quant à *Eugene Onegin*, il a paru en 1964 après presque quinze ans de travail et surtout quand Nabokov était déjà un auteur reconnu en langue anglaise puisque cinq de ses huit romans achevés étaient publiés, dont *Lolita* ou *Pale Fire*¹³. Ces deux traductions sont également diamétralement opposées en termes de théorie de la traduction : comme nous allons le voir, *Anja v strane čudes* est une version russifiée d'*Alice's Adventures in Wonderland* et correspond par bien des aspects à ce que Venuti appelle la traduction domestiquante (« domesticating translation »), dans la lignée de la traduction « ethnocentrique » d'Antoine Berman¹⁴, alors qu'*Eugene Onegin* a été attaqué comme étant illisible pour un lecteur anglophone et semble entrer dans la catégorie de « foreignizing translation », ou traduction défamiliarisante.

Ce changement d'approche dans la pratique de la traduction peut avoir différentes explications. Tout d'abord, l'auteur a évolué dans sa pratique artistique au cours des années : le regard souvent condescendant qu'il portait à la fin de sa carrière sur ses travaux de jeunesse montre combien son esthétique s'était précisée au cours des années. Ensuite, le fait de voir, en tant qu'auteur, ses propres œuvres traduites et, selon lui, défigurées, a pu contribuer à faire évoluer Nabokov dans sa pratique en tant que traducteur. D'autre part, sa traduction d'*Alice* allait vers le russe et celle d'*Evgenij Onegin* partait du russe ; on peut donc supposer que Nabokov pouvait avoir une esthétique différente selon la langue source de l'œuvre¹⁵, mais surtout qu'une part d'affectif rentrait en ligne de compte. En effet, si Nabokov a reçu une éducation polyglotte, c'est bien en Russie qu'il a grandi et passé son enfance. Dans son œuvre, Nabokov présente souvent l'enfance comme un paradis perdu et cette nostalgie est explicitement soulignée dans les différentes versions de son autobiographie ou dans ses romans. Le russe était à la fois la langue du pays d'origine de l'exilé déraciné et celle de son enfance heureuse. Cela peut contribuer à expliquer que la langue russe soit privilégiée comme langue cible dans *Anja* ou langue source dans *Eugene Onegin* (nous reviendrons sur cette dimension psycholinguistique dans le deuxième chapitre de notre thèse). Une autre raison à cette différence radicale dans l'approche de la traduction, qui est pour nous la plus

¹² *Machenka* [1926], trad. (depuis l'anglais) Marcelle Sibon, révisée par Laure Troubetzkoy, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 1-102.

¹³ On remarquera la proximité entre *Pale Fire*, avec son commentateur Kinbote, et *Eugene Onegin* de Nabokov, où le commentaire de Nabokov représente trois volumes contre seulement un pour le texte de Pouchkine. (*Pale Fire* [1962], in Nabokov, *Novels, 1955-1962*, 437-667. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *Pale Fire*.)

¹⁴ Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain* (Paris : Éditions du Seuil, 1999), p. 49.

¹⁵ « Translating Russian into English is a little easier than translating English into Russian, and 10 times easier than translating English into French. » *SO*, p. 36.

convaincante, est que les publics visés étaient on ne peut plus différents : *Alice's Adventures in Wonderland* appartient à la littérature pour enfants et requiert donc une traduction assimilatrice¹⁶ alors que Nabokov a traduit *Evgenij Onegin* pour les étudiants américains apprenant le russe, car leur maîtrise imparfaite du russe était un obstacle à leur compréhension du chef-d'œuvre de Pouchkine.

Commençons par la traduction d'*Alice*, qui soulignera l'importance que Nabokov donnait aux jeux de mots dès ses débuts. Si Nabokov a abondamment parlé de sa traduction d'*Onegin*, il n'a que rarement évoqué son travail sur le livre de Carroll. Dans un de ses rares commentaires sur sa traduction, on remarquera à quel point Nabokov attire lui-même l'attention sur ses prouesses ludolinguistiques :

In another article – on “N.’s Russified Lewis Carroll” – the same critic [Simon Karlinsky] is much too kind to my *Anya in Wonderland* (1924). How much better I could have done it fifteen years later! The only good bits are the poems and the word-play¹⁷.

¹⁶ Natalija Vid, « The Challenge of Translating Children's Literature: Alice's Adventures in Wonderland Translated by Vladimir Nabokov », in *As You Write It: Issues in Literature, Language, and Translation in the Context of Europe in the 21st Century*, dir. Smiljana Komar et Uros Mozetic (Ljubljana: Slovensko drustvo za angleske studije, 2008), p. 217-227.

¹⁷ *SO*, p. 286.

I. Alice ou Anja v strane čudes

A. Traduction domestiquante : la russification d’Alice

Dans son livre *The Translator’s Invisibility*, Venuti définit la traduction domestiquante comme « an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values, bringing the author back home¹⁸ ». En lisant la traduction de Nabokov, le lecteur russe a bien l’impression d’être non pas dans l’Angleterre de Lewis Carroll mais « chez lui » en Russie. De nombreux critiques¹⁹ ont commenté la russification de l’œuvre de Carroll, nous n’esquisserons donc qu’un survol des techniques employées par Nabokov pour remplacer des caractéristiques anglaises par des spécificités russes.

La russification du texte apparaît dès le titre, puisque Nabokov a changé le nom de la petite Alice en « Anja », nom russe beaucoup plus répandu que le prénom « Alisa » plébiscité par tous les autres traducteurs russes. Par ailleurs, les parodies de comptines anglaises deviennent, en russe, des parodies de poèmes ou chansons russes. Ainsi, chez Carroll, les deux premiers vers de « Twinkle Twinkle Little Star » ne sont plus « Twinkle Twinkle Little Star / How I wonder what you are » mais deviennent chez Carroll « Twinkle, twinkle, little bat! How I wonder what you’re at²⁰! ». En russe, Nabokov s’est servi de la chanson populaire *Čížik Pyžik*, dont les deux premiers vers sont: « Чижик-пыжик, где ты был? / На Фонтанке воду пил » (*Čížik Pyžik*, où étais-tu ? / À la Fontanka je buvais de l’eau²¹). En plus de la localisation géographique en Russie (la Fontanka est une rivière qui coule à St Pétersbourg), ce choix est particulièrement pertinent puisque la proximité sonore de « Twinkle Twinkle » se retrouve dans la paronomase de *Čížik Pyžik* ; par ailleurs, on a dans la chanson russe la même question de localisation adressée à une créature aérienne (à un oiseau en russe – *Čížik* signifie « serin » – et à une étoile en anglais) ; mais surtout, le même nombre de syllabes existe dans chaque

¹⁸ Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility: a History of Translation* (Londres et New York : Routledge, 1995), p. 15.

¹⁹ Voir notamment : Natalija Vid, « The Challenge of Translating Children’s Literature: Alice’s Adventures in Wonderland Translated by Vladimir Nabokov » ; Nina Demurova, « Vladimir Nabokov, Translator of Lewis Carroll’s Alice in Wonderland », in *Nabokov at Cornell*, dir. Gavriel Shapiro (Ithaca : Cornell University Press, 2003), p. 182-191 ; Sonia Philonenko, « Nabokov traducteur de Lewis Carroll », in *Kaleidoscopic Nabokov: perspectives françaises*, dir. Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu (Paris : M. Houdiard Éditeur, 2009), p. 213-222 ; Simon Karlinsky, « Anya in Wonderland: Nabokov’s Russified Lewis Carroll », in *Nabokov, Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, dir. Alfred Appel, Jr et Charles Newman (Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1971), p. 310-316 ; Julian Connolly, « Ania v Strane Chudes », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, dir. Vladimir E. Alexandrov (New York et Londres : Garland Publishing, 1995), p. 18-25.

²⁰ *The Annotated Alice*, p. 76.

²¹ Ma traduction. Toutes les traductions en français de textes russes sont de moi.

paire respective de vers initiaux, ce qui permet de chanter les vers russes sur le rythme de la comptine anglaise. Dans la version parodique de Nabokov, la chanson russe ne s'adresse plus à un oiseau du nom de *Čížik Pyžik* mais à un *ryžik*, mot qui renvoie à la fois à un homme aux cheveux roux mais aussi à une variété de champignons très connu en Russie, le lactaire délicieux : « Рыжик, рыжик, где ты был? На полянке дождик пил²² » (rouquin, rouquin, où étais-tu ? Dans la clairière je buvais la pluie). On retrouve dans le doublement de *ryžik* celui de « Twinkle Twinkle » que l'on n'avait pas dans la chanson russe initiale, ainsi que la mise en présence du double sens introduit par le traducteur. Dans le deuxième vers également, la modification parodique est plus forte en russe qu'en anglais : l'anglais changeait seulement de formulation pour rimer avec « bat » (« How I wonder what you're at ») et présentait ainsi une surprenante syntaxe, alors qu'en russe, Nabokov modifie le lieu (une rivière devient une clairière) et ajoute l'image ridicule du *ryžik* qui ne boit plus de l'eau de rivière mais de l'eau de pluie, ce qui est tout indiqué pour le champignon du jeu de mots.

Un autre type de russification porte sur les références historiques. Dans la version anglaise, Alice supposait que la souris qu'elle rencontrait dans le chapitre 2 était venue de France jusqu'en Angleterre avec Guillaume le Conquérant²³ : ce personnage lie l'histoire de France à celle d'Angleterre puisque le duc de Normandie devint roi d'Angleterre. Dans la version russe, Nabokov fait référence à un autre personnage français choisi pour l'impact qu'il a eu sur l'histoire de la Russie, à savoir Napoléon²⁴. Dans le chapitre 3, cette même souris entreprendra un récit historique : en anglais, elle parle longuement des déboires de Guillaume le Conquérant lors de la crise de succession d'Angleterre²⁵ ; en russe, Nabokov remplace cette référence par une autre, cette fois à un personnage de l'histoire nationale russe, Vladimir Monamaque²⁶, Grand-Prince de la Russie kiévienne au douzième siècle. Si l'on peut saluer, dans ces deux exemples, l'adaptation à l'histoire de Russie par Nabokov, on remarque que le lien entre les deux références historiques est perdu en traduction.

Cette russification du contexte culturel s'accompagne d'un vrai effort de transposer vers le russe les jeux de mots de l'anglais, dont Lewis Carroll disait lui-même qu'ils étaient intraduisibles²⁷. Si

²² *Anja v strane čudes*, p. 399.

²³ *The Annotated Alice*, p. 26.

²⁴ *Anja v strane čudes*, p. 370.

²⁵ *The Annotated Alice*, p. 30-31.

²⁶ *Anja v strane čudes*, p. 372.

²⁷ « L'auteur désire exprimer ici sa reconnaissance envers le Traducteur [...] de ce qu'il a su donner en jeux de mots français les équivalents des jeux de mots anglais, dont la traduction n'était pas possible. » Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, trad. Henri Bué (Londres : MacMillan, 1869) <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045580k>> [consulté le 23 juin 2013].

quelques jeux de mots ont été omis par Nabokov, la plupart a été conservée, même si ce fut par le biais de modifications que nous allons étudier. Nabokov a même ajouté des jeux de mots de son cru, ce qui par compensation répond à l'impossibilité de traduire toutes les prouesses linguistiques de Carroll. Les différents procédés employés montrent que Nabokov se prêtait déjà bien volontiers aux jeux de mots qui seront si récurrents dans ses romans en anglais.

B. La traduction des jeux de mots

Pour analyser la manière dont Nabokov a traduit ou non les calembours de Lewis Carroll, nous nous appuyerons sur la typologie de Jacqueline Henry. La traductrice propose quatre types de traduction : la traduction isomorphe, qui permet de « traduire ce jeu de mots à l'identique, c'est-à-dire non seulement en copiant le modèle de composition, mais également en reprenant les mêmes termes²⁸ » ; la traduction homomorphe, qui a recours à un procédé proche de celui utilisé dans la version originale (un calembour phonique par un calembour phonique par exemple), mais qui ne reprend pas les mêmes mots ; la traduction hétéromorphe, qui a recours à un autre procédé de jeux de mots en langue cible ; et finalement, la traduction libre, c'est-à-dire celle « qui permet de passer de jeux de mots, dans l'original, à des formes sans jeu de mots dans la traduction, ou vice versa²⁹ » ; c'est dans cette dernière catégorie que l'on traitera des omissions ou ajouts de Nabokov.

1. Traduction isomorphe

Il n'y a que peu d'exemples où la traduction de Nabokov reprend exactement les mêmes procédés et mots que Carroll. Cela tient principalement au fait que le russe et l'anglais sont des langues très distinctes l'une de l'autre qui partagent peu d'étymologies ou de structures, ou du moins pas autant que l'on pourrait en trouver entre des langues comme le français et l'espagnol, ou le russe et le polonais. Voici deux exemples de traduction isomorphe de calembours sémiques.

Au chapitre 2, Alice était momentanément devenue grande en mangeant un gâteau magique et ses larmes de désespoir avaient inondé le terrier dans lequel elle se trouvait. Redevenue petite, Alice avait manqué de se noyer dans ses larmes de géante et se liait d'amitié avec des animaux présents dans le terrier, tous aussi trempés qu'elle. Au chapitre 3, la souris mentionnée précédemment entamait le récit historique sur Guillaume le Conquérant avec un but bien précis :

²⁸ Henry, p. 177.

²⁹ Henry, p. 176.

“Sit down, all of you, and listen to me! I’ll soon make you dry enough!” They all sat down at once, in a large ring, with the Mouse in the middle. Alice kept her eyes anxiously fixed on it, for she felt sure she would catch a bad cold if she did not get dry very soon.

“Ahem!” said the Mouse with an important air, “are you all ready? This is the driest thing I know. Silence all round, if you please³⁰!”

L’humour de la version d’origine reposait sur le double sens du mot anglais « dry », à savoir « sec » mais également « ennuyeux » (on peut remarquer également un triple sens, si l’on pense à l’humour très anglais et pince sans rire, à savoir « dry humour »). En russe, le mot « сухой » signifie sec, mais aussi « non accueillant, froid », ce qui se rapproche du double sens anglais et est donc repris par Nabokov : « Я вас живо высушу! [...] Вот самая сухая вещь, которую я знаю³¹. » (Je vais vite vous sécher ! Voici la chose la plus sèche que je connaisse). En russe cependant, le même mot ne peut pas servir de verbe et d’adjectif, comme pour « dry » ; le double sens reste, mais la répétition du même mot disparaît.

Restons chez les rongeurs pour le deuxième exemple de traduction isomorphe. Au chapitre 7, Alice rencontre de nouveaux personnages :

There was a table set out under a tree in front of the house, and the March Hare and the Hatter were having tea at it: a Dormouse was sitting between them, fast asleep³².

Le mot anglais « dormouse » vient du latin « dormire », et la propension de l’animal à dormir est indiquée dans le cotexte direct puisque l’animal est présenté comme endormi. En russe, le nom du loir est également associé au sommeil, et la proximité est même encore plus grande qu’en anglais, puisque « loir » se dit « соня » (*sonja*), qui veut également dire « grand dormeur », et dans lequel on reconnaît « сон » (*son*, soit « rêve, sommeil »). Nabokov a encore plus souligné la proximité puisqu’il insère le mot *сон* (à l’instrumental) à proximité direct du loir : « Соня сидел между ними и спал крепким сном³³. » (Le Loir était assis entre eux et dormait d’un sommeil profond). Il s’agit bien d’un ajout puisque le traducteur aurait pu simplement dire « dormait profondément ».

On constate, avec les deux exemples précédents, que l’isomorphie n’est pas toujours parfaite, même si le procédé reste le même.

³⁰ *The Annotated Alice*, p. 30.

³¹ *Anja v strane čudes*, p. 372.

³² *The Annotated Alice*, p. 72.

³³ *Anja v strane čudes*, p. 396.

2. Traduction homomorphe

Les calembours sémiques sont parmi les moins courants chez Carroll et ne sont que rarement traduisibles de manière isomorphe. Par contre, les fréquents calembours phoniques sont souvent reproduits par le même type de procédé, même si cela implique de changer le sens des mots.

a) Calembours homophoniques

Commençons par un exemple de calembours homophoniques, qui concerne encore une fois la souris du chapitre 3 :

“Mine is a long and a sad tale!” said the Mouse, turning to Alice, and sighing. “It IS a long tail, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; “but why do you call it sad³⁴?”

L’homophonie parfaite entre « tale » et « tail » permet d’une part ce jeu de mots (on remarque que Carroll en signale la présence par l’incise indiquant qu’Alice regarde la queue de l’animal), mais elle conduit surtout à la représentation graphique du récit de la souris sur sa queue. Nabokov a pris cet élément en compte : pour garder cette illustration dans le texte russe, il a trouvé un jeu de mot reposant sur cette idée de queue. Le traducteur russe n’a pas pu employer une homophonie parfaite, mais il a utilisé un calembour paronymique qui porte non plus sur le mot « récit » mais sur un adjectif qualifiant ce récit et rajouté pour la cause :

– Мой рассказ прост, печален и длинен, – со вздохом сказала Мышь, обращаясь к Ане. – Да, он, несомненно, очень длинный, – заметила Аня, которой послышалось не “прост”, а “хвост”. – Но почему Вы его называете печальным³⁵?

(Mon récit est simple, triste et long, – dit la souris avec un soupir, en s’adressant à Anja. – Oui, pour sûr, elle est très longue, – remarqua Anja, qui avait entendu non pas “simple” (*prost*), mais “queue” (*xvost*). – Mais pourquoi l’appellez-vous triste ?)

Nabokov remplace donc l’incise de Carroll sur le regard d’Alice par l’explication qu’elle a mal entendu et confondu deux mots se ressemblant, ce qui garde l’idée de confusion et l’insertion de l’idée de queue. Puis, un autre calembour homophonique conduit à un nouveau malentendu entre la souris et Alice :

³⁴ *The Annotated Alice*, p. 34.

³⁵ *Anja v strane čudes*, p. 374.

“You are not attending!” said the Mouse to Alice severely. “What are you thinking of?”

“I beg your pardon,” said Alice very humbly: “you had got to the fifth bend, I think?”

“I had *not* !” cried the Mouse, sharply and very angrily.

“A knot!” said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her. “Oh, do let me help to undo it³⁶!”

Dans la version anglaise, Alice entreprend de démêler un nœud dans la queue de la souris car elle a mal entendu ce que lui a dit la souris : Nabokov a donc déplacé ce procédé pour l’appliquer à l’exemple précédent de « tail/tale ». En russe, Nabokov remplace ce calembour homophonique sur « not/knot » par un autre calembour homophonique, mais une fois encore, il doit le déplacer sur d’autres mots. Alice, perdue dans la contemplation du récit sur la queue en zigzag de la souris, subit les remontrances de celle-ci. Et là, ce n’est plus Alice qui entend mal mais la souris qui comprend de travers le mot russe renvoyant à la « courbe » (« bend » en anglais), à savoir *pogib*, accentué sur la première syllabe : elle croit entendre un autre mot, *pogib* (accentué sur la deuxième syllabe), qui est un verbe au passé signifiant « est mort » :

– Вы не слушаете, – грозно сказала Мышь, взглянув на Аню. – О чем Вы сейчас думаете?

– Простите, – кротко пролепетала Аня, – Вы, кажется, дошли до пятого погиба?

– Ничего подобного, никто не погиб! – не на шутку рассердилась Мышь. – Никто. Вот Вы теперь меня спутали.

– Ах, дайте я распутаю... Где узел? – воскликнула услужливо Аня, глядя на хвост Мыши³⁷.

(Vous n’écoutez pas, dit la Souris sévèrement, en regardant Anja. À quoi pensez-vous maintenant ? Excusez-moi, balbutia doucement Anja, il me semble que vous en étiez à la cinquième courbe ? (*pogiba*, -a du génitif) Pas du tout, personne n’est mort ! (*pogib*) La Souris se mit en colère pour tout de bon. Personne. Voilà vous m’avez tout emmêlée (*sputali*). Ah ! laissez-moi vous démêler (*rasputaju*)... Où est le nœud ? s’écria Anja, en regardant la queue de la Souris.)

Cette traduction est extrêmement judicieuse par plusieurs aspects. Tout d’abord, le jeu de mots de Nabokov, avec l’insertion du verbe « mourir », permet un lien avec le contenu du récit de la souris, puisque les derniers mots sur la queue étaient « condemn you to death³⁸ » / « тебя я казню³⁹! » (je

³⁶ *The Annotated Alice*, p. 35-36.

³⁷ *Anja v strane čudes*, p. 375.

³⁸ *The Annotated Alice*, p. 25.

te condamne à mort). De plus, Nabokov retombe sur ses pieds et retrouve la version d'origine de deux manières. D'une part, en faisant expliciter à la souris sa confusion, il permet à Alice de penser que la souris s'est emmêlée non pas dans son histoire mais avec sa queue : cela réintègre l'idée de « knot » qui avait disparu du jeu de mots et de la traduction plus généralement. D'autre part, il réinsère l'image de la petite fille scrutant la queue de la souris, qui avait été perdue dans l'exemple « tale/tail ».

b) Calembours paronymiques

Pour les calembours reposant sur la proximité phonique imparfaite, nous ne traiterons que quelques exemples brefs parmi les plus connus d'*Alice*, à savoir les matières enseignées à l'école fréquentée par la Mock Turtle (que nous appellerons « Tortue » pour plus de commodité) quand elle était petite.

Au chapitre 9, la Tortue parle de l'un de ses enseignants et elle explique à Alice : « He taught Laughing and Grief, they used to say⁴⁰ ». L'humour repose évidemment sur la déformation sonore de « Latin and Greek », qui deviennent pour l'occasion des matières risibles ou tristes. En russe, Nabokov a pu conserver une matière linguistique : « Он, говорят, преподавал Ангельский язык⁴¹. » (Il enseignait, paraît-il, la langue des anges). Ici, l'humour repose sur la transformation de la langue anglaise (« английский », *anglijskij*) en langue angélique (« ангельский », *angelskij*).

Quelques lignes plus tôt, la Tortue avait exposé à Alice le genre de mathématiques qu'on lui avait enseignées : « and then the different branches of Arithmetic – Ambition, Distraction, Uglification, and Derision⁴². » On remarque que le mot « Arithmetic » ne subit pas de modification, ce qui est un moyen de garder un cadre de référence : la variation ne peut être remarquée que si le modèle reste en arrière-plan et que le lecteur garde les mots « Addition, Division, Multiplication, and Division » en filigrane quand il lit le calembour carrollien. Dans sa traduction russe, Nabokov a conservé le procédé paronymique : « Затем были четыре правила арифметики: служенье, выметанье, уморжение и пиление⁴³. » (Ensuite il y avait les quatre branches de l'arithmétique : le service, le balayage, le *umorženie*, et le sciage). Comme dans la version d'origine, les matières

³⁹ *Anja v strane čudes*, p. 375.

⁴⁰ *The Annotated Alice*, p. 103.

⁴¹ *Anja v strane čudes*, p. 415.

⁴² *The Annotated Alice*, p. 102.

⁴³ *Anja v strane čudes*, p. 414.

carrolliennes n'ont plus rien de très scolaires, il n'est donc pas essentiel de garder le sens des mots comme « ambition ». En russe aussi, les quatre mots choisis sont proches des quatre branches de l'arithmétique, mais le troisième (qui porte dans les deux langues sur la même opération, la multiplication) n'est pas reconnaissable immédiatement : *složen'e* (addition) ressemble à *služen'e* (service), *vyčitan'e* (soustraction) à *vymetan'e* (balayage), *umnožen'e* (multiplication) à *umoržen'e* et *razdelen'e* (division) reprend *pilen'e* (le sciage). On remarque que cette dernière paronomase n'est pas aussi réussie que les autres (comme le « division / distraction » de Carroll d'ailleurs) mais la suite de paronomases permet la cohérence d'ensemble du champ pseudo-mathématique.

Le mot « uglification » n'est pas reconnaissable immédiatement, car au procédé paronymique s'ajoute une néologisation. Quand Alice interroge le Griffon, elle obtient des explications quelque peu méprisantes :

The Gryphon lifted up both its paws in surprise. "What! Never heard of uglifying!" it exclaimed. "You know what to beautify is, I suppose?" "Yes," said Alice doubtfully: "it means – to – make – anything – prettier." "Well, then," the Gryphon went on, "if you don't know what to uglify is, you *are* a simpleton⁴⁴."

En anglais, le néologisme « uglification » suivait l'exemple de « beautification », dérivé du verbe « beautify », et créait son antonyme, « uglify », sur la base de l'adjectif « ugly ». En russe, Nabokov a également créé un néologisme en s'inspirant d'un mot existant, mais il y a rajouté une dimension humoristique puisque, au lieu d'insérer un adjectif dans un nom, il y a ajouté un nom d'animal marin, ce qui est on ne peut plus approprié puisque la Tortue évoquait dans ce chapitre qu'elle était allée à l'école dans la mer (« we went to school in the sea⁴⁵ ») :

– Крота можно укротить? – спросил он. – Да... как будто можно, – ответила Аня неуверенно. – Ну так, значит, и моржа можно уморжить, – продолжал Гриф⁴⁶.

(Est-ce qu'on peut dompter (*ukrotit'*) une taupe (*krot*) ? demanda-t-il. Oui... j'imagine, répondit Anja avec hésitation. Donc, cela signifie que l'on peut amorser⁴⁷ (*umoržit'*) un morse (*morž*), continua le Griffon.)

On constate donc que le traducteur a rajouté une allusion contextuelle qui n'était pas présente dans l'original ; la frontière entre traduction homomorphe et hétéromorphe est donc fine et floue. Cette

⁴⁴ *The Annotated Alice*, p. 102.

⁴⁵ *The Annotated Alice*, p. 101.

⁴⁶ *Anja v strane čudes*, p. 414-415.

⁴⁷ Mon néologisme, pour faire apparaître le calembour russe plus clairement.

indistinction se présente souvent : nous avons donc ajouté une catégorie intermédiaire dans la typologie de Jacqueline Henry.

3. Traduction homomorphe et hétéromorphe

Analysons deux exemples où plusieurs procédés concurrents sont en œuvre, avec tout d’abord un nouvel exemple de calembour homophonique :

“And how many hours a day did you do lessons?” said Alice, in a hurry to change the subject.

“Ten hours the first day,” said the Mock Turtle: “nine the next, and so on.”

“What a curious plan!” exclaimed Alice.

“That’s the reason they’re called lessons,” the Gryphon remarked: “because they lessen from day to day⁴⁸.”

Pour traduire l’homophonie entre « lesson » et « lessen », Nabokov a recours à un procédé paronymique (traduction homomorphe), mais il y rajoute une contrepèterie – un autre type de jeu sur les mots – et un calembour sémique (donc, dans les deux cas, une traduction hétéromorphe). Nabokov inverse donc les consonnes du mot *urok* (leçon) pour en faire *ukor*, qui a le double avantage de se trouver dans le verbe russe « raccourcir » (*ukoračivat’*) et de signifier « reproche ». Cela apporte un double sens très approprié puisque la conversation porte sur l’école et que le mot surgit dans l’explication méprisante que le Griffon donne à Alice :

– У нас были не уроки, а укоры, – ответила Чепуха. – Десять укоров первый день, девять – в следующий и так далее.

– Какое странное распределение! – воскликнула Аня.

– Поэтому они и назывались укорами – укорачивались, понимаете? – заметил Гриф⁴⁹.

(Nous n’avions pas des leçons (*uroki*), mais des *ukory*, répondit la Tortue. Dix *ukory* le premier jour, neuf le suivant et ainsi de suite. Quelle étrange répartition ! s’écria Anja. C’est pourquoi on les appelait des *ukory*, ils raccourcissaient (*ukoračivalis’*), vous comprenez ? remarqua le Griffon.)

⁴⁸ *The Annotated Alice*, p. 103.

⁴⁹ *Anja v strane čudes*, p. 415.

Nabokov enrichit donc le calembour d'origine et en utilise un qui est plus économique que celui de Carroll : en anglais, Carroll passait par le mot « hour » pour son calembour sur « lesson » alors que Nabokov se sert uniquement du mot *urok*.

Le deuxième exemple s'appuie sur une erreur grammaticale : allant de surprise en surprise dans le terrier, Alice a d'abord rétréci après avoir bu la fiole « Drink me » puis au début du deuxième chapitre, elle a grandi après avoir mangé le gâteau où était écrit « Eat me ». Interloquée, Alice prononce les mots suivants : « Curiouser and curiouser ! ». Or, au comparatif, l'adjectif qualificatif de trois syllabes « curious » ne peut prendre la terminaison -er et est formé à l'aide de l'adverbe « more » : « more curious ». Voici la traduction de Nabokov : « Чем дальше, тем странше! », *čem dal'nee, tem stranše* (c'est plus loin, plus c'est étrange⁵⁰). Le traducteur a réussi à recréer l'erreur grammaticale (homomorphie), mais il a pour ce faire recouru à une contrepèterie et à un ajout d'adjectif (hétéromorphie). Première variation de procédé : l'adjectif ajouté, *dalnyj*, signifie « lointain » et s'insère très bien dans le récit puisqu'il reprend l'agrandissement d'Alice. Mais si cet adjectif a été choisi, c'est aussi car, au comparatif, il ne peut prendre la terminaison régulière -ee et est donc un irrégulier, à savoir *dal'shee*. Donc, cet adjectif va permettre à Nabokov de reproduire une erreur grammaticale (*dal'nee* au lieu de *dal'shee*), qui est du même type que « curiouser and curiouser » (traduction homomorphe). Or, cette réintroduction de l'erreur grammaticale est double, puisque l'adjectif *strannyj*, lui, se forme régulièrement au comparatif mais présente, dans la traduction de Nabokov, une terminaison irrégulière (*stranše* au lieu de *strannee*). Les terminaisons des deux adjectifs ont en réalité été interverties, ce qui est une contrepèterie (hétéromorphie) :

Version grammaticale : *čem dal'see, tem strannee*

Version de Nabokov: *čem dal'nee, tem stranše*

4. Traduction hétéromorphe

Pour ce qui est de la traduction hétéromorphe, nous ne traiterons qu'un exemple, qui s'ajoute aux deux précédents (qui se mêlaient à de la traduction homomorphe). Là encore, il s'agit d'une erreur grammaticale, en l'occurrence un mauvais découpage syntagmatique.

⁵⁰ Nous essayons, par ce procédé d'inversion, de faire passer l'étrangeté de la traduction de Nabokov.

Au chapitre 9, Alice découvre ce qu'est une « Mock Turtle » au pays des merveilles : « "It's the thing Mock Turtle Soup is made from," said the Queen⁵¹. » L'édition annotée d'*Alice* explique d'où ce nom de soupe vient : « Mock Turtle is an imitation of green turtle soup, usually made from veal⁵². » Donc, l'adjectif porte normalement sur « turtle soup », et non sur le seul mot « turtle », comme c'est le cas pour la créature rencontrée par Alice. Pour traduire ce jeu de mots, Nabokov a eu recours à un autre type de jeux de mots, à savoir un mot-valise. En effet, en russe, le mot utilisé est « Чепуна⁵³ », *čepuxa* ; ce néologisme nabokovien contient les deux premières syllabes du mot *čepuxa* (absurdité, ou « nonsense » en anglais, ce qui est judicieux puisqu'*Alice* est souvent mis dans la catégorie de la « nonsense literature ») et les deux dernières syllabes du mot *čerepuxa* (tortue). Nabokov a ainsi remplacé une erreur de découpage syntagmatique par un mot-valise, qui est un procédé de télescopage de syntagmes.

Nabokov a donc régulièrement utilisé des procédés absents de l'original pour traduire les jeux de mots de Lewis Carroll. Mais à d'autres occasions, il a choisi de créer des jeux de mots absents de la version originale, ou encore de les déplacer. Parfois même, il les a entièrement omis.

5. Traduction libre

a) Omission

Voici un exemple de jeux de mots non gardés par Nabokov. Une des explications possibles réside dans le caractère subtil de certains de ces jeux de mots, qui ne sont qu'un ornement de l'histoire et ne sont pas un des ressorts comiques incontournables de la diégèse, comme l'étaient par exemple les exubérantes matières scolaires de la Tortue.

La citation suivante est un des rares exemples de calembours sémiques dans le texte de Carroll, s'appuyant sur le double sens de « sharp » (pointu et brusque) :

"Thinking again?" the Duchess asked, with another dig of her sharp little chin. "I've a right to think," said Alice sharply, for she was beginning to feel a little worried⁵⁴."

⁵¹ *The Annotated Alice*, p. 98.

⁵² *The Annotated Alice*, p. 98.

⁵³ *Anja v strane čudes*, p. 412.

⁵⁴ *The Annotated Alice*, p. 97.

Ici, la proximité des deux emplois nous fait penser que le calembour est volontaire, même si la transformation de l'adjectif en adverbe peut rendre le procédé légèrement moins évident. Dans sa traduction, Nabokov a fait disparaître l'antanaclase puisqu'il a utilisé deux mots différents pour « sharp » et « sharply » :

– Мы опять задумались? – сказала Герцогиня, снова ткнув остреньким подбородком. – Я вправе думать, – резко ответила Аня, которая начинала чувствовать раздраженье⁵⁵.

(On réfléchit encore ? dit la Duchesse, enfonçant de nouveau son menton pointu. Je suis en droit de penser, répondit brusquement Anja, qui commençait à ressentir de l'agacement.)

Pourtant, le mot *ostryj* existe : il signifie à la fois « aiguisé, pointu », et en adverbe, il signifie « spirituellement, caustiquement, d'une manière mordante ». Or, dans les deux cas, Nabokov ne l'a pas utilisé, préférant même, dans le premier cas, utiliser *ostren'kij*, qui vient de *ostryj* mais est un diminutif. On peut supposer que Nabokov a voulu privilégier le ton acerbe de la réponse d'Anja et ne pas laisser penser que le ton était, à la place, « spirituel » (ce qui d'ailleurs est également un sens possible de « sharp »).

b) Déplacement

À plusieurs reprises, Nabokov semble omettre un jeu de mots carrollien mais compense cette absence par d'autres méthodes, souvent dans le cotexte direct du jeu de mots.

Au chapitre 6, Alice remarque la propension de la Duchesse à utiliser des jeux de mots et des proverbes ; beaucoup d'entre eux ne sont pas conservés dans la traduction russe de Nabokov. Dans l'exemple suivant, la paronymie entre « axis » et « axes » conduit la Duchesse à réclamer une décapitation, à la manière de la Reine :

“Just think what work it would make with the day and night! You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its axis –” “Talking of axes,” said the Duchess, “chop off her head⁵⁶!”

Nabokov n'a pas traduit le calembour phonique et n'a traduit que le sens :

⁵⁵ *Anja v strane čudes*, p. 411.

⁵⁶ *The Annotated Alice*, p. 63.

– Подумайте только, как укоротился бы день. Земля, видите ли, берет двадцать четыре часа... – В таком случае, – рявкнула Герцогиня, – отрубить ей голову⁵⁷.

(Pensez seulement combien le jour raccourcirait. La Terre, voyez-vous, prend vingt-quatre heures... Dans ce cas, vociféra la Duchesse, coupez-lui la tête.)

Dans sa traduction, Nabokov n'a pas trouvé de jeu de mots équivalent à la paronymie « axis/axes » mais il a modifié la première phrase de l'exemple donné et a ajouté l'idée que le jour raccourcissait, avec peut-être l'espoir que ce mot pourrait être perçu par le lecteur russe comme le déclencheur de l'envie de décapitation de la Duchesse. Cependant, la distance est beaucoup plus grande entre le verbe « raccourcir » et « coupez-lui la tête » qu'entre « axis » et « axes », ce qui rend cette allusion beaucoup trop succincte par rapport à la proximité géographique et phonique de la version anglaise. Par contre, si en anglais le mot « earth » est neutre, le mot russe *zemlja* est féminin, ce qui signifie que quand la Duchesse demande qu'on lui coupe la tête (*ej*, à elle), elle ne demande pas forcément que l'on décapite la petite fille, mais peut-être la Terre, qui serait donc raccourcie. La Duchesse deviendrait donc moins semblable à la Reine.

Une autre omission porte sur deux personnages centraux du roman : le Chapelier et le Lièvre de Mars, qui sont tous les deux fous. Comme en français, il n'existe pas d'écho, en russe, aux deux proverbes suivants : « Mad as a hatter » et « Mad as a March Hare ». Nabokov a donc conservé le sens des noms des deux personnages, sans expliciter l'allusion :

– Вон там, – сказал Кот, помахав правой лапой, – живет Шляпник, а вон там (он помахал левой) живет Мартовский Заяц. Навести-ка их: оба они сумасшедшие⁵⁸.

(Là-bas, dit le Chat, en agitant la main droite, vit le Chapelier, et là-bas (il agita la gauche) vit le Lièvre de Mars. Va donc leur rendre visite : ils sont tous les deux fous.)

On pourra cependant remarquer que ces deux proverbes étaient courants à l'époque où Carroll a écrit *Alice's Adventures in Wonderland*, mais ce n'est plus le cas maintenant. La perte de l'allusion est donc également survenue en anglais contemporain, et la folie des deux personnages semble, pour la plupart des lecteurs, n'être qu'une caractéristique du monde dans lequel Alice est tombée, puisque même le Cheshire Cat dit : « "we're all mad here. I'm mad. You're mad"⁵⁹. » Il semble cependant que Nabokov ait voulu compenser l'omission de ces deux noms récurrents (Hatter ; 57 fois, March Hare : 16 fois) en insérant un jeu de mots de son cru. Quand Alice prend le thé avec ces deux personnages,

⁵⁷ *Anja v strane čudes*, p. 392.

⁵⁸ *Anja v strane čudes*, p. 395.

⁵⁹ *The Annotated Alice*, 68.

voici ce que dit le Chapelier : « “We quarrelled last March-just before *he* went mad, you know –” (pointing with his tea spoon at the March Hare⁶⁰,[sic]) ». Le Chapelier fait donc référence au nom du lièvre ainsi qu’à sa folie, ce qui est une explicitation du proverbe victorien. Or, dans la version russe, Nabokov choisit d’insérer un grain de folie en créant un néologisme : ainsi, le Lièvre n’est pas devenu fou en Mars, mais en « Martobre » ou « Martembre⁶¹ » dernier (« в прошлом Мартобре⁶² », *martobre*). Le néologisme est créé grâce à une fusion de *mart* (le mois de mars) et de la terminaison de certains mois comme octobre (*oktjabr’*). Cette création nabokovienne compense donc l’omission du proverbe en réinjectant de l’humour dans la traduction.

c) Ajout

Le premier exemple d’ajout nabokovien survient dès le titre du premier chapitre, qui en anglais était « Down the Rabbit-Hole⁶³ » et devient en russe « Нырок в кроличью норку », *Nyrok v krolič’ju norku*. Voici ce qui est indiqué dans la note de l’éditeur ayant republié la traduction de Nabokov à New York :

Literally, on the face of it, this reads “A Dive into the Rabbit-Hole,” but the words chosen for “dive” and “hole” are also the Russian designations of two other animals: *nyrok* is a type of diving duck (its Latin generic name, *Nyroca*, is based on its Russian common name) and *norka*, a diminutive form of *nora*, “hole,” also means “mink.” *Nyrok* and *norku* are also amusingly similar in sound and appearance⁶⁴.

Donc, Nabokov a non seulement inséré un calembour paronymique entre le premier et le dernier mot du titre, mais il a également utilisé des mots ayant un double sens, ses doubles sens renvoyant à des animaux qui justement peuplent le monde de Carroll. Mais dans quelle mesure le choix relève-t-il de Nabokov ? En effet, le mot exact pour « terrier » est bien *nora*⁶⁵, mais Nabokov a souligné la paronomase présente entre *nyrok* (plongeon) et *nora* (terrier) en passant par le diminutif *norka* qui rajoutait donc le son /k/. Mais surtout, c’est le passage par le diminutif qui fait apparaître le double sens de *norka* (« terrier / vison »). De même, Nabokov aurait pu choisir de traduire « Down » par *padenie* (chute). La présence dans la langue russe du calembour sémique (*norka* « petit terrier /

⁶⁰ *The Annotated Alice*, p. 76.

⁶¹ Mon néologisme.

⁶² *Anja v strane čudes*, p. 399.

⁶³ *The Annotated Alice*, p. 11.

⁶⁴ Lewis Carroll, *Anja v strane čudes*, trad. Vladimir Nabokov (New York : Dover Publications, 1976), p. 2.

⁶⁵ Le dictionnaire propose également deux autres mots, qui sont moins appropriés : le premier, *logovišče*, a plutôt le sens de « tanière, repaire », et le deuxième, *konura*, signifie plutôt « niche, chenil ».

vison ») et du calembour phonique (*nyrok* (plongeon) / *norku* ([dans] le petit terrier)) représentait certainement une tentation créative trop grande pour Nabokov l'*homo ludens*⁶⁶ et surtout permettait de compenser partiellement l'absence de nombreux jeux de mots carrolliens. Nabokov a donc choisi de ne pas éviter ce que le langage présentait de ludique et de le mettre en avant : la langue parle, mais par le biais de Nabokov.

D'autres exemples soulèvent la question des doubles sens présents par la langue russe et que Nabokov a utilisés, en choisissant donc de ne pas éviter la polysémie ou la paronymie de la langue russe mais de les mettre en avant. Les deux exemples suivants⁶⁷ ont trait à la Reine, qui ordonne des décapitations à la moindre occasion. Tout d'abord, Alice s'apprête à jouer au croquet avec la Reine et interroge le Lapin sur l'absence de la Duchesse :

"She's under sentence of execution." "What for?" said Alice. "Did you say 'What a pity!'" the Rabbit asked. "No, I didn't," said Alice. "I don't think it's at all a pity. I said 'What for'⁶⁸?"

En russe, « What a pity » se dit « Какая жалость », *kakaja žalost'*. Nabokov insère dans sa traduction un calembour paronymique grâce à un mot ressemblant à *žalost'*, à savoir « шалость », *šalost'* (espièglerie) :

– За какую шалость? – осведомилась Аня.

– Вы сказали: "Какая жалость"? – спросил Кролик.

– Ничего подобного, – ответила Аня. – Мне вовсе не жалко. Я сказала: за что⁶⁹?

(Pour quelle espièglerie (*šalost'*) ? s'enquit Anja. Vous avez dit : "Quel dommage" (*žalost'*) ? demanda le Lapin. Pas du tout, répondit Anja. Je ne trouve pas du tout que ce soit dommage. J'ai dit : pour quoi?)

Par cette proximité entre les deux mots, Nabokov explicite le fait que le Lapin a mal compris les mots d'Alice, ce qui n'était pas très évident en anglais, puisque « What for » et « What a pity » ne présentent pas une grande paronymie.

⁶⁶ Mark Lilly, « Homo Ludens », in *Nabokov, Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, p. 88-102.

⁶⁷ Ces exemples sont également étudiés dans : Natalia Vid, « Domesticated Translation: The Case of Nabokov's Translation of Alice's Adventures in Wonderland », *Nabokov Online Journal*, 2 (2008) <http://etc.dal.ca/noj/articles/volume2/08_Vid.pdf> [consulté le 23 juin 2013].

⁶⁸ *The Annotated Alice*, p. 88.

⁶⁹ *Anja v strane čudes*, p. 406.

Dans le deuxième exemple, Alice fait la connaissance du Griffon après avoir assisté à de nouvelles proclamations de condamnations à mort par la Reine :

“Up, lazy thing!” said the Queen, “and take this young lady to see the Mock Turtle, and to hear his history. I must go back and see after some executions I have ordered”; and she walked off, leaving Alice alone with the Gryphon. [...] The Gryphon sat up and rubbed its eyes: then it watched the Queen till she was out of sight: then it chuckled. “What fun!” said the Gryphon, half to itself, half to Alice.

“What IS the fun?” said Alice.

“Why, *she*,” said the Gryphon. “It’s all her fancy, that: they never executes nobody [*sic*], you know. Come on⁷⁰!”

Dans la version anglaise, Alice s’interroge sur le caractère approprié du mot « fun » quand tant de personnes sont condamnées à mort. En russe, le mot « умора », *umora* désigne le caractère excessivement drôle d’une situation et est utilisé par Nabokov dans sa traduction. Mais ce mot renvoie également au verbe *umorit’*, qui signifie « faire mourir, exterminer quelqu’un », ce qui donne un calembour tout à fait approprié à la situation :

– Умора! – сказал Гриф не то про себя, не то обращаясь к Ане.

– Что умора? – спросила Аня⁷¹.

(C’est à mourir de rire, dit le Griffon ni pour lui-même, ni en s’adressant à Anja. Qu’est-ce qui est à mourir de rire ? demanda Anja.)

Encore une fois, la traduction libre de Nabokov permet de compenser l’absence d’autres jeux de mots intraduisibles en s’appuyant sur la violence du langage.

Comme on l’a vu, la traduction n’y perd pas forcément. Venuti souligne les gains et les pertes de cette violence de la traduction :

Translation is the *forcible* replacement of the linguistic and cultural differences of the foreign text with a text that is intelligible to the translation-language reader. These differences can never be entirely removed, but they necessarily undergo a reduction and exclusion of possibilities – and an exorbitant gain of other possibilities specific to the translating language⁷².

⁷⁰ *The Annotated Alice*, p. 99.

⁷¹ *Anja v strane čudes*, p. 413.

⁷² Venuti, *The Translator’s Invisibility*, p. 14. C’est moi qui souligne.

Face à cette violence de l'acte de traduction, le traducteur doit faire un choix quant à la reconstitution d'un texte étranger dans la langue cible et doit se placer sur le continuum allant de la traduction domestiquante à la traduction défamiliarisante, ou aliénatrice. Si Nabokov s'est plutôt placé du côté du premier pôle avec son *Anja*, il a clairement fait le choix du deuxième pôle avec son *Eugene Onegin*, et ce de manière extrêmement radicale. Voici comment Venuti définit une « foreignizing translation » :

The “foreign” in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a *strategic* construction whose value is contingent on the current situation in the receiving culture. Foreignizing translation signifies the differences of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the translating language. In its effort to do right abroad, this translation practice must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience – choosing to translate a foreign text excluded by literary canons in the receiving culture, for instance, or using a marginal discourse to translate it⁷³.

Afin d'étudier la manière dont la traduction par Nabokov du chef-d'œuvre de Pouchkine défamiliarise le lecteur, nous allons étudier deux dimensions de la marginalité de la langue anglaise utilisée. Avant cela, il nous faut revenir sur la théorie de la traduction qu'a défendue Nabokov dans ses divers travaux, à savoir la préface et l'introduction de sa traduction⁷⁴ et surtout ses essais critiques⁷⁵.

⁷³ Venuti, *The Translator's Invisibility*, p. 15-16. C'est moi qui souligne.

⁷⁴ *Eugene Onegin*, Préface, p. vii-xii et Introduction, p. 1-88.

⁷⁵ Par ordre chronologique : « The Art of Translation », in Nabokov, *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry*, p. 2-11 et p. 14-15 (première publication dans *The New Republic*, le 4 août 1941, p. 160-162) ; « Problems of Translation: “Onegin” in English » ; Vladimir Nabokov, « The Servile Path », in *On Translation*, dir. Reuben Brower (Cambridge : Harvard University Press, 1959), p. 97-110 ; « Pounding the Clavichord », in *SO*, p. 231-240 (première publication dans *The New York Review of Books*, le 30 avril 1964, p. 14-16) ; « Reply to my Critics », in *SO*, p. 241-267 (première publication dans *Encounter*, février 1966, p. 80-89). À partir de maintenant, je ne citerai que les titres des essais, et mes références seront aux ouvrages mentionnés dans cette note.

II. Evgenij Onegin ou Eugene Onegin

A. La théorie de la traduction littérale de Nabokov

Pour Nabokov, il existait trois types de traduction, dont deux étaient méprisables selon lui (il ne mentionne pourtant pas sa pratique passée de la première catégorie avec *Anja*) :

Attempts to render a poem in another language fall into three categories:

(1) Paraphrastic : offering a free version of the original, with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator's ignorance. Some paraphrases may possess the charm of stylish diction and idiomatic conciseness, but no scholar should succumb to stylishness and no reader be fooled by it.

(2) Lexical (or constructional): rendering the basic meaning of words (and their order). This a machine can do under the direction of an intelligent bilingualist.

(3) Literal: rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. Only this is true translation⁷⁶.

Nabokov distingue également trois grands maux (« three grades of evil ») dans ce qu'il appelle non pas la traduction, mais la « transmigration verbale⁷⁷ », puisque ce ne sont pas là les caractéristiques de la vraie traduction. Ces trois maux sont, par ordre de gravité : l'ignorance, l'omission et l'adaptation⁷⁸. Pour Nabokov, le traducteur idéal doit être un érudit, possédant les trois particularités suivantes :

First of all, he must have as much talent, or at least the same kind of talent, as the author he chooses. [...] Second, he must know thoroughly the two nations and the two languages involved and be perfectly acquainted with all details relating to his author's manner and methods; also, with the social background of words, their fashions, history and period of associations. This leads to the third point: while having genius and knowledge, he must possess the gift of mimicry and be able to act, as it were, the real author's part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude⁷⁹.

⁷⁶ *Eugene Onegin*, I, Préface, p. vii-viii.

⁷⁷ « The Art of Translation », p. 3.

⁷⁸ L'adaptation devrait être punie, selon Nabokov, de la manière suivante (on remarquera le ton très nabokovien, mélangeant mépris et facétie) : « This is a crime, to be punished by the stocks, as plagiarists were in the shoebuckle days. » « The Art of Translation », p. 3.

⁷⁹ « The Art of Translation », p. 8-9.

Dans ce souci d'imitation, de mimétisme, on reconnaît le lépidoptériste qu'était Nabokov (c'est un des points qu'il étudiait chez les papillons). Cette dimension scientifique est développée dans un autre de ses essais sur la traduction :

Actually what happens is still a monist's delight: shorn of its primary verbal existence, the original text will not be able to soar and to sing; but it can be very nicely dissected and mounted, and scientifically studied in all its organic details⁸⁰.

Cette exigence de précision scientifique se retrouve dans ce qui est, pour Nabokov, le complément indispensable d'une traduction littérale, à savoir les notes:

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity⁸¹.

On trouve donc, dans les notes (mises en fin d'ouvrage et même dans un autre volume, et non en bas de pages comme Nabokov le préconise), d'abondantes explications sur des éléments tels que la faune et la flore russe (de nouveau, le scientifique transparait) et sur le choix d'un mot en faveur d'un autre. Le choix des mots doit donc, dans une traduction littérale, être soumis au sens, et pas à la forme (contrairement à ce que ferait un traducteur paraphraste). Nabokov estime donc qu'il est impossible de traduire *Eugene Onegin* en vers rimés⁸². Cependant, Nabokov ajoute à sa théorie une surprenante contrainte, compte tenu de son attachement au littéralisme :

The work is now finished. In my translation I have sacrificed to total accuracy and completeness of meaning every element of form *save the iambic rhythm*, the retention of which assisted rather than impaired fidelity⁸³.

Il semblerait bien que Nabokov ait été conscient de la contradiction de cette position, puisque dans la préface à sa traduction⁸⁴, il élude carrément la question:

Should one then content oneself with an exact rendering of the subject matter and forget all about form? Or should one still excuse an imitation of the poem's structure to which only twisted bits of sense stick here and there, by convincing oneself and one's public that in mutilating its meaning for the sake of a pleasure-measure rhyme one has the opportunity of prettifying or skipping the dry and difficult passages? I have always

⁸⁰ « Problems of Translation: "Onegin" in English », p. 77.

⁸¹ « Problems of Translation: "Onegin" in English », p. 83.

⁸² « Can a rhymed poem like *Eugene Onegin* be truly translated with the retention of its rhymes? The answer, of course, is no. To reproduce the rhymes and yet translate the entire poem literally is mathematically impossible. » *Eugene Onegin*, I, Préface, p. ix.

⁸³ « The Servile Path », p. 98. C'est moi qui souligne.

⁸⁴ Soit quelques années après « The Servile Path ».

been amused by the stereotyped compliment that a reviewer pays the author of a “new translation.” He says: “It reads smoothly⁸⁵.”

Nabokov a donc privilégié les iambes, ce qui l’a contraint à parfois s’éloigner du littéralisme qu’il revendiquait.

L’autre revendication contradictoire de Nabokov est son plaidoyer pour une traduction prenant en compte les sons de la langue d’origine et les associations qu’elles auraient pour un russophone : rappelons l’importance des sons pour Nabokov, qui non seulement écrivait de la poésie en anglais et en russe, mais surtout était synesthète et associait chaque son à une couleur. Après avoir transposé la phrase russe avec des sons aussi proches que possible de l’anglais et même avec quelques mots anglais (« Yah pom-new chewed-no-yay mg-no-vain-yay »), Nabokov justifie son choix de refuser de traduire le verbe *pomnit’* (se souvenir) par « to remember » :

Yah pom-new is a deeper and smoother plunge into the past than “I remember,” which falls flat on its belly like an inexperienced diver; *chewed-no-yay* has a lovely Russian “monster” (*chúdo*) in it; and a whispered “listen” (*chu!*); and the dative ending of a sunbeam (*luchú*), and many other fair relations among Russian words. It belongs phonetically and mentally to a certain series of words, and this Russian series does not correspond to the English series in which “I remember” is found. And inversely, “remember” though it clashes with the corresponding “pom-new” series, is connected with an English series of its own whenever real poets do use it⁸⁶.

Ces incohérences dans la théorie de Nabokov et surtout la langue marginale utilisée expliquent partiellement la réaction extrêmement hostile des critiques à l’*Eugene Onegin* de Nabokov. Des dizaines de revues et critiques ont paru à l’époque pour attaquer sa traduction, et comparativement, peu l’ont louée. L’attaque la plus retentissante fut celle du critique littéraire Edmund Wilson, dans un article au titre évoquant clairement sa position sur le caractère anormal et déformé de la traduction de Nabokov, « The Strange Case of Pushkin and Nabokov⁸⁷ ». De nombreuses réponses de Nabokov et d’autres critiques en résultèrent. Wilson et Nabokov, qui étaient des amis de longue date, restèrent fâchés à vie. La citation suivante illustre non seulement la raison de cette brouille, mais plus généralement l’importance morale que la traduction, cet art de passer d’une langue à l’autre, avait pour Nabokov, artiste polyglotte :

⁸⁵ *Eugene Onegin*, I, Préface, p. ix.

⁸⁶ « The Art of Translation », p. 10.

⁸⁷ Edmund Wilson, « The Strange Case of Pushkin and Nabokov », *The New York Review of Books*, le 15 juillet 1965, p. 3-6. En ligne à l’adresse suivante : <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1965/jul/15/the-strange-case-of-pushkin-and-nabokov/>> [consulté le 26 juin 2013].

Unlike my novels, *EO* possesses an ethical side, moral and human elements. It reflects the compiler's honesty or dishonesty, skill or sloppiness. If told I am a bad poet, I smile; but if I'm told I am a poor scholar, I reach for my heaviest dictionary⁸⁸.

B. La traduction défamiliarisante de Nabokov

Dans sa traduction, Nabokov fait apparaître son multilinguisme qui est, selon lui, également celui de l'œuvre de Pouchkine. Comme le souligne Isabelle Poulin, sa traduction « ouvr[e] les portes de l'imaginaire à l'étranger⁸⁹ ». Cette suggestion de l'ailleurs transparait par la russification de la syntaxe et un lexique francisant.

1. La marginalisation de la syntaxe anglaise par le russe

Dans sa traduction, Nabokov a toujours respecté la localisation des mots dans leurs vers respectifs, même si la phrase d'origine était longue et recouvrait plusieurs vers. Ce désir de respecter la répartition des mots par vers (ce qui ne veut pas dire que Nabokov a calqué l'ordre des mots russes sur les mots anglais) devient problématique quand on connaît la syntaxe russe, et plus largement celle des langues à déclinaison : le cas grammatical des mots faisant apparaître leur fonction très clairement, l'ordre des mots n'est pas aussi rigide que dans des langues comme le français. Pour prendre un exemple concret : pour dire « je t'aime » en russe, tous les ordres sont possibles, ils apportent juste une nuance de sens. Pour ne prendre que trois agencements (les plus courants) : *Ja tebjja ljublju* = je t'aime ; *Ja ljublju tebjja* = je t'aime, toi / c'est toi que j'aime ; *Tebja ljublju ja* = je t'aime, moi / c'est moi qui t'aime. Des critiques comme le slaviste Alexander Dolinin ont ainsi reproché à Nabokov le caractère illisible de son texte :

He adhered to the principles of interlinearity even in those cases when it resulted in wrenching and twisting the English order of words. Due to the composite inversions imitating Russian syntax some phrases become almost unreadable, like these, taken at random: [...] "In his backwoods an eremitic sage, / the ancient *corvéé's* yoke / by the light quitrent he replaced" (I, 127; ch. 2, st. 4); "without an imperceptible trace, / to leave the word I would be sad" (I, 144; ch. 2, st. 39⁹⁰).

⁸⁸ *SO*, p. 241.

⁸⁹ Isabelle Poulin, « La *nega* gallique de Pouchkine », in *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre : incitations* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2005), p. 131-147 (p. 147).

⁹⁰ Alexander Dolinin, « *Eugene Onegin* », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 117-130 (p. 121).

Pour ne prendre que le premier exemple de Dolinin, on remarque le choix d'emprunts au français (tels que « sage » ou « corvée ») ou l'emploi de mots rares ou historiques (comme « quitrent⁹¹ » ou « corvée ») qui s'ajoutent à l'inélégante syntaxe de l'anglais nabokovien. Au lieu d'avoir, donc, pour les deux derniers vers cités « he replaced the ancient corvée's yoke by the light quitrent », Nabokov a opté pour une phrase dont on pourrait penser, comme Wilson l'a reproché à Nabokov, qu'elle a été traduite et produite par un ordinateur⁹², c'est-à-dire avec la technique de la traduction « lexicale » que Nabokov rejetait comme non satisfaisante. Mais il faut noter que ce choix d'un anglais inélégant et étranger était délibéré de la part de Nabokov :

EO falls short of the ideal crib. It is still not close enough and not ugly enough. In future editions I plan to defowlerize it more drastically. I think I shall turn it entirely into utilitarian prose, with a still bumpier brand of English⁹³.

On remarquera que le refus d'employer un bel anglais normé s'accompagne d'un jeu de mots nabokovien : Nabokov ne veut pas seulement déflorer la langue anglaise (« deflower »), il souhaite même refuser tous les préceptes de style recommandés, notamment par le dictionnaire de style d'Henri Watson Fowler, le *Modern English Usage*.

Si la défamiliarisation de la langue anglaise passe par le russe au niveau syntaxique, elle s'opère par des gallicismes en matière de lexique.

2. La francisation du vocabulaire

De nombreux critiques ont attaqué Nabokov sur sa propension à franciser le texte de Pouchkine. Le critique Edward J. Brown a résumé la plupart de ces attaques, notamment à l'encontre des notes du traducteur :

Pushkin's poem emerges in the Commentary not as a narrative concerned with Russian realities, characters, or problems but as the work of an imagination steeped in French culture and French literature working upon characters and themes either provided by French literature or refracted through the prism of French translations⁹⁴.

⁹¹ Mot que l'Oxford English Dictionary définit, avec l'orthographe « quit-rent », comme « A (usually small) rent paid by a freeholder or copyholder in lieu of services which might otherwise be required; a nominal rent paid (esp. in former British colonial territories to the Crown) as an acknowledgement of tenure. Now chiefly *hist.* »

⁹² Edmund Wilson, « The Strange Case of Pushkin and Nabokov ».

⁹³ « Reply to my Critics », p. 243.

⁹⁴ Edward J. Brown, « Nabokov and Pushkin (with Comments on New Translations of Eugene Onegin) ». *Slavic Review*, 24 (1965), 688-701 (p. 697).

Différentes raisons ont fait choisir à Nabokov une telle francisation de son texte. Elles sont principalement intertextuelles et linguistiques.

a) Les justifications nabokoviennes

Dans ses essais et dans l'introduction à sa traduction, Nabokov a rappelé l'importance qu'occupait la langue française dans la Russie de Pouchkine : au dix-huitième siècle, les aristocrates et poètes russes, et parmi eux Pouchkine, parlaient presque couramment le français et ils lisaient les poètes français dans le texte⁹⁵, ainsi que la littérature en anglais et en allemand dans leur traduction française⁹⁶. Il en résulte que Pouchkine a été très influencé par la poésie française, notamment du point de vue de la forme. Ainsi, Nabokov défend l'idée que le type de sonnet utilisé par Pouchkine en russe a pour modèle celui utilisé, entre autres, par Malherbe, Scève de Sainte-Marthe⁹⁷ ou La Fontaine⁹⁸.

Par ailleurs, selon Nabokov, le français de Pouchkine n'était pas très créatif et était un assemblage de phrases toutes faites⁹⁹. Il en résulte que Pouchkine utiliserait des mots russes directement inspirés du français, ce qui doit guider le traducteur dans sa tâche :

The *douces chimères* of French elegies are as close to the *sladkie mečti*¹⁰⁰ and *sladostnie mečtaniya*¹⁰¹ of Pushkin as they are to the "delicious reverie" and "sweet delusions" of eighteenth-century English poets. [...] Pushkin was acquainted with English poets only through their French models or French versions; the English translator of *Onegin*, while seeking an idiom in the Gallic diction of Pope and Byron, or in the romantic vocabulary of Keats, must constantly refer to the French poets¹⁰².

Selon Nabokov, la langue russe aurait donc incorporé des images de la poésie française directement en russe, et ces calques doivent être rendus, notamment par des gallicismes. Les mots *mečta* et *mečtanie* (rêve) sont donc, la plupart du temps, traduits par les mots « reverie » ou « chimera », et non « dream ».

⁹⁵ « Pushkin's French was as fluent as that of any highly cultured gentleman of his day. » « Problems of Translation: "Onegin" in English », p. 75.

⁹⁶ « The Servile Path », p. 97-98.

⁹⁷ « Problems of Translation: "Onegin" in English », p. 72-73.

⁹⁸ *Eugene Onegin*, I, Introduction, p. 10.

⁹⁹ « Even the natural and fluent French he had learned as an infant lacks (judging by his letters and manuscript notes) personal tang, being strictly limited to a brilliant command of eighteenth-century ready-made phrases and slightly dated idioms. » « The Servile Path », p. 98.

¹⁰⁰ Les rêves sucrés/suaves.

¹⁰¹ Les doux rêves, les douces rêveries.

¹⁰² « Problems of Translation: "Onegin" in English », p. 75-76.

Mais la poésie française n'est pas la seule source. En effet, beaucoup d'autres gallicismes peuvent s'expliquer par la francophonie et la francophilie des Russes de l'époque. Par exemple, Onegin attend la mort d'un de ses oncles pour toucher son héritage, et voici la strophe où le jeune homme voit son rêve bientôt se concrétiser : « All of a sudden he received indeed / from a steward a report / that uncle was nigh death in bed / and would be glad to bid farewell to him. » Selon Nabokov, l'étrange formulation « uncle was nigh death in bed » se justifie par le fait que la formulation de Pouchkine, « дядя при смерти в постеле¹⁰³ » (l'oncle, auprès de la mort, [était] au lit), est un calque de l'expression française « sur son lit de mort¹⁰⁴ ».

Si beaucoup de critiques ont loué le repérage inédit de l'intertexte français fait par Nabokov, ils ont également reproché à Nabokov de ne pas avoir prêté autant d'attention à l'intertexte russe¹⁰⁵. Quant à la francisation du lexique, elle a également été sévèrement attaquée, notamment par Edmund Wilson dans les exemples que nous allons étudier. La francisation aurait été inélegamment exagérée par le traducteur :

Though in each case Nabokov's choice was caused by his desire to render Gallic or Old Russian overtones of Eugene Onegin's diction with absolute accuracy, he often heavily overplayed the strangeness of the original word and, as a result, turned a stylistic nuance into a loud splash. As Alexander Gerschenkron pointed out in his persuasive, though not wholly impartial review of Eugene Onegin, Nabokov tended to ignore the process of Russification, started long before Pushkin, "in the course of which the values and connotations of [Gallic] words and phrases were subtly, and sometimes not so subtly, changed, and the feeling for the foreign origin was lost¹⁰⁶."

Quand Gerschenkron reproche à Nabokov de ne pas avoir pris en compte la russification des gallicismes, il souligne le fait que des mots qui ont pu être perçus comme étrangers par un Russe à l'époque de Pouchkine (des xénismes ou des calques donc) ne le sont plus aujourd'hui puisqu'ils ont acquis le statut d'emprunt. Ainsi, quand Onegin fait du charme à la femme que son ami Lenskij aime, ce dernier est sous le choc : « « Ленский сам / не верит собственным глазам » (Lenskij lui-même n'en croit pas ses propres yeux). Voulant rendre ce que Nabokov présente comme un gallicisme¹⁰⁷, il utilise l'expression « Lensky himself / does not believe his proper eyes¹⁰⁸ ». Or ce

¹⁰³ *Eugene Onegin*, I, p. 121 ; *Evgenij Onegin*, p. 42 ; ch. 1, st. LII.

¹⁰⁴ *Eugene Onegin*, II, p. 194.

¹⁰⁵ Dolinin, « *Eugene Onegin* », p. 125.

¹⁰⁶ Dolinin, « *Eugene Onegin* », p. 120-121. La citation de Gerschenkron est extraite de : Alexander Gerschenkron, « A Manufactured Monument? », *Modern Philology*, 63 (1966), 336-347 (p. 338).

¹⁰⁷ « A common Gallicism (*ses propres yeux*) instead of the correct *svoim glazam*, "his own eyes." » *Eugene Onegin*, III, p. 544.

« gallicisme » est de nos jours tout à fait commun pour les russophones et est référencé dans l'*Oxford Russian English Dictionary*, qui traduit l'expression par « one's own eyes¹⁰⁹ » : la traduction de Nabokov réinsère donc de l'étrangéité dans le texte.

b) Les liens russo-français : apports de l'étymologie

Les xénismes et les emprunts sont des catégories valables pour toutes les langues. Mais il existe des particularités en la matière entre le russe et le français, ce qui nous permettra de revenir sur un autre type de marques transcodiques¹¹⁰ : le calque.

Dans son ouvrage *Dictionnaire russe-français d'étymologie comparée : correspondances lexicales historiques*¹¹¹, Serguei Sakhno retrace trois types de causes expliquant les proximités entre certains mots français et russes. Premièrement, il y a les emprunts résultant de contacts intenses au cours des siècles et qui peuvent être directs ou indirects¹¹². Deuxièmement, les langues française et russe ont une origine commune, à savoir la langue indo-européenne¹¹³. Et troisièmement, il y a des calques :

Les formes sont dissemblables, mais il y a une analogie dans la façon dont les mots sont construits. Il s'agit de *calques* (directs ou indirects), cf. влияние *vlijanie* (mot associé au verbe в-лить *v-lit'* "verser dans qqch.") "influence" – *in-fluence* (mot fr. issu du lat. médiéval *influentia* "flux provenant des astres et agissant sur l'action des hommes et des choses", du lat. classique *in-fluere* "couler dans"¹¹⁴).

¹⁰⁸ *Evgenij Onegin*, p 172 ; *Eugene Onegin*, I, p. 229 ; ch. 5, st. XLI.

¹⁰⁹ Marcus Wheeler, *The Oxford Russian-English Dictionary*, éd. Boris Unbegaun (Oxford : Clarendon Press, 1972), p. 752.

¹¹⁰ Le linguiste suisse définit les marques transcodiques comme les « marques dans le discours, qui renvoient d'une manière ou d'une autre à la rencontre de deux ou plusieurs systèmes linguistiques (calques, emprunts, transferts lexicaux, alternances codiques etc). » Georges Lüdi, « Les marques transcodiques : regards nouveaux sur le bilinguisme », in *Devenir bilingue, parler bilingue*, p. 1-19 (p. 1).

¹¹¹ Serguei Sakhno, *Dictionnaire russe-français d'étymologie comparée : correspondances lexicales historiques* (Paris : L'Harmattan, 2001).

¹¹² « Il s'agit d'emprunts directs : de la langue a vers la langue b, ou inversement, et indirects : de la langue a vers la langue b (ou inversement) par l'intermédiaire d'une langue c vers les langues a et b. » Sakhno, p. 334.

¹¹³ « Ainsi, le russe, langue slave, l'allemand, langue germanique, l'irlandais, langue celtique, et le français, langue romane, sont tous, malgré leur évidente dissemblance, des "petits cousins" : ils descendent, selon la plupart des linguistes, d'une même souche, d'une *langue commune hypothétique* parlée il y a 5000 ou 6000 ans (appelée de façon conventionnelle *indo-européen* ou *indo-européen commun*, ou *proto-indo-européen*). » Sakhno, p. 10.

¹¹⁴ Sakhno, p. 335.

Donc, des mots ont pu être créés en russe pour ressembler, volontairement ou non, à des modèles français : c'est bien ce que Nabokov mettait en avant quand il soulignait l'importance de la poésie française sur la création de mots et d'images en russe.

Prenons deux exemples concrets tirés d'*Eugene Onegin*. Quand le narrateur explique sa rencontre avec son personnage, il écrit : « Мне нравились его черты »¹¹⁵ (ses traits me plaisaient). Or Nabokov estime que le mot russe « черты » *čerty* (les traits) est un gallicisme¹¹⁶ et choisit, par conséquent, de ne pas le traduire par « features » mais par « traits » : « I liked his traits¹¹⁷ ». Le mot *čerty* n'a pourtant pas d'origine française selon son étymologie, ce qui laisse penser que Nabokov estime que c'est un calque. Par contre, le mot « trait » a bien une origine étymologique française, et les deux prononciations possibles (à la française ou à l'américaine¹¹⁸) montrent à quel point la limite entre emprunt et xénisme peut être ténue. Nabokov a donc traduit un calque dans la version russe par un emprunt dans la version anglaise. Cependant, il n'est pas toujours évident de distinguer la part de l'emprunt, l'origine commune ou le calque de construction. En effet, dans un autre exemple, plusieurs causes peuvent être avancées. Dans le dernier chapitre, Onegin se décide enfin à retourner dans le monde après avoir passé des mois à s'isoler : « где зимовал он, как сурок » (où il avait hiverné, comme une marmotte). Dans son commentaire, Nabokov souligne le lien avec l'expression française (« A locution adapted from the French (*hiverner comme une marmotte*¹¹⁹) ») et traduit donc le segment russe par « where he had hibernated like a marmot¹²⁰ ». Donc, la locution russe entière serait un calque de l'expression française. Mais plus précisément, si l'on s'intéresse au mot *zimovat'* (hiverner), deux autres causes apparaissent. D'abord, dans sa traduction, Nabokov n'emploie pas « to winter » ou « to spend the winter » qui sont les deux premières traductions données par l'*Oxford Russian-English Dictionary*, mais le verbe « hibernate », qui est un emprunt au latin « hibernare », comme le mot français « hiverner ». Au-delà du choix d'un emprunt à un mot latin faisant ressortir la

¹¹⁵ *Evgenij Onegin*, p. 37 ; ch. 1, st. XLV.

¹¹⁶ En effet, dans son commentaire, Nabokov écrit : « Traits / *cherti*: A Gallicism, *ses traits*, his features, his "lines." » *Eugene Onegin*, II, p. 168.

¹¹⁷ *Eugene Onegin*, I, p. 117 ; Ch. 1, st. XLV.

¹¹⁸ Voici ce qu'indique l'OED : « Etymology: < French *trait*, in obsolete French *traict*, *tret*, draught, stroke, touch, line = Provençal *trait* feature < Latin *tractus* drawing, draught: see tract n.3. The pronunciation /trei/, after modern French, in the 19th cent. considered in England the correct one, is becoming less general; in U.S. /treit/ is the established one. »

¹¹⁹ *Eugene Onegin*, III, p. 231.

¹²⁰ *Evgenij Onegin*, p. 274 ; *Eugene Onegin*, I, p. 313; ch. 8, st. XXXIX.

proximité avec le français, on remarque que l'origine commune des langues peut justifier le choix de Nabokov : en effet, le mot latin *hiems* (hiver) et le mot russe *zima* auraient une origine commune¹²¹.

Il n'est donc pas toujours évident de déterminer la cause d'un rapprochement entre un mot français et un mot russe¹²², et nous allons voir que les liens établis par Nabokov peuvent souvent être discutés, notamment en ce qu'ils motivent ses choix de traduction.

C. La traduction des alternances codiques

La traduction de Nabokov donne un rôle prépondérant à la langue française, et parfois de manière excessive. Dans son article « La traduction comme épreuve de l'étranger », Antoine Berman soulignait à quel point la diversité du langage devait être prise en compte par le traducteur, et que c'était là un de ses plus difficiles défis :

Dans une œuvre romanesque, les superpositions de langues ont trait au rapport des dialectes à une langue commune, une koïné, ou à la coexistence, au sein d'un texte, de deux ou plusieurs koïné. [...] Dans les deux cas, la superposition des langues est menacée par la traduction. [...] On a là la quintessence des problèmes que pose la traduction romanesque – le problème exigeant une réflexion maximale du traducteur. Mais toute œuvre romanesque est caractérisée par des superpositions de “langues”, même s'il s'agit de sociolectes, d'idiolectes, etc. Le roman, dit Bakhtine, rassemble en lui “hétérologie” (diversité des types discursifs), “hétéroglossie” (diversité des langues) et “hétérophonie” (diversité des voix)¹²³.

Dans ce même article, Berman désignait plusieurs tendances déformantes qui dénaturaient l'original, et deux d'entre elles semblent être à l'œuvre dans la traduction d'*Eugene Onegin*, à savoir la clarification et l'exotisation. En effet, en ajoutant un grand nombre d'emprunts et de xénismes dans sa traduction, Nabokov explicite le caractère gallicisant, selon lui, de la langue de Pouchkine. On retrouve le « loud splash » mentionné par Dolinin dans la définition de Berman, notamment dans sa description de la dimension négative de la clarification :

¹²¹ « зима/hiver [...] Cf. le lat. *hiems* “mauvais temps, mauvaise saison, averse ; hiver”. L'adj. dérivé de *hiems* était *hibernum*, d'où l'expression *hibernum tempus*, qui est à l'origine du mot fr. *hiver*, *hiberner*, etc. [...] On a le même radical i.e. dans *Himalaya*, nom sanskrit de la plus haute chaîne de montagnes du monde, signifiant “Séjour des neiges”. Le subst. sanskrit *hima* “neige” répond presque exactement au r. зима. » Sakhno, p. 108.

¹²² « Il n'est pas toujours facile de décider si le parallèle est une coïncidence qui s'explique par des régularités communes à l'expérience humaine, ou s'il est dû à l'influence que l'une des langues a pu exercer sur l'autre (ou à l'influence d'une langue tierce). » Sakhno, p. 346.

¹²³ Antoine Berman, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, 4 (1985), 67-81 (p. 79).

Certes, la clarification est inhérente à la traduction, dans la mesure où toute traduction comporte une part d'explicitation. Mais cela peut signifier deux choses fort différentes : 1) l'explicitation peut être la manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original. La traduction, par son propre mouvement, met à jour cet élément. [...] Mais en un sens négatif, 2) l'explicitation vise à rendre "clair" ce qui ne veut pas l'être dans l'original¹²⁴.

Les emprunts et les xénismes soulignent la dimension gallice du texte dans la traduction de Nabokov. Plus particulièrement, en ajoutant des xénismes, qui sont donc en italique, Nabokov a également employé une autre tendance déformante de la traduction selon les critères de Berman, à savoir l'exotisation :

L'exotisation peut prendre deux formes. D'abord, par un procédé typographique (les italiques), on isole ce qui, dans l'original, ne l'est pas. Ensuite, et plus insidieusement, on en "rajoute" pour "faire plus vrai"¹²⁵.

Pour cette deuxième forme de rajout, les emprunts participent de cette exotisation.

Afin d'étudier des exemples concrets de ces procédés de clarification et d'exotisation, nous aborderons d'une part les xénismes, en abordant d'abord le traitement des xénismes présents en russe et ensuite l'ajout de xénismes par Nabokov ; d'autre part, nous regarderons les emprunts dans la traduction anglaise pour voir s'ils sont justifiés ou non. Nous conclurons par un questionnement de l'hétérogénéité de la traduction de Nabokov.

1. Les xénismes¹²⁶

a) Traduction des xénismes de Pouchkine

Il existe un certain nombre de xénismes dans le texte de Pouchkine, et leur marquage typographique est double puisque ils sont à la fois en italique, mais aussi en caractères latins alors que l'ensemble du texte est en cyrillique. Ici, deux procédés ont été employés par Nabokov, selon la langue du xénisme employé par Pouchkine.

¹²⁴ « La traduction comme épreuve de l'étranger », p. 72-73.

¹²⁵ « La traduction comme épreuve de l'étranger », p. 78.

¹²⁶ Dans cette partie, nous ne traduirons pas en français les citations russes, puisqu'elles sont accompagnées de la traduction littérale en anglais de Nabokov. Nous ne translittérerons que quand le son du mot sera important.

Conservation

Tout d'abord, chaque chapitre est précédé de ce que Nabokov appelle un « chapter motto ». Ces citations en exergue sont souvent en langues étrangères et sont données ainsi dans la version anglaise de Nabokov, sans être accompagnées d'une traduction : on trouve ainsi, avec la même typographie dans les deux versions, du français (au début du chapitre 3, « Elle était fille ; elle était amoureuse. *Malfilâtre*¹²⁷ ») ou encore de l'italien (au début du chapitre 6, « Là, sotto i giorni nubilosi e brevi, / Nasce una gente a cui 'l morir non dole. *Petr.*¹²⁸ »).

Pour ce qui est des xénismes ponctuels dans le texte, Nabokov a également opté pour la conservation de l'italique quand des mots étrangers surgissaient dans le texte. L'hétérogénéité graphique est donc présente, même si le caractère double (italique/cyrillique) disparaît nécessairement dans un texte en caractères latins. Dans les exemples suivants, nous laissons volontairement l'écriture cyrillique sans translittération pour qu'apparaisse clairement le xénisme en caractères latins. On trouve ainsi : « В конце письма поставить *vale* » / « put at the bottom of a letter *vale*¹²⁹ » ou « Уж отворял свой *vasisdas* » / « already opened his *vasisdas*¹³⁰ » ou encore « Готов охлопать *entrechat* » / « ready to applaud an *entrechat*¹³¹ ». La signalisation de l'hétérogénéité passe par l'italique quand il est question d'une langue étrangère, mais quand c'est un xénisme anglais qui avait été utilisé par Pouchkine, Nabokov a parfois opté pour un autre signalement de l'hétérogénéité du texte. Ainsi, quand on lisait en russe « Того, что модой самовластной / В высоком лондонском кругу / Зовется *vulgar*. (Не могу. Люблю я очень это слово ; Но не могу перевести [...]) », Nabokov a choisi d'écrire : « what by the autocratic fashion / in the high London circle / is called "vulgar" (I can't – / – much do I like that word, / but can't translate it¹³² [...]) ». Ici, ce sont les guillemets qui soulignent le mot non pas dans son hétérogénéité mais en tant que signifiant. Le narrateur insiste d'ailleurs sur l'intraduisible, d'où le choix du traducteur de mettre le signifiant seul à distance puisque le passage par l'italique n'était pas applicable ici.

C'est malheureusement une des seules fois où l'anglais est conservé comme hétérogène dans la traduction en anglais. De même, les xénismes français sont souvent estompés.

¹²⁷ *Evgenij Onegin*, p. 81 ; *Eugene Onegin*, I, p. 151.

¹²⁸ *Evgenij Onegin*, p. 177 ; *Eugene Onegin*, I, p. 233.

¹²⁹ *Evgenij Onegin*, p. 14 ; *Eugene Onegin*, I, p. 98 ; Ch. 1, st. VI.

¹³⁰ *Evgenij Onegin*, p. 33 ; *Eugene Onegin*, I, p. 112 ; Ch. 1, st. XXXV.

¹³¹ *Evgenij Onegin*, p. 20 ; *Eugene Onegin*, I, p. 103 ; Ch. 1, st. XVII.

¹³² *Evgenij Onegin*, p. 255 ; *Eugene Onegin*, I, p. 298-299 ; Ch. 8, st. XV-XVI.

Suppression

Quand les citations en début de chapitre sont en anglais chez Pouchkine, elles sont données telles quelles dans la traduction anglaise (le chapitre 8 est précédé d'une citation de Byron, « Fare thee well, and if for ever / Still for ever fare thee well. *Byron*¹³³»). Mais quand elles sont en russe dans l'original, elles sont données avec le même procédé que les citations en anglais : ainsi, en exergue du chapitre 5 en russe, la citation « « О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана! Жуковский » a été traduite par « Never know these frightful dreams, / You, O my Svetlana! *Zhukovski*¹³⁴ » ; rien ne distingue donc celle de Byron de celle de Joukovski. Ce constat est malheureusement fréquent : la langue d'une alternance codique présente dans la langue source est effacée quand elle devient la langue cible de la traduction. Pourtant, pour un texte comme *Lolita* où il y a de nombreuses alternances codiques avec le français, Nabokov avait opté, dans la traduction vers le français qu'il a supervisée, pour un procédé typographique signalant le changement de langue dans le texte d'origine. Ainsi la première occurrence du français est-elle signalée visuellement « Et lui, *mon cher petit papa**, m'emmenait en de longues promenades à bicyclette », avec en note de bas de page l'explication « Les mots en italique et suivis d'un astérisque (*) sont en français dans le texte. (N. du T¹³⁵.) ». Plus simplement, Nabokov aurait pu mettre une indication, sur la page même ou dans le commentaire, de la langue d'origine du texte anglais.

Pour les xénismes plus ponctuels dans le texte, on constate souvent un même phénomène : les italiques disparaissent, qu'il s'agisse de mots anglais ou de mots français. Dans l'exemple suivant en russe, nous laissons volontairement le texte en cyrilliques pour bien faire apparaître l'importance de l'hétérogénéité typographique : « *Monsieur* прогнали со двора. / Вот мой Онегин на свободе ; / Острижен по последней моде, / Как *dandy* лондонский одет – / И наконец увидел свет. » Sous la plume de Nabokov en anglais, plus aucune différence visuelle n'apparaît, à part la capitalisation du mot « dandy » : « Monsieur was ousted from the place. / Now my Onegin is at large : / hair cut after the latest fashion, / dressed like a London Dandy – / and finally he saw the World¹³⁶. » L'hétérogénéité anglaise disparaît donc complètement et l'hétérogénéité française est estompée en passant d'un xénisme à un emprunt. Évidemment, ces mots existent dans la langue anglaise, ce qui peut faire douter de la nécessité de mettre en italique des mots partiellement assimilés par la langue

¹³³ *Evgenij Onegin*, p. 245 ; *Eugene Onegin*, I, p. 289.

¹³⁴ *Evgenij Onegin*, p. 146 ; *Eugene Onegin*, I, p. 207.

¹³⁵ Vladimir Nabokov, *Lolita*, trad. Éric H. Kahane (Paris : Gallimard, 1959), p. 15.

¹³⁶ *Evgenij Onegin*, p. 13 ; *Eugene Onegin*, I, p. 97 ; Ch. 1, st. IV.

anglaise. Cependant, comme nous allons le voir, Nabokov n'hésite pas à mettre en italique des mots assimilés par la langue anglaise, ou carrément à ajouter des xénismes là où la langue russe en était exempte.

b) Ajout de xénismes non présents dans le russe

Pas de justification apparente

Nabokov utilise donc des mots français en italique sans justification apparente ou convaincante. Par exemple, il estime que le nom en russe d'une boisson à base de pommes (« Кувшины с яблочной водой ») est une traduction du français¹³⁷ et insère donc l'expression française elle-même, et pas sa traduction anglaise : « pitchers of *eau-de-pomme*¹³⁸. » Dans d'autres cas où le recours à un mot d'origine française ne se justifie pas par le mot russe utilisé par Pouchkine, Nabokov a recours à des mots qui sont d'origine française, mais il en double l'étrangeté en les exotisant par le biais des italiques. C'est le cas dans un des exemples cités par Dolinin pour souligner l'illisibilité du texte de Nabokov : « In his backwoods an eremitic sage, / the ancient *corvée's* yoke / by the light quitrent he replaced¹³⁹ ». L'OED précise que le mot « corvée » est emprunté au français ; or, Nabokov a employé des italiques, ce qui francise encore plus ce mot, le faisant apparaître comme un mot français (xénisme) et non comme un mot ayant été français par le passé, mais ayant été assimilé en anglais (emprunt).

Il existe cependant quelques cas où la francisation de mots qui n'étaient pas présentés comme étrangers par Pouchkine est expliquée par Nabokov : il peut s'agir d'une justification sémantique ou d'une justification littéraire.

Justification sémantique

Nabokov a parfois recours à un xénisme français quand il estime que le sens en anglais ne correspond pas à ce qui est dit dans le texte russe. Rappelons que si Nabokov se servait des dictionnaires unilingues comme de bibles (OED et Webster pour l'anglais, *Dal'* pour le russe), il

¹³⁷ « *eau-de-pomme* / *yablochnaya voda*: "Apple water," an apple decoction, ciderkin. The French term, of which the Russian is a literal translation, occurs constantly in medical prescriptions of the eighteenth century. Other readers understand this to mean *yablochnaya voditsa* or *yablochnaya vodka*, "applejack," kept in corked or otherwise closed jugs. », *Eugene Onegin*, II, p. 223.

¹³⁸ *Evgenij Onegin*, p. 53 ; *Eugene Onegin*, I, p. 130 ; Ch. 2, st. III.

¹³⁹ *Eugene Onegin*, I, p. 131 ; Ch. 2, st. IV.

critiquait souvent les dictionnaires bilingues comme n'étant pas assez précis ou nuancés¹⁴⁰. Dans sa traduction, il rejette donc souvent la traduction apparemment officielle pour utiliser la sienne propre.

Ainsi, on trouve dans le premier chapitre de la traduction de Nabokov la phrase suivante : « the upper *ton* is rather tedious ». Or le mot que « *ton* » est sensé traduire, à savoir « тон¹⁴¹ » (*ton*), n'est pas un xénisme français, même si l'on reconnaît bien la proximité avec le français et donc le caractère emprunté du mot. L'*Oxford Russian Dictionary* traduit ce terme par « tone ». Nabokov s'explique de cette apparente contradiction dans son commentaire :

Pushkin was fond of this French word, which the English sometimes did not italicize in those days. It was used in the sense of social style in Russian drawing rooms as well as in the English ones. A Russian of today would be apt to confuse with *ton* its homonym meaning "tone," individual manner of speaking, assumed attitude and so on. *Ton*, in the early nineteenth century sense, was the "bon ton"¹⁴².

Donc, pour Nabokov, il ne s'agit pas de l'intonation, de la tonalité de la voix, ce qui justifie donc le recours au mot français « *ton* ». C'est pour la même raison qu'il opte pour un xénisme là où le texte russe était tout à fait homogène quand Onegin décrit une femme élégante de la haute société. Celle-ci s'avèrera n'être autre que Tatjana, la jeune femme campagnarde qu'il avait rejetée des années auparavant et dont il tombe maintenant éperdument amoureux :

"Tell me, Prince, you don't know / who is it there in the *framboise* beret talking with the Spanish ambassador?" / The prince looks at Onegin: / "Aha! Indeed, long have you not been in the *monde*. / Wait, I'll present you." / "But *who* is she?" "My wife"¹⁴³.

Le français est ici utilisé pour dénoter l'élégance et la mode. D'une part, l'emprunt « beret » appartient au vestimentaire, dont la dimension culturelle intraduisible explique l'emploi : l'emprunt linguistique rejoint l'emprunt vestimentaire. Mais d'autre part, cette dimension française est renforcée par un xénisme qui n'existait pas dans le russe : en effet, si le mot « beret » traduisait l'emprunt russe « берет », *beret*, le xénisme français *framboise* est lui utilisé pour traduire un mot

¹⁴⁰ « I shall stop only a moment to consider Mr. Wilson's pathetic assumption that [...] a reliable and complete *Russko-angliyskiy slovar'* [Russian-English dictionary] not only exists (it does not) but is more easily available to the student than, say, the second unabridged edition (1960) of Webster's, which I really must urge Mr. Wilson to acquire. Even if that miraculous *slovar'* did exist, there would still be the difficulty of choosing, without my help, the right shade between two near synonyms and avoiding, without my guidance, the traps of idiomatic phrases no longer in use. » « Reply to my Critics », p. 251.

¹⁴¹ *Eugene Onegin*, I, p. 116 ; « Довольно скучен высший тон », *Evgenij Onegin*, p. 35 ; Ch. 1, st. XLII.

¹⁴² *Eugene Onegin*, III, p. 189 (note pour Ch. 8, st. XVIII).

¹⁴³ *Eugene Onegin*, I, p. 299 ; Ch. 8, st. XVII.

tout à fait russe, à savoir « малиновый¹⁴⁴ », *malinovyj* (l'adjectif « framboise »). Là encore, Nabokov justifie sa traduction par une cause sémantique, mais il s'y mêle également une dimension esthétique ou plus particulièrement visuelle :

A soft, brimless headgear; of crimson velvet, in this case. I have used *framboise* because "raspberry" as a color, both in Russian and in French, seems to convey a richer, more vivid sense of red than does English "raspberry." I see the latter tint as associated rather with the purplish bloom of the Russian jam, or the French jelly, made of it.

An elegant lady in 1824 would use a flat beret of claret-colored or violet velvet for day wear [...]. Other fashionable colors were *ponceau* (poppy red) and *rouge grenat* (garnet red¹⁴⁵).

Si Nabokov refuse le terme « raspberry », c'est que pour lui les couleurs ne sont pas anodines : on reconnaît ici le synesthète mais surtout l'homme de détail qu'était Nabokov. Dans son commentaire, il décline toute une palette de rouges (crimson, *framboise*, raspberry, purplish, claret, violet, ponceau, poppy, *grenat*, garnet), dont une seule correspond, selon lui, à la couleur du couvre-chef de Tatjana. Et c'est bien l'élégance qui caractérise Tatjana, qui est maintenant une femme du « monde ».

Ce xénisme français est également un ajout nabokovien, qui est expliqué par une raison littéraire.

Justification littéraire

Le mot russe « свет », *svet* renvoie à la fois à la lumière et au monde. Quand c'est la deuxième acception qui est nécessaire, Nabokov opte souvent pour le mot « monde », et pas forcément « the world » ou encore « society », comme le recommande l'*Oxford Russian-English Dictionary*. Voici la justification qu'il donne dans son commentaire :

Svet, in this sense, is *le monde, le beau monde, le grand monde (bol'shoy svet)*, « the world of Fashion, "the Gay World," "the Great World," "High Life," "High Society" – a bouquet of synonyms¹⁴⁶.

¹⁴⁴ « в малиновом берете », *Evgenij Onegin*, p. 256 ; Ch. 8, st. XVII.

¹⁴⁵ *Eugene Onegin*, III, p. 181. Dans une interview à *L'Express* en date du 5 novembre 1959, « Le bon M. Nabokov », Nabokov décrit en français les nuances qu'il perçoit entre les couleurs d'une langue à l'autre : « Si vous prenez par exemple "framboise", en français, c'est une couleur écarlate, une couleur bien rouge. En anglais, le mot "raspberry" est plutôt terne, avec peut-être un peu de brunâtre ou de violacé. Une couleur assez froide. En russe, c'est un éclat de lumière, "malinoé", le mot a des associations brillantes, de la gaieté, il y a des cloches qui sonnent. Comment voulez-vous traduire ? » Cité dans Couturier, *Tentation française*, p. 23.

Cependant, il n'explique jamais pourquoi il choisit parfois le mot français (« *monde* » pour *svet*) ou même étend la francisation à l'adjectif accolé à *svet* : ainsi, « Причудницы большого света », *Pričudnicy bol'sogo sveta* devient « Capricious belles of the *grand monde*¹⁴⁷ ». Nabokov ne s'expliquera de son choix du mot « monde » que pour répondre aux attaques, notamment celle d'Edmund Wilson¹⁴⁸ :

According to Mr. Wilson it should always appear with its “*le*” in the translation of the poem. This is an inept practice, of course (advocated mainly by those who, like Mr. Wilson, are insecure and self-conscious in their use of *le* and *la*), and would have resulted in saying “*le noisy monde*” instead of “the noisy *monde*” (Eight: xxxiv: 12). English writers of the eighteenth and nineteenth centuries wrote “the *monde*”, not “le monde”. I am sure that if Mr. Wilson consults the OED, which I do not have here, he will find examples from Walpole, Byron, Thackeray, and others. What was good enough for them is good enough for Pushkin and me¹⁴⁹.

Ainsi, Nabokov utilise ce mot car il était employé dans la littérature en anglais. Cependant, la question est de savoir pourquoi il devrait utiliser dans sa traduction un procédé qui n'a pas été employé par Pouchkine, ce qui revient à modifier la création artistique de l'auteur, en clarifiant ce qui *pourrait* avoir été l'intention de l'auteur. Nabokov s'arroge donc un droit d'auteur plutôt que de traducteur fidèle à la lettre du texte. Nous reviendrons sur le mot « *monde* » quand nous étudierons les incohérences de traduction de Nabokov.

Cette même justification littéraire est utilisée pour contrer une énième attaque de Wilson, cette fois contre le xénisme « *sauvage* » pour traduire « дика », *dika*¹⁵⁰ : « it often occurs in English novels of the time along with *monde* and *ennui*¹⁵¹. » À cette justification littéraire s'ajoute la raison sémantique déjà mentionnée : « Pushkin was using *dika* not simply in the sense of “wild” or “unsociable” but in a Gallic sense as a translation of “*sauvage*¹⁵²” .»

Le degré extrême de la gallisation du texte est atteint avec les xénismes. Cependant, du point de vue quantitatif, ce sont les emprunts qui sont le procédé de francisation le plus marqué.

¹⁴⁶ *Eugene Onegin*, II, p. 44.

¹⁴⁷ *Evgenij Onegin*, p. 35 ; *Eugene Onegin*, I, p. 116 ; Ch. 1, st. XLII.

¹⁴⁸ « He always speaks of “the *monde*,” instead of either “the world” or “*le monde*.” » « The Strange Case of Pushkin and Nabokov ».

¹⁴⁹ « Reply to my Critics », p. 258.

¹⁵⁰ *Evgenij Onegin*, p. 67 ; Ch. 2, st. XXV. Notons que la première édition de la traduction présentait le mot « *sauvage* » sans italique, mais qu'en révisant sa traduction, Nabokov a choisi de souligner cette dimension gallique en ajoutant des italiques.

¹⁵¹ « Reply to my Critics », p. 258.

¹⁵² « Reply to my Critics », p. 258.

2. Les emprunts

Diverses justifications peuvent être apportées à l'utilisation d'un emprunt, mais nous verrons qu'il reste cependant un grand nombre d'emprunts qui semblent injustifiés ou exagérés.

a) Justification par étymologie

Tout d'abord, il existe quelques cas où, dans la traduction en anglais, l'utilisation d'un emprunt français se justifie par le fait que le mot russe dans le texte de Pouchkine est lui aussi un clair emprunt à la langue française. Ainsi, l'étymologie confirme ce que la prononciation (et ici, la transcription) fait ressentir à tout locuteur francophone. On trouve par exemple les mots « лорнет », *lornet* et « кулиса », *kulisa* qui sont tous deux reconnus par le dictionnaire d'étymologie russe *Vasmer* comme étant des emprunts soit à l'allemand soit au français¹⁵³. L'OED confirme que les mots « lorgnettes¹⁵⁴ » et « coulisses¹⁵⁵ », utilisés par Nabokov, sont également des emprunts au français. On remarquera cependant que, si le dictionnaire bilingue donne bien « lorgnette » comme traduction pour le premier mot, il donne « wings, side-scenes, slips », mais pas « coulisses » ; dans son commentaire, Nabokov dit avoir manqué d'utiliser un mot anglais mais que son attachement à la traduction littérale l'a, encore une fois, poussé à plébisciter un emprunt français¹⁵⁶. Il faut par ailleurs souligner que ces deux emprunts surviennent dans des passages traitant de théâtre et qu'on y trouve un grand nombre d'autres emprunts : le français est en effet associé au raffinement et à l'art dans bon nombre de cultures. Citons par exemple la strophe où le mot « coulisses » est employé :

Thirst clamors for more beakers / to drown the hot fat of the cutlets; / but Bréguet's
chimes reports to them / that a new ballet has begun. / The theater's unkind lawgiver, /
inconstant worshipper / of the enchanting actresses, / honorary citizen of the coulisses,
/ Onegin had flown to the theater, / where everybody, breathing criticism, / is ready to
applaud an *entrechat*, / hiss Phaedra, Cleopatra, / call out Moëna – for the purpose /
merely of being heard.

¹⁵³ « лорнет, лорнетка : через нем. Lorgnette или непосредственно из франц. lorgnette, оптическое приспособление для наблюдения предметов » ; « кулиса, через нем. Kulisse (XVIII в. ; см. Шульц - Баслер 1, 409), или непосредственно из франц. Coulissee. »

¹⁵⁴ *Evgenij Onegin*, p. 23 ; *Eugene Onegin*, I, p. 105 ; Ch. 1, st. XXI. OED : « French, < *lorgner* to squint. »

¹⁵⁵ *Evgenij Onegin*, p. 20 ; *Eugene Onegin*, I, p. 103 ; Ch. 1, st. XVII. OED : « < French *coulisse*, subst. use of feminine of *coulis*, in Old French *couleis*. »

¹⁵⁶ « After some deliberation with my literary conscience, I decided that “freeman of the greenroom” was sufficiently correct (and, in fact, blended more delicately with the relevant associations in English), and had the advantage of better harmony with Pushkin's neat style in this stanza; after which, I went back to literalism. » *Eugene Onegin*, II, p. 78.

Par contre, il existe un grand nombre d'emprunts qui, contrairement aux quelques-uns présentés ci-dessus, ne sont pas justifiables linguistiquement, par le biais de l'étymologie notamment. Ainsi, Nabokov utilise les emprunts suivants alors que des équivalents anglais existent pour traduire le mot russe : « Children's fete¹⁵⁷ » (et pas « party, celebration, holiday »), « to fatigue¹⁵⁸ » (et pas « to tire »), « rendezvous¹⁵⁹ » (et pas « meeting, date, appointment ») ou encore « in open champaign¹⁶⁰ » (et pas « in open country »). Nabokov a même forcé le trait quand il a révisé sa traduction¹⁶¹, et a été à la hauteur de son souhait, exprimé plus haut, d'écrire dans un anglais encore moins élégant¹⁶². Ainsi, il a remplacé « hall porter » par « concierge¹⁶³ », « new » est devenu « novel¹⁶⁴ », « chatelaine » a pris la place de la très anglaise « lady of the house¹⁶⁵ » et « fiancé » est devenu « affianced¹⁶⁶ ».

Parfois, la justification de Nabokov repose sur les différences entre les mots, notamment pour ce qui est des registres de langue ou des archaïsmes.

b) Raisons linguistiques

Nabokov a choisi d'employer volontairement des mots archaïques, ce qui a pu passer par l'emploi de mots rares d'origine latine ou par des structures semblant russes au critique non aguerri.

Ainsi, Nabokov utilise les mots « dulcitude » et « jeunesse » car selon lui, les mots russes correspondants sont archaïques :

¹⁵⁷ « детский праздник », *Evgenij Onegin*, p. 19 ; *Eugene Onegin*, I, p. 102 ; Ch. 1, st. XV.

¹⁵⁸ « утомить », *Evgenij Onegin*, p. 34 ; *Eugene Onegin*, I, p. 113 ; Ch. 1, st. XXXVII.

¹⁵⁹ « свидание », *Evgenij Onegin*, p. 42 ; *Eugene Onegin*, I, p. 121 ; Ch. 1, st. LII.

¹⁶⁰ « в чистом поле », *Evgenij Onegin*, p. 201 ; *Eugene Onegin*, I, p. 256 ; Ch. 6, st. XLII.

¹⁶¹ Aleksandr Puškin, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, trad., préface, introduction et notes Vladimir Nabokov, Édition Révisée, 4 tomes (Princeton : Princeton University Press, 1975). À partir de maintenant, les références à cet ouvrage se feront sous la forme *Eugene Onegin* (1975).

¹⁶² « EO falls short of the ideal crib. It is still not close enough and not ugly enough. In future editions I plan to defowlerize it more drastically. I think I shall turn it entirely into utilitarian prose, with a still bumpier brand of English », « Reply to my Critics », p. 243.

¹⁶³ « швейцара », *Evgenij Onegin*, p. 28 ; « hall porter », *Eugene Onegin*, I, p. 109 ; « concierge », *Eugene Onegin* (1975), I, p. 107 ; Ch. 1, st. XXVIII.

¹⁶⁴ « новы », *Evgenij Onegin*, p. 43 ; « new », *Eugene Onegin*, I, p. 122 ; « novel », *Eugene Onegin* (1975), I, p. 119 ; Ch. 1, st. LIV.

¹⁶⁵ « хозяйки », *Evgenij Onegin*, p. 108 ; « lady of the house », *Eugene Onegin*, I, p. 174 ; « chatelaine », *Eugene Onegin* (1975), I, p. 170 ; Ch. 3, st. XXXVI.

¹⁶⁶ « жених », *Evgenij Onegin*, p. 72 ; « Her husband at that time still was / her fiancé », *Eugene Onegin*, I, p. 144 ; « At that time still affianced was / her husband », *Eugene Onegin* (1975), I, p. 140 ; Ch. 2, st. XXX.

Should obsolete or otherwise unusual forms of Russian be rendered by unusual forms of English? The noun *mólodost'* ("youth," as a state or a period) has an archaic form, *mládost'*¹⁶⁷.

Et c'est justement le mot *mladost'* (« младость¹⁶⁸ ») qui est employé par Pouchkine, ce qui justifie le choix de Nabokov de pas utiliser le mot « youth ». Cette volonté de rendre le caractère dépassé des mots russes est avancée à de nombreuses autres reprises et est souvent accompagné d'un désir, très nabokovien, de porter l'attention du lecteur sur des mots rares et oubliés ou de souligner la différence de nuances entre deux mots :

In several instances, English archaisms have been used in my EO not merely to match Russian antiquated words but to revive a nuance of meaning present in the ordinary Russian term but lost in the English one. Such terms are not meant to be idiomatic. The phrases I decide upon aspire towards literality, not readability¹⁶⁹.

Cette utilisation de mots archaïques a pu être interprétée à tort comme étant un manque de maîtrise de la langue anglaise de la part du traducteur. Ainsi, Wilson reprocha à Nabokov d'avoir utilisé beaucoup de « russianismes », reproche auquel Nabokov a répondu de la manière suivante :

In translating *slushat' shum morskoy* (Eight: IV : 11) I chose the archaic and poetic transitive turn "to listen the sound of the sea" because the relevant passage has in Pushkin a stylized archaic tone. Mr. Wilson may not care for this turn – I do not care much for it either – but it is silly of him to assume that I lapsed into a naïve Russianism [...] had he happened to leaf through a certain canto of *Don Juan*, written in the year Pushkin was beginning his poem, or a certain *Ode to Memory*, written when Pushkin's poem was being finished, my learned friend would have concluded that Byron ("Listening debates not very wise or witty") and Tennyson ("Listening the lordly music") must have had quite as much Russian blood as Pushkin and I¹⁷⁰.

On constate qu'à la justification linguistique s'ajoute la justification littéraire, Tennyson et Byron venant ainsi à la rescousse de Nabokov. Les raisons littéraires sont nombreuses à expliquer les choix traductologiques de Nabokov, en plus de l'intertextualité (comme dans l'exemple précédent) : il y a au moins quatre causes qui défendent la qualité littéraire d'un emprunt en traduction.

¹⁶⁷ *Eugene Onegin*, III, p. 63.

¹⁶⁸ *Evgenij Onegin*, p. 203 ; *Eugene Onegin*, I, p. 257 ; Ch. 6, st. XLIV.

¹⁶⁹ « Reply to my Critics », p. 252.

¹⁷⁰ « Reply to my Critics », p. 256-257.

c) Raisons littéraires

La première raison est celle du rythme. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Nabokov a fait l'étrange choix de rendre, autant que possible, sa traduction littérale sous forme de iambes, notamment parce que les vers de Pouchkine étaient en tétamètres iambiques¹⁷¹. Ainsi, Nabokov a choisi de traduire le mot « шуба » (manteau de fourrure), au pluriel dans le texte, par l'emprunt « pelisses » : « Sleep on the pelisses at the carriage porch¹⁷² ». Selon Gerschenkron, c'est la restriction métrique que s'est imposée Nabokov qui explique l'étrange choix de l'emprunt : « Only because of the meter the very Russian fur coats have been converted into French "pelisses"¹⁷³ ».

Une deuxième raison qui explique l'emploi d'emprunts quand rien dans l'étymologie ne semble le justifier est le son et la volonté de transmettre au lecteur une partie de l'euphonie russe. Ainsi, dans la première édition de sa traduction, Nabokov avait choisi un mot en raison de sa proximité phonique avec le mot russe : « Another perfectly acceptable word is "rummer," which I befriended because of its kinship with *ryumka*.¹⁷⁴ » Cette motivation sonore semble expliquer certains emprunts français : on sait que le français était la langue dont la sonorité enchantait le plus Nabokov¹⁷⁵. Dans la strophe traitant de l'enterrement de l'oncle d'Onegin (ce même oncle qui, à la strophe précédente, était sur son « lit de mort »), Nabokov fait le choix de traduire « похоронили », *pohoronili* (ont enterré) par « interred¹⁷⁶ » et non « buried ». Or, dans le commentaire¹⁷⁷, le traducteur insistait justement sur l'harmonie allitérative entre le vers où se trouve ce mot et le précédent, à savoir : *Ohotniki do poxoron. / Pokojnika poxoronili*. Le choix de « interred » permet donc de retrouver non seulement le /r/ du russe, mais également le /n/ de *pohoronili*.

Parmi les mots qui ont provoqué le courroux des critiques se trouve le mot « sapajou », qui est utilisé pour traduire le mot « обезьяна » (singe). Nabokov s'est expliqué de ce choix par une référence biographique au langage de Pouchkine :

¹⁷¹ *Eugene Onegin*, I, Introduction, p. 3.

¹⁷² « На шубах у подъезда спят », *Evgenij Onegin*, p. 24 ; *Eugene Onegin*, I, p. 106 ; Ch. 1, st. XXII.

¹⁷³ Gerschenkron, « A Manufactured Monument? », p. 339.

¹⁷⁴ « Reply to my Critics », p. 253.

¹⁷⁵ « Which of the languages you speak do you consider the most beautiful? My head says English, my heart, Russian, my ear, French. » *SO*, p. 49.

¹⁷⁶ « Похоронили », *Evgenij Onegin*, p. 43 ; *Eugene Onegin*, I, p. 121 ; Ch. 1, st. LIII.

¹⁷⁷ « The Russian-speaking reader will enjoy the amusing sets of alliterations in ll. 4 and 5 – a rare rhythm, and exceptionally rare in consecutive lines [...]. The components of *pohoronili* seem to have gone on a spree. » *Eugene Onegin*, II, p. 196-197.

True, *obez'yana* means any kind of monkey but it so happens that neither “monkey” nor “ape” is good enough in the context.

“Sapajou” (which technically is applied to two genera of neotropical monkeys) has in French a colloquial sense of “ruffian,” “lecher,” “ridiculous chap.” Now, in lines 1-2 and 9-11 of Four: vii (“the less we love a woman, the easier ‘tis to be liked by her . . . but that grand game is worthy of old sapajous of our forefathers’ vaunted times”) Pushkin echoes a moralistic passage in his own letter written in French from Kishinev to his young brother in Moscow in the autumn of 1822, that is seven months before beginning *Eugene Onegin* and two years before reaching Canto Four. The passage, well known to readers of Pushkin, goes: “*Moins on aime une femme et plus on est sur [sic] de l’avoir... mais cette jouissance est digne d’un vieux sapajou du dix-huitième siècle.*”

Not only could I not resist the temptation of retranslating the *obez'yan* of the canto into the Anglo-French “sapajous” of the letter, but I was also looking forward to somebody’s pouncing on that word and allowing me to retaliate with that wonderfully satisfying reference. Mr. Wilson obliged – and here it is¹⁷⁸.

Parmi les mots que nous venons d’expliquer, plusieurs ont trouvé une explication supplémentaire quelques temps après la publication. Ainsi, dans son « Reply to my Critics » (publié deux ans après la première publication d’*Eugene Onegin*) ou dans un ajout à l’édition révisée de 1975 (daté de 1972, alors que la préface de 1963 n’en faisait pas mention), Nabokov expliquait sa théorie traductologique des « signal words », ou « mots-signaux¹⁷⁹ ».

Selon Nabokov, il est important d’indiquer au lecteur anglophone les moments où le texte de Pouchkine présente des irrégularités ou des points de langue notables : il peut s’agir d’une répétition¹⁸⁰, d’un archaïsme ou d’une sonorité particulière¹⁸¹, ou encore d’un mot rare¹⁸² :

The phrases I decide upon aspire towards literality, not readability. They are steps in the ice, pitons in the sheer rock of fidelity. Some are mere signal words whose only purpose is to suggest or indicate that a certain pet term of Pushkin’s has recurred at that point.

¹⁷⁸ « Reply to my Critics », p. 255-256.

¹⁷⁹ Vladimir Nabokov, *Intransigences* (Paris : Julliard, 1986), p. 275.

¹⁸⁰ « As I have already said, many of the recurring words I use (ache, pal, mollitude, and so on) are what I call “signal words,” i.e., terms meant, among other things, to indicate the recurrence of the corresponding Russian word. », « Reply to my Critics », p. 259.

¹⁸¹ « In order to indicate the archaic note in *vospomnya* (used by Pushkin in One: XLVII : 67 instead of *vspomnya*, or *vspomniv*, or *vspominaya*), as well as to suggest the deep sonorous diction of both lines (*vospomnya prezhnih let romany; vospomnya*, etc.), I had to find something more reverberating and evocative than «recalling intrigues of past years», etc., and whether Mr. Wilson (or Mr. N. for that matter) likes it or not, nothing more suitable than “rememorating” for *vospomnya* can be turned up. » « Reply to my Critics », p. 253.

¹⁸² « In referring to Onegin’s not being attracted by the picture of family life, Pushkin in Four : XIII : 5 uses the phrase *semeystvennoy kartinoy*. The modern term is *semeynoy kartinoy* and had Pushkin chosen it, I might have put “family picture”. But I had to indicate the presence of Pushkin’s rarer word and used therefore the rarer «familistic» as a signal word. » « Reply to my Critics », p. 252.

Others have been chosen for their Gallic touch implicit in this or that Russian attempt to imitate a French turn of phrase. All have pedigrees of agony and rejection and reinstatement, and should be treated as convalescents and ancient orphans, and not hooted at as impostors by a critic who says he admires some of my books. I do not care if a word is “archaic” or “dialect” or “slang”; I am an eclectic democrat in this matter, and whatever suits me, goes. My method may be wrong but it is a method, and a genuine critic’s job should have been to examine the method itself instead of crossly fishing out of my pond some of the oddities with which I had deliberately stocked it¹⁸³.

Prenons quelques exemples concrets de mots signalant les gallicismes de Pouchkine dans la traduction de Nabokov. Tout d’abord, le mot « *sauvage* », précédemment mentionné comme étant justifié littérairement et sémantiquement, est justement désigné par Nabokov comme étant un « signal word » ayant pour but d’indiquer au lecteur la nuance particulière de ce mot :

Apart from the fact that it has no exact English equivalent, I chose this signal word to warn readers that Pushkin was using *dika* not simply in the sense of “wild” or “unsociable” but in a Gallic sense as a translation of “*sauvage*”¹⁸⁴.

Il indique également que le mot « mollitude », qui a déclenché la furie de nombre de critiques, est un mot-signal¹⁸⁵. Dans son commentaire, il indique le besoin de rendre l’emprunt fait par les poètes russes à la poésie française :

In using *nega*¹⁸⁶, Pushkin and his constellation were trying to render the French poetical formulas *paresse voluptueuse, mollesse, molles délices*, etc., which the English Arcadians had already turned into “soft delights.” Elsewhere I have rendered *nega* by the archaic but very exact “mollitude”¹⁸⁷.

Nabokov indique lui-même la possibilité d’opter pour « soft delights » mais au lieu d’utiliser l’image employée par les poètes anglophones, il a opté pour une expression soulignant le gallicisme de Pouchkine.

Cependant, Nabokov n’a pas toujours opté pour « mollitude » quand il s’agissait de traduire *nega*, comme le suggère le mot « elsewhere » : en effet, le commentaire présenté ci-dessous portait sur le mot « voluptuousness », qui est devenu « sensuousness¹⁸⁸ » après révision. La question de la

¹⁸³ « Reply to my Critics », p. 252.

¹⁸⁴ « Reply to my Critics », p. 258. C’est moi qui souligne « warn ».

¹⁸⁵ « Reply to my Critics », p. 259.

¹⁸⁶ « нега ». Sur ce point, voir Poulin, « La *nega* gallique de Pouchkine ».

¹⁸⁷ *Eugene Onegin*, II, p. 186.

¹⁸⁸ *Eugene Onegin*, I, p. 119 ; *Eugene Onegin* (1975), I, p. 116.

cohérence des traductions de Nabokov se pose pour ce mot comme pour nombre d'autres et questionne la limite entre le rôle de traducteur et le rôle d'auteur.

3. Problèmes d'incohérence

a) Une justification sémantique ou une empreinte de l'artiste ?

Nabokov a donc opté pour plusieurs mots différents en langue cible pour un mot unique en langue source. Ainsi, pour le mot *nega*, voilà les différentes nuances que Nabokov dit percevoir :

Nega ranges from "mollitude" (Fr. *mollesse*), i.e., soft luxuriousness, "dulcitude," through various shades of amorous pensiveness, *douce paresse*, and sensual tenderness to outright voluptuousness (Fr. *volupté*). The translator has to be careful here not to overdo in English what Pushkin is on the point of overdoing in Russian when he makes his maiden burn with all the French languors of flesh and fancy¹⁸⁹.

Il y aurait donc une justification sémantique à l'alternance d'emprunts (comme « mollitude » ou « voluptuousness ») et de mots purement anglais comme « sensuousness », qui selon l'OED aurait été inventé par le poète anglais Milton et adopté par Coleridge. Cependant, insérer de la variation là où la langue source n'en présentait pas revient à affirmer que le traducteur sait quelle est la nuance exacte que l'auteur voulait utiliser. S'il existe en effet des mots polysémiques dans une langue qui obligeront à distinguer les acceptions en langue cible (comme « glace » qui peut vouloir dire « ice cream » ou « mirror » ou, dans le cas de Pouchkine, *svet*, qui peut vouloir dire « monde » ou « lumière »), il nous semble que les nuances sémantiques ne sont pas aussi justifiées et surtout qu'elles sont le moyen pour le traducteur de laisser sa trace dans la traduction ; en utilisant le mot « overdo », Nabokov semblait pourtant conscient des abus possibles en termes de nuances, puisqu'il rejette le mot « languors ».

Dans sa préface ou dans ses essais sur la traduction, Nabokov revendique pourtant le strict respect de la répétition auctoriale :

If in translating *toska lyubvi Tat'yanu-gonit* (Three: xvi: 1), "the ache of love chases Tatjana" [...], I put "chases" instead of the "pursues" that Mr. Wilson has the temerity to propose, I do so not only because "pursues" is in Russian not *gonit* but *presleduet*, but also because, as Mr. Wilson has not noticed, it would be a misleading repetition of the

¹⁸⁹ *Eugene Onegin*, II, p. 337.

“pursue” used in the preceding stanza (*tebya presleduyut mechty*, “daydreams pursue you”), and my method is to repeat a term at close range only when Pushkin repeats it¹⁹⁰.

Il estimait d’ailleurs que ces répétitions avaient une justification littéraire, puisqu’elles copiaient les caractéristiques de ses modèles, mais s’autorisait une entrave à cette règle :

A point has been made of preserving the recurrence of epithets (so characteristic of a Russian romanticist’s meager and overworked vocabulary), unless a contextual shade of meaning demanded the use of a synonym¹⁹¹.

Les deux autres exemples que nous allons aborder ne concernent, cependant, que des noms ou groupes nominaux comme *nega*.

Dans le texte de Pouchkine, on trouve deux occurrences de l’expression « острые слова » (mots acérés), mais elles sont traduites différemment. Dans le premier cas, Nabokov utilise un emprunt français (pour l’adjectif) et un mot anglais : « piquant sayings¹⁹² ». Or, l’*Oxford Russian-English Dictionary* indique que le mot « piquant » est préconisé pour parler de sauce... Dans le deuxième cas, c’est le mot anglais « witticisms » qui a été utilisé dans la première édition, puis l’emprunt « bons mots¹⁹³ » dans la traduction révisée. Si, dans les deux cas, le même recours au français a été choisi, Nabokov a inséré de la différenciation dans sa traduction alors que le texte de Pouchkine se répétait.

Revenons maintenant au mot *svet* qui, comme nous l’avons vu, est souvent traduit par le xénisme « monde ». Or ce n’est pas toujours le cas : en effet, Nabokov opte pour une grande variété de traductions. Nous avons déjà étudié le cas de « grand monde », où Nabokov étend le xénisme à l’adjectif attaché à *svet*. Il ajoute encore un adjectif en français devant le mot « monde » quand il utilise l’expression « beau-monde ». Or, ici, l’ajout d’adjectif n’est pas motivé par le russe puisque l’expression sert à traduire « светская », *svetskaja*, qui est l’adjectif dérivé de *svet* ; on se rappellera cependant que Nabokov disait que *svet* renvoyait au monde dans le sens de « beau monde » et « grand monde » dans son commentaire. Cependant, on note une autre variation, cette fois au niveau de la typographie. Alors que « beau monde » et « grand monde » sont tous deux reconnus par l’OED (et seraient donc des emprunts), Nabokov les traite différemment : nous lisons « Capricious

¹⁹⁰ « Reply to my Critics », p. 259.

¹⁹¹ *Eugene Onegin*, I, Préface, p. x-xi.

¹⁹² « острые слова », *Evgenij Onegin*, p. 34 ; *Eugene Onegin*, I, p. 113 ; Ch. 1, st. XXXVII.

¹⁹³ « острых слов », *Evgenij Onegin*, p. 281 ; « witticisms », *Eugene Onegin*, I, p. 318 ; « bons mots », *Eugene Onegin* (1975), I, p. 308 ; Ch. 8, st. XLIX.

belles of the *grand monde*¹⁹⁴ » mais « But wildly beau-monde enmity is of false shame afraid¹⁹⁵ ». À d'autres occasions, Nabokov choisit d'employer des traductions en anglais et non plus des xénismes ou des emprunts. Ainsi, on peut lire « The high world does not tolerate it¹⁹⁶ » mais aussi « he saw the World¹⁹⁷ ». Le mot anglais est donc parfois utilisé avec une majuscule, sans que ce choix paraisse justifié. Une autre traduction anglaise est également employée : « Tedious to him became the social hum¹⁹⁸. » Pourtant, Nabokov signalait dans son commentaire le gallicisme de cette expression : « *svéta shum*: An old French cliché, *le bruit, le tumulte, le fracas du monde*¹⁹⁹. » Son choix d'employer une expression en anglais qui, d'ailleurs, transforme le nom *svet* en adjectif (« social »), semble surprenant. Encore une fois, l'exigence de reproduire les répétitions de Pouchkine n'est pas respectée par Nabokov.

Nabokov insère donc de la variation qui ajoute une dimension créatrice et créative à la traduction supposément littérale de Nabokov : derrière le traducteur se devine l'auteur.

b) Le vocabulaire nabokovien

Il se trouve que certains mots que nous venons d'étudier sont présents dans les textes de Nabokov, qu'il s'agisse de ses interviews ou de ses romans. Ainsi, le mot « mollitude » est référencé dans l'OED comme étant apparu dans *Ada* en 1969, ce qui en fait la seule occurrence après 1767. Il apparaît même deux fois dans ce roman²⁰⁰. Quant au mot « *monde* », on remarque que Nabokov a plusieurs fois employé ce xénisme dans ses interviews rédigées (emploi donc non soumis à la spontanéité de l'oral mais bel et bien réfléchi), en parlant non plus d'Onegin mais de Pouchkine en ces termes : « Pushkin, professional poet and Russian nobleman, used to shock the *beau monde* by declaring that he wrote for his own pleasure but published for the sake of money²⁰¹. » Ce mot apparaît également dans plusieurs de ses romans parus après *Eugene Onegin* : on trouve ainsi

¹⁹⁴ « причудницы большого света », *Evgenij Onegin*, p. 35 ; *Eugene Onegin*, p. 116 ; Ch. 1, st. XLII.

¹⁹⁵ « Но дико светская вражда / Бойтся ложного стыда. », *Evgenij Onegin*, p. 194 ; *Eugene Onegin*, I, p. 249 ; Ch. 6, st. XXVIII.

¹⁹⁶ « высший свет », *Evgenij Onegin*, p. 265 ; *Eugene Onegin*, I, p. 306 ; Ch. 8, st. XXXI.

¹⁹⁷ « увидел свет », *Evgenij Onegin*, p. 13 ; *Eugene Onegin*, I, p. 97 ; Ch. 1, st. IV.

¹⁹⁸ « Ему наскучил света шум », *Evgenij Onegin*, p. 33 ; *Eugene Onegin*, I, p. 113 ; Ch. 1, st. XXXVII.

¹⁹⁹ *Eugene Onegin*, II, p. 148.

²⁰⁰ Notons par exemple : « nothing about them pre-announced the luxury and mollitude of my first Villa Venus. » *Ada*, p. 281.

²⁰¹ *SO*, p. 144.

l'expression « *beau monde* » dans *Look at the Harlequins!*²⁰² et, à plusieurs reprises, dans *Ada*²⁰³. On peut raisonnablement s'interroger sur la temporalité de ces emplois. Soit Nabokov a incorporé ces mots dans sa prose après les avoir employés dans la traduction d'*Eugene Onegin*, soit il s'agit de mots chers à Nabokov qu'il a utilisés dans sa traduction, laissant sa griffe lexicale dans le texte pouchkinien.

Plusieurs critiques ont dit reconnaître dans l'anglais utilisé par Nabokov des traits de son écriture. Ainsi, Wilson a souligné l'emploi de mots rares²⁰⁴ tandis que le slaviste Judson Rosengrant a remarqué le mélange nabokovien des langues :

Nabokov's diction, by contrast, verges on mere idiosyncrasy and obscurity, so much does it lack apparent cognitive or stylistic motivation. Indeed, it would seem to be used more as a means of plotting the loci of his own metalanguage, *his own private collation of Russian and English*, than as an instrument of viable public communication²⁰⁵.

La langue nabokovienne déployée par Nabokov pour traduire l'œuvre de Pouchkine correspondrait donc à l'idiolecte de son traducteur. Rappelons ici la description par Nabokov d'Onegin dans son introduction, qui nous semble dépeindre parfaitement la langue employée dans la traduction : « The picture of Onegin's youth is that of a Frenchified Russian dressed like an English fop, who at sixteen or seventeen is out in the world²⁰⁶. »

Cette dimension nabokovienne de la langue et les choix parfois non-justifiés de traduction semblent entrer dans la définition de l'« otsebyatina » que Nabokov désignait comme un des pires travers de traducteur.

c) L'otsebyatina nabokovienne

Ce terme renvoie à la propension d'un traducteur à faire sien le texte qu'il doit traduire. Pour expliquer cette notion, Nabokov a formé un néologisme sur la base de mots russes et l'a ainsi défini :

²⁰² « In a word, her appearance in the *beau monde* of *émigré* literature echoed amusingly Chapter Eight of *Eugene Onegin*. » *Look at the Harlequins!* [1974], in Nabokov, *Novels, 1969-1974*, 563-747. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *LATH!*

²⁰³ Par exemple : « He was known in the *beau monde* for asking that question the very first time he met a young lady. » *Ada*, p. 296.

²⁰⁴ « The only characteristic Nabokov trait that one recognizes in this uneven and sometimes banal translation is the addiction to rare and unfamiliar words. » « The Strange Case of Pushkin and Nabokov ».

²⁰⁵ Judson Rosengrant, « Nabokov, Onegin and the Theory of Translation », *The Slavic and East European Journal*, 38 (1994), 13-27 (p. 21). C'est moi qui souligne.

²⁰⁶ *Eugene Onegin*, I, Introduction, p. 21-22.

Otsebyatina. This convenient cant word consists of the words *ot*, meaning “from,” and *sebya*, meaning “oneself,” with a pejorative suffix, *yatina*, tagged on (its *ya* takes improper advantage of the genitive ending of the pronoun, coinciding with it and producing a strongly stressed *bya* sound which to a Russian’s ear connotes juvenile disgust). Lexically translated, it can be rendered as “come-from-oneselfer” or “from-oneselfity.” It is employed to describe the personal contributions of self-sufficient or desperate translators (or actors who have forgotten their speeches²⁰⁷).

Avant de forger ce terme, Nabokov avait déjà ébauché le portrait négatif du traducteur-auteur. En effet, il décrivait dans « The Art of Translation » trois types de traducteur. Si pour lui, seul le chercheur érudit pouvait être à la hauteur de la tâche, il rejetait les deux autres types de traducteurs, à savoir « the well-meaning hack ; and the professional writer relaxing in the company of a foreign confrère²⁰⁸ ». Voici comment il décrivait ce dernier, avec des signes annonciateurs de ce qui deviendrait l’« otsebyatina » :

Neither learning nor diligence can replace imagination and style.

Now comes the authentic poet who has the two last assets and who finds relaxation in translating a bit of Lermontov or Verlaine between writing poems of his own. Either he does not know the original language and calmly relies upon the so-called “literal” translation made for him by a far less brilliant but a little more learned person, or else, knowing the language, he lacks the scholar’s precision and the professional translator’s experience. The main drawback in this case, however, is the fact that the greater his individual talent, the more apt he will be to drown the foreign masterpiece under the sparkling ripples of his own personal style. Instead of dressing up like the real author, he dresses up the author as himself²⁰⁹.

Nabokov a pourtant fait preuve d’« otsebyatina » dans sa traduction, et il semble évident que, malgré son affirmation que c’était l’érudit en lui et non le poète qui traduisait *Evgenij Onegin* (ce qui justifiait qu’il défende son travail à l’aide de son plus lourd dictionnaire), l’auteur ne pouvait pas si facilement s’effacer derrière le traducteur. Le choix de traduire Pouchkine n’était pas anodin pour Nabokov : lui qui était prompt à refuser toute influence sur son œuvre reconnaissait dans Pouchkine un des seuls auteurs qu’il admirait. Traduire un grand écrivain comme Pouchkine fut peut-être une tâche harassante pour Nabokov, mais il y trouva le plaisir relaxant d’être en compagnie d’un confrère ; c’est certainement ce qui explique les failles de sa traduction.

²⁰⁷ « Pounding the Clavichord », p. 238-239.

²⁰⁸ « The Art of Translation », p. 8.

²⁰⁹ « The Art of Translation », p. 8.

Si la traduction d'*Alice* brille par son ingéniosité, l'*Eugene Onegin* de Nabokov révèle une vraie philosophie du langage. Le fait que la traduction d'*Alice* ait été très domestiquante a vraisemblablement à voir avec le fait que Nabokov n'avait pas encore vu ses œuvres, russes puis américaines, en traductions. Nabokov y avait constaté la modification esthétique de ses romans et cela n'a pu que contribuer à faire évoluer sa philosophie du langage et de l'écriture. Au cours de son travail sur *Eugene Onegin*, Nabokov était en pleine maturité artistique et sa grande fidélité au texte et à la langue source est révélatrice de son identité affirmée d'auteur qui souhaite que l'on respecte son œuvre ; il respecte donc celle des auteurs qu'il traduit. Dans sa traduction de Pouchkine, Nabokov faisait parler le russe dans la langue anglaise et à l'aide d'un lexique français : nous sommes proches de la langue pure dont parlait Benjamin. Le fait de faire parler une langue étrangère par le biais d'une autre en traduction évoque également le fait de faire parler la langue comme une langue étrangère dans l'écriture : Nabokov était un auteur polyglotte qui écrivait dans plusieurs langues et qui les faisait coexister dans son écriture pour renouveler la langue anglaise. C'est donc la question du style selon Deleuze que soulève le langage nabokovien. En effet, Deleuze définissait le style comme « la langue étrangère dans la langue²¹⁰ » en reprenant la célèbre phrase de Proust. Plus exactement, il estimait que le style était la transformation de sa propre langue en langue étrangère :

Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. À la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas²¹¹.

Nabokov procède doublement puisqu'il renouvelle la langue anglaise grâce à des créations stylistiques et qu'il incorpore des mots étrangers qui deviennent des composants à part entière de sa langue.

Après avoir travaillé sur son style de traducteur, il nous faut nous interroger sur sa philosophie du langage dans ses créations. Avant d'étudier ses œuvres fictionnelles, nous analyserons un domaine à mi-chemin entre traduction et création, à savoir l'auto-traduction. Nous

²¹⁰ Deleuze, « Bégaya-t-il », p. 142.

²¹¹ Deleuze, « Bégaya-t-il », p. 138.

choisissons volontairement de travailler sur son autobiographie pour ce qu'elle révèle de la perception que Nabokov avait de lui-même, de son langage et de son travail créatif. Mais elle permettra aussi une esquisse de l'archéologie du style nabokovien. D'une part, son autobiographie a été composée à plusieurs moments de sa vie. D'autre part, elle l'a été en plusieurs de ses langues : on a donc différentes « versions » d'une même œuvre. Et finalement, elle présente plusieurs versions en anglais, ce qui peut permettre de tracer l'évolution stylistique de Nabokov dans cette langue.

CHAPITRE 2

NABOKOV

AUTO-TRADUCTEUR

If some day I make a dictionary of definitions wanting single words to head them, a cherished entry would be: "To abridge, expand, or otherwise alter or cause to be altered, for the sake of belated improvement, one's own writings in translation¹."

À partir de la fin des années 30, Nabokov consacra beaucoup de temps à la supervision des traductions de ses livres. Voulant résister à la tentation trop grande de réécrire ses romans pendant le processus de traduction, il opta pour un système collaboratif : une traduction littérale était effectuée par un traducteur extérieur, puis Nabokov la vérifiait dans un deuxième temps et l'améliorait s'il le jugeait nécessaire. Cela pose évidemment la question de la paternité de ces traductions. Il existe cependant quelques livres que Nabokov a tenu à traduire seul. Parmi les ouvrages écrits en langue anglaise qui nous intéressent ici², seuls deux ont été auto-traduits par Nabokov vers le russe : le roman *Lolita* et son autobiographie, texte que nous étudierons dans ce chapitre.

La version finale de l'autobiographie de Nabokov a paru en 1967 sous le titre de *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*. La généalogie de cette œuvre est complexe et Nabokov la retrace dans la préface. D'une part, les quinze chapitres ont d'abord été publiés dans des périodiques, principalement le *New Yorker*, et ils ont ensuite été révisés par l'auteur quand il les a publiés sous forme de chapitres de son autobiographie, dans une première version en 1951 sous le titre *Conclusive Evidence*³, puis dans une version de nouveau révisée, *Speak, Memory*. D'autre part,

¹ Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading* [1938] (New York : Vintage, 1989), Préface, p. 7.

² Deux études très poussées des œuvres de Nabokov auto-traduites, notamment depuis le russe vers l'anglais, existent : Grayson, *Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* et Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*.

³ La version britannique, publiée après la version américaine *Conclusive Evidence*, était intitulée *Speak, Memory*. Pour éviter toute confusion avec la version révisée de 1967, je parlerai de *Conclusive Evidence* pour traiter de la première version, même si les seuls exemplaires disponibles en France sont ceux de l'édition britannique ; quand je mentionnerai les variations, j'omettrai donc les différences évidentes entre orthographes anglaise et américaine (colour/color par exemple). Mes références seront donc sous la forme CE

ces chapitres existent dans plusieurs langues : *Conclusive Evidence* a été traduite en russe et révisée par son auteur, et est parue en 1954 sous le titre *Drugie Berega*⁴. C'est ensuite qu'est parue une nouvelle version en anglais, *Speak, Memory*, qui est une révision de *Conclusive Evidence* (dont elle reprend la plupart des phrases) incorporant certaines des modifications apportées par la version russe. On a donc trois versions anglaises (A1-3⁵) et une version russe, qui se présentent chronologiquement de la sorte : publication dans un périodique (A1), puis dans *Conclusive Evidence* (A2), puis dans *Drugie Berega*, et finalement dans *Speak, Memory* (A3). À la différence des autres chapitres, le chapitre 5 présente une version en français en amont de toutes les autres, « Mademoiselle O », qui est paru dans *Mesures*⁶ en 1936 et constitue un des seuls textes composés directement en français par Nabokov. Le statut de ce texte est central puisqu'il est le premier texte autobiographique à avoir été écrit par l'auteur : Nabokov déclare même qu'il est à l'origine de l'autobiographie (« The essay that initiated the series⁷ ») et que l'ordre de l'autobiographie à venir était déjà clairement établi au moment de la publication de « Mademoiselle O⁸ ».

Le statut des différentes versions de l'autobiographique est très problématique et sur plusieurs points, nous nous appuyerons sur le travail de Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Les versions successives en anglais ne posent pas de difficulté majeure puisqu'elles s'inscrivent dans un procédé de révision, ce qui permet d'établir que chaque version successive remplace la précédente : *Speak, Memory* est donc la version anglaise définitive. D'ailleurs, même pour ses romans russes auto-traduits (seul ou en collaboration), Nabokov estimait que la version

(pour *Conclusive Evidence*) et renverront à l'édition suivante : Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: a Memoir* [1947] (Londres : Gollancz, 1951).

⁴ Toutes mes références seront à cet ouvrage sous la forme *DB* et renverront à Vladimir Nabokov, *Drugie Berega* [1954], in Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij v četyrex tomax*, 4 tomes, éd. Viktor Erofeev (Moscou : Pravda, 1990).

⁵ J'utiliserai ce code quand je comparerai les versions successives en anglais dans le corps du texte ; en note de bas de page, je donnerai les références bibliographiques au périodique, à *CE* ou à *SM*.

⁶ Vladimir Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, n°2 (Paris), 1936, p. 147-172. À partir de maintenant, j'indiquerai « Mademoiselle O » F. Notons que le rapport entre la première version française et la première version en anglais n'est guère simple à établir : en effet, je parle ici d'auto-traduction, mais il faut préciser que le passage à l'anglais s'est opéré en collaboration avec une traductrice, Hilda Ward. Dans sa préface à *SM*, Nabokov écrit qu'elle a traduit le texte et qu'il l'a révisé (*SM*, p. 361), tandis que Grayson écrit que Nabokov a préparé la traduction et qu'il a été assisté de Ward (Grayson, p. 139). Comme pour toutes les traductions supervisées par Nabokov, notamment vers le français, cela pose la question de la limite entre révision, supervision et production, ou plus largement entre traduction et auto-traduction.

⁷ *SM*, Préface, p. 361.

⁸ « Although I had been composing these chapters in the erratic sequence reflected by the dates of first publication given above, they had been neatly filling numbered gaps in my mind which followed the present order of chapters. That order had been established in 1936. » *SM*, Préface, p. 362.

définitive était celle qu'il avait retravaillée, à savoir la version anglaise⁹. Cependant, il en va autrement pour l'autobiographie, puisque le texte russe *Drugie Berega* n'est pas premier : il s'intercale entre *Conclusive Evidence* dont il se présente comme la traduction et *Speak, Memory*. C'est surtout la relation de ces trois livres qu'il faut déterminer plus clairement.

Le terme « traduction » est à employer avec précaution quand il s'agit de *Drugie Berega* : si ce texte est présenté comme la traduction russe de *Conclusive Evidence*, il en est aussi sa révision puisqu'il présente un grand nombre d'omissions et d'ajouts par rapport au soi-disant texte source anglais. Voici ce qu'écrit Nabokov dans sa préface :

For the present, final edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial text, but have availed myself of the corrections I have made while turning it into Russian¹⁰.

L'auteur-traducteur reconnaît donc avoir révisé le texte anglais de *Conclusive Evidence* (« the initial text ») mais dit avoir également incorporé des modifications présentes dans *Drugie Berega*, ce qui fait de *Speak, Memory* une révision à la fois de *Conclusive Evidence* et de *Drugie Berega*. Ici, il est important de souligner que les seules modifications venant de *Drugie Berega* qui ont été incorporées de manière systématique à *Speak, Memory* sont les corrections, à savoir les exemples où Nabokov a introduit une rectification par rapport à quelque chose qui s'est avéré faux (une date, le déroulement réel des événements) dans les versions précédentes en anglais. Par contre, il n'explique nullement au lecteur de *Speak, Memory* que de nombreux ajouts apportés à *Drugie Berega* n'ont pas été insérés dans la version anglaise ultime. Ainsi, quand Nabokov traite de son oncle polyglotte et de ses allers retours entre la France et la Russie, *Speak, Memory* présente exactement la même formulation que *Conclusive Evidence* (« he attempted to motor from St. Petersburg to Pau¹¹ ») et ne mentionne nullement l'anecdote ajoutée dans la version russe intermédiaire : « он однажды попытался

⁹ « Après le succès de *Lolita*, Nabokov entreprit de retraduire ou de faire retraduire tous ses romans russes en anglais [...]. Il ne s'agit d'ailleurs pas de simples traductions : dans la plupart des cas, il a retravaillé son texte de manière assez conséquente. Il considérait généralement cette version anglaise de ses romans russes comme la version définitive. » Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 15. Selon Laurence Guy, cela peut être le signe que Nabokov prenait la place de Sirine : « En annexant méthodiquement l'œuvre de son prédécesseur, en lui substituant des originaux seconds posés comme canoniques et prévalents, l'auteur américain ne concurrençait pas seulement Sirine : il s'assurait une primauté définitive en l'effaçant en tant qu'original. » Guy, « L'original perdu de Nabokov, ou pourquoi le russe était "une bonne langue 'de départ' mais une horrible langue 'd'arrivée'" », p. 184.

¹⁰ *SM*, p. 363-364.

¹¹ *CE*, p. 44 ; *SM*, p. 416.

проехать на автомобиле из Петербурга в По, но завяз в Польше¹². » (un jour, il essaya d'aller de Pétersbourg à Pau en voiture mais s'embourba en Pologne). *Speak, Memory* est donc bien la révision de *Conclusive Evidence* et s'appuie partiellement sur celle de *Drugie Berega*, mais la version russe n'en devient pas pour autant caduque à la publication de *Speak, Memory*. Le terme d'auto-traduction s'applique donc surtout pour *Conclusive Evidence* et *Drugie Berega*. Entre les trois versions, la révision se combine à la traduction, et c'est bien là la particularité de l'auto-traduction, comme le souligne Oustinoff :

L'auto-traduction est un domaine obéissant à une logique propre qui tient à son auctorialité et qui est aussi le lieu privilégié où [sic] apparaissent avec le plus d'acuité les problèmes liés au bilinguisme d'écriture. Elle est éminemment à la fois traduction et écriture, si bien qu'il ne faudrait pas la réduire à l'écriture seule (en la rangeant dans le champ de la récréation) comme on a tendance à le faire trop souvent¹³.

En tant qu'auteur, Nabokov se permettait donc de réviser l'œuvre qui était sienne en la traduisant, alors que quand l'auteur et le traducteur étaient différents (quand il traduisait Pouchkine ou qu'il était traduit par des collaborateurs), Nabokov exigeait des traductions littérales et fidèles.

Pour tous ces textes, la question est de savoir s'il en existe un qui serait considéré comme l'original et un autre qui serait sa traduction en langue étrangère : dans une conception traditionnelle et donc binaire de la traduction, on serait vraisemblablement dans une impasse. *Conclusive Evidence* serait-il l'original et *Drugie Berega* sa traduction ? Ou *Speak, Memory* étant la révision de *Conclusive Evidence*, deviendrait-il l'original révisé, écrit donc, paradoxalement, après sa traduction, *Drugie Berega*? Ou *Speak, Memory* serait-il à considérer comme la traduction de *Drugie Berega*, alors que l'on a souligné qu'il trouvait sa source dans *Conclusive Evidence*, à l'exception d'anecdotes venant de *Drugie Berega*? Puisque toutes ces versions ont été écrites par Nabokov, elles font toutes œuvres, et la question de l'original semble insoluble. Faut-il envisager les textes comme des versions complémentaires, avec donc une œuvre à versions ? C'est ce que recommande Oustinoff, en suivant Genette :

La logique du texte auto-traduit est, pour reprendre le terme utilisé par Gérard Genette, une logique avant tout *palimpsestueuse*. Plus récemment, dans *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance* le même auteur replace la traduction, ainsi que les auto-traductions [...], dans le cadre des "immanences plurielles", c'est-à-dire des œuvres

¹² *DB*, p. 167.

¹³ Oustinoff, p. 57.

pouvant se manifester sous diverses formes “non tenues pour identiques ou interchangeables¹⁴.”

S'il nous semble tout à fait exact de parler de texte à versions, c'est l'image du palimpseste qui pose problème pour l'autobiographie. À notre sens, la logique de surimposition et de substitution du palimpseste ne s'applique pas à toutes les versions de l'autobiographie de Nabokov, même si elle nous semble valable pour les autres auto-traductions de Nabokov, puisqu'une œuvre de jeunesse russe est traduite en anglais et révisée par l'auteur, et que la traduction devient la version finale. Pour ce qui est de l'autobiographie, *Speak, Memory* ne se substitue pas à *Drugie Berega*, même si elle est chronologiquement la dernière : il n'est nullement question de produire une traduction russe de *Speak, Memory*, car le caractère proprement russe de *Drugie Berega* (avec, comme nous le verrons, une réelle adaptation au public russe) en fait la version définitive russe. De même, *Drugie Berega*, qui était l'auto-traduction de *Conclusive Evidence*, ne se substitue pas à *Conclusive Evidence*, puisque ce texte est remplacé par *Speak, Memory* (révision). Pour l'autobiographie, il n'y a pas de relation binaire (comme pour les romans de Nabokov) mais bien ternaire, et il n'y a pas une seule version définitive, mais bien deux : *Drugie Berega* pour le public russe et *Speak, Memory* pour le public anglophone. Il nous semble donc que c'est plus une image de complémentarité qui conviendrait, et pas une image de surimposition ; l'image du palimpseste pourra cependant s'appliquer au niveau de la langue de l'autobiographie, et plus largement, de l'écriture de Nabokov, comme nous le verrons. Au sujet des auto-traductions de Nabokov, Elizabeth Klosty Beaujour parle de deux facettes d'une même œuvre hypothétique :

Because self-translation and the (frequently) attendant reworking makes a text retrospectively incomplete, both versions become avatars of a hypothetical total text in which the versions in both languages would rejoin one another and be reconciled (as in the “pure language” by Benjamin)¹⁵.

Cette complémentarité des versions vers une œuvre pure hypothétique nous semble tout à fait appropriée. Elle est développée par Benjamin dans son essai « The Task of the Translator » avec l'image du « vessel » :

Fragments of a vessel which are to be glued together must match one another in the smallest details, although they need not be like one another. In the same way a translation, instead of resembling the meaning of the original, must lovingly and in detail incorporate the original's mode of signification, thus making both the original and the

¹⁴ Oustinoff, p. 26.

¹⁵ Beaujour, p. 112.

translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel¹⁶.

On verra que cette image trouvera un écho chez Nabokov. Pour notre propos, nous choisissons d'employer une image de diamant à facettes, qui nous semble convenir au mieux à l'autobiographie à versions de Nabokov. Chaque facette, écrite dans une langue, est éclairée par les facettes écrites dans une autre langue, à plus juste titre parce qu'elles ont été produites par Nabokov mais aussi car elles contiennent des mots issus des autres langues. Benjamin évoquait d'ailleurs la nécessité pour le traducteur de mettre sa propre langue en mouvement en l'étirant grâce à la langue étrangère¹⁷. On pourrait même introduire dans cette image de diamant les versions antérieures puisque celles-ci jettent un éclairage sur le résultat final. L'œuvre en question serait donc une œuvre totale, dont les facettes se complètent mais ne peuvent être prises qu'une seule à la fois. Nous ne sommes donc pas dans un texte fusion mais bien dans un texte qui bénéficie de l'éclairage de ses autres versions. Tout comme pour le langage pur de Benjamin, le fait d'avoir accès à plusieurs langues, à plusieurs traductions, permet d'avoir une vision plus pure et plus complète de l'autobiographie de Nabokov mais aussi de la biographie de son style, comme nous le verrons.

Cette image de diamant, ou plutôt de prisme légèrement déformant selon la facette à travers laquelle on regarde, a été évoquée par Nabokov dans la préface de son autobiographie auto-traduite en russe :

Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо¹⁸.

(Le livre russe ici présent entretient la même relation au texte anglais que les lettres en majuscules aux lettres en italique ou que le visage de face entretient avec le profil stylisé.)

Pour décrire le passage du texte au russe, Nabokov combine deux images de déformation : une ayant trait à l'écriture (l'inclinaison de l'italique) et une autre picturale (passage de face à profil), ce qui est tout à fait approprié puisque c'est bien d'un autoportrait littéraire qu'il s'agit.

Selon Nabokov, le changement de langue d'écriture pour son autobiographie fut une torture :

¹⁶ Walter Benjamin, « The Task of the Translator » [1923], in *Illuminations* [1968], trad. Harry Zohn (New York : Schocken Books, 2007), p. 69-82 (p. 78).

¹⁷ Benjamin, « The Task of the Translator », p. 80.

¹⁸ *DB*, Préface, p. 134.

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before¹⁹.

Au-delà de la langue source et de la langue cible se rajoute donc pour Nabokov une autre langue, à savoir celle des souvenirs. Si Nabokov parle ici plutôt de ses souvenirs russes, il faudra ajouter la langue française et la langue anglaise, qui ont toutes deux joué un rôle dans l'enfance polyglotte de Nabokov. On notera d'ailleurs que Nabokov n'utilise pas le terme de traduction, puisque le passage d'une langue à l'autre a également été l'occasion d'une réécriture.

Au fur et à mesure des versions de son autobiographie, il est possible de retracer, en plus de la destinée de Nabokov, l'évolution de son art. Nabokov revendiquait d'ailleurs la primauté de l'artistique sur le biographique dans une interview qu'il donnait des années après la publication de *Speak, Memory* : « The best part of a writer's biography is not the record of his adventures but the story of his style²⁰. » Dans ce chapitre, nous retracerons l'évolution artistique de Nabokov en suivant le fil rouge des mots étrangers et de la représentation des cultures étrangères, ce qui nous mènera au positionnement de Nabokov par rapport à son identité d'auteur et d'étranger.

¹⁹ *SM*, p. 364.

²⁰ *SO*, p. 154-155.

I. L'évolution de l'écriture

Dans les versions successives de l'autobiographie, la représentation des cultures étrangères se fait de deux façons : d'une part, Nabokov adapte les références culturelles au changement de public qu'entraîne la traduction, et d'autre part, il insère la langue étrangère de manière grandissante afin d'inscrire dans son texte la langue, ou plutôt les langues, de la mémoire.

A. Les références interculturelles et intertextuelles

Dans son article « Traduction, intertextualité, interprétation²¹ », Venuti rappelle la place centrale de l'intertextualité en littérature mais il souligne surtout que celle-ci peut être plus ou moins explicitée ou discrète²², ce qui implique une gradation dans la capacité des lecteurs à la détecter :

De plus, en ce qui concerne l'intertextualité, la réception est un facteur décisif. Le lecteur doit non seulement posséder les connaissances littéraires et culturelles lui permettant de reconnaître la présence d'un texte dans un autre, mais il doit aussi faire preuve de la compétence critique nécessaire à la formulation de la signification de la relation intertextuelle, à la fois pour le texte dans lequel elle apparaît et pour la tradition dans laquelle ce texte prend une place quand l'intertextualité est reconnue²³.

Donc, une référence à la culture américaine pourra être claire pour un Américain mais ne le sera plus pour un Russe. Selon Venuti, une référence sort de son contexte quand elle est traduite. C'est pourquoi elle ne peut pas être transmise par une traduction fidèle sémantiquement car cela ne permettrait pas au lecteur de la traduction d'en comprendre les enjeux :

Une telle traduction, aussi proche soit-elle, peut éventuellement établir une correspondance sémantique, mais ne pourra incorporer la signification culturelle particulière d'un intertexte étranger, signification qui provient de la reconnaissance d'un lien entre le texte étranger et une tradition culturelle étrangère²⁴.

Le traducteur se doit donc de recontextualiser le texte étranger, c'est-à-dire « le réécrire en des termes intelligibles et intéressants pour le lecteur-récepteur, en le replaçant dans des structures langagières différentes, des valeurs culturelles différentes, des traditions littéraires différentes, et

²¹ Lawrence Venuti, « Traduction, intertextualité, interprétation », trad. Maryvonne Boisseau, *Palimpsestes*, 18 (2006), 17-42.

²² « Ces relations intertextuelles peuvent prendre des formes bien définies comme la citation, l'allusion et la parodie. » Venuti, « Traduction, intertextualité, interprétation », p. 17.

²³ Venuti, « Traduction, intertextualité, interprétation », p. 17-18.

²⁴ Venuti, « Traduction, intertextualité, interprétation », p. 19-20.

dans des institutions sociales différentes²⁵ ». Nabokov prend en compte ces différences culturelles quand il auto-traduit sa biographie et il a recours à plusieurs procédés pour rendre ses nombreuses allusions intertextuelles.

1. Omission

En de rares occasions, Nabokov gomme la référence intertextuelle pour la remplacer par des signifiants sans dimension intertextuelle marquée. Ainsi, dans le chapitre 8 de *Conclusive Evidence*, Nabokov décrit une jeune fille près de lui : « On my left, one of my most fidgety girl cousins, a nebulous little blonde of eleven or so with long, Alice-in-Wonderland hair and a shell-pink complexion²⁶. » En russe, la référence au monde littéraire britannique de Carroll est remplacée par une autre, issue des contes de fées : les cheveux de la petite fille sont longs et couleur or pâle (« с длинными бледно-золотистыми волосами²⁷ »), tels que le sont ceux des jeunes filles dans les contes de fées occidentaux (Boucle d'Or et les Trois Ours) ou slaves (La Fille aux cheveux d'or).

2. Adaptation

Très souvent, Nabokov opte pour la recontextualisation. Dans le chapitre 8 de *Drugie Berega*, Nabokov décrit un de ses tuteurs russes qui s'était cru plus qualifié en littérature que son jeune élève :

Проиграл мне, помню, великолепный кастет, побившись со мной об заклад, что письмо Татьяны начинается так: “Увидя почерк мой, вы верно удивитесь²⁸.”

(Je me rappelle que j'ai gagné un splendide coup-de-poing américain dans un pari qu'il a fait avec moi sur le fait que la lettre de Tatjana commençait ainsi “En voyant mon écriture, vous serez probablement surpris”.)

Les lecteurs russes ne manqueront pas de reconnaître la référence à leur chef-d'œuvre *Evgenij Onegin*, et surtout noteront le caractère erroné de cette citation. Pour remplacer cette référence intertextuelle à la culture russe dans *Drugie Berega*, Nabokov opte, dans *Speak, Memory*, pour une allusion à la culture anglosaxonne, puisque cultures anglaise et américaine s'y mêlent :

²⁵ Venuti, « Traduction, intertextualité, interprétation », p. 24.

²⁶ *CE*, p. 118.

²⁷ *DB*, p. 230-231.

²⁸ *DB*, p. 235.

In the course of our very first colloquy he casually informed me that Dickens had written *Uncle Tom's Cabin*, which led to a pounce bet on my part, winning me his knuckle-duster. After that he was careful not to refer to any literary character or subject in my presence²⁹.

Le lecteur du texte en anglais sera tout aussi prompt que le lecteur russe à relever l'énormité de l'erreur du tuteur, dans un contexte qui lui sera familier car recontextualisé.

3. Explicitation

Un autre procédé consiste à garder la référence intertextuelle étrangère mais à l'explicitier. Ainsi, dans le chapitre 5 traitant de l'éducation française de Nabokov, le lecteur lit dans le texte anglais la description suivante :

Uncles and aunts and cousins would arrive on such days from neighboring estates, and the village doctor would come in his dogcart, and the village schoolmaster would be heard blowing his nose in the cool hall, where he passed from mirror to mirror with a greenish, damp, creaking bouquet of lilies of the valley or a sky-colored, brittle one of cornflowers in his fist³⁰.

La référence au style flaubertien, notamment l'arrivée des convives au mariage de Charles et Emma Bovary, semblait apparemment plus difficile à déceler pour des lecteurs russes que pour des lecteurs anglophones, puisque Nabokov explicite l'intertexte en russe. Après avoir développé abondamment la description flaubertienne en ajoutant les divers noms de ses propres oncles et tantes et de leurs lieux d'origine, Nabokov conclut par la remarque suivante : « Интересно, кто заметит, что этот параграф построен на интонациях Флобера³¹. » (Je me demande qui remarquera que ce paragraphe est construit sur les intonations de Flaubert). À l'inverse, des contextualisations sur la culture russe dans les éditions en anglais ne sont pas nécessaires pour les lecteurs russes : elles disparaissent donc de *Drugie Berega*. Ainsi, après avoir raconté quelques anecdotes sanglantes liées à la place située près de sa maison d'enfance à St Pétersbourg, Nabokov explique : « Quite a few little stories like these were attached to squares and streets in St. Petersburg³². » Si les anecdotes spécifiques au Maria Square restent dans la version russe, le commentaire généralisant le propos à l'ancienne capitale russe disparaît.

²⁹ SM, p. 504.

³⁰ CE, p. 78 ; SM, p. 453-454.

³¹ DB, p. 196.

³² CE, p. 131.

4. Déplacement

Dans d'autres cas, une référence est ajoutée en cotexte quand celle d'origine ne pouvait être gardée. Par exemple, dans le chapitre 5, l'arrivée en Russie perturbe la gouvernante française, qui ne peut exprimer son désarroi que dans sa langue maternelle. Ainsi lit-on dans *Conclusive Evidence* : « leaving Mademoiselle to be swallowed up by what she will later allude to, with gusto and awe, as “le steppe³³.” » (Il est d'ailleurs étrange de noter cette erreur de déterminant, puisque dans la version française, c'était bien « la steppe³⁴ » que Nabokov employait.) Dans la traduction russe, Nabokov inscrit le mot « steppe » en cyrillique (степь, *step'*), mais il déplace l'alternance codique en français en ajoutant une référence intertextuelle :

То, что потом, рассказывая свои приключения, она называла с содроганием “степью”. И действительно, чем не la jeune Sibérienne³⁵ ?

(Ce qu'ensuite, en racontant ses aventures, elle appelait avec un frémissement “la steppe”. Et en effet, n'était-ce pas *la jeune Sibérienne*³⁶?)

La Jeune Sibérienne de Xavier de Maistre fait le récit de l'histoire vraie d'une jeune fille qui traversa la Russie pour demander au Tsar de gracier son père. Elle eut un grand succès en France, où elle fut utilisée comme outil pédagogique, principalement à la fin du dix-neuvième siècle, ce qui rend la référence faite par une institutrice tout à fait pertinente. L'histoire dans ses nombreuses versions eut également un grand succès en Russie³⁷ et aurait inspiré *La Fille du capitaine* de Pouchkine. Cette référence intertextuelle est donc accessible au lecteur russe qui peut reconnaître dans les tribulations de *La Jeune Sibérienne* les difficultés que Mademoiselle pensait partager avec l'héroïne russe.

5. Traduire l'interculturel

Plusieurs autres procédés sont employés par Nabokov pour traduire les références interculturelles. Dès le premier paragraphe du chapitre 4, intitulé « My English Education » dans sa

³³ *CE*, p. 66.

³⁴ « Mademoiselle O » F, p. 152.

³⁵ *DB*, p. 187.

³⁶ On notera que l'italique de l'alternance codique en anglais est toujours omis dans le texte russe, puisque l'on retrouve un autre décrochage typographique par l'insertion de l'écriture latine dans le texte en cyrillique. Dans mes traductions en français, je rendrai ce décrochage typographique par des italiques.

³⁷ Sarah Al-Matary, « Une Sibérie à l'usage des familles : la fonction édifiante de la figure de Prascovie Lopouloff en France (1806-1900) », présentée le 20 novembre 2010 à l'occasion du colloque « L'invention de la Sibérie par les écrivains et voyageurs français des XVIII^e et XIX^e siècles » (à paraître).

première publication en anglais³⁸, Nabokov insère un grand nombre de références à la culture britannique qui sont bien connus du lecteur anglophone. On note la grande dimension sensorielle de la mémoire, qui recourt notamment au toucher, à la vue et au goût (trouve-t-on là la madeleine de Nabokov ?):

The kind of Russian family to which I belonged – a kind now extinct – had, among other virtues, a traditional leaning toward the comfortable products of Anglo-Saxon civilization. Pears's Soap, tar-black when dry, topaz-like when held to the light between wet fingers, took care of one's morning bath. Pleasant was the decreasing weight of the English collapsible tub when it was made to protrude a rubber underlip and disgorge its frothy contents into the slop-pail. "We could not improve the cream, so we improved the tube," said the English toothpaste. At breakfast, golden syrup imported from London would entwine with its glowing coils the revolving spoon from which enough of it had slithered on to a piece of Russian bread-and-butter³⁹.

En traduisant ce passage en russe, Nabokov a inséré quelques détails supplémentaires, mais nous nous concentrerons sur le rendu des références culturelles.

D'une part, il opte parfois pour des hypéronymes. Ainsi, la référence à la marque « Pear's soap » disparaît pour être réduite à son origine géographique : « Дегтярное лондонское мыло⁴⁰ » (le savon londonien couleur goudron). D'autre part, Nabokov a recours à l'alternance codique et au décrochage typographique pour bien souligner l'étrangéité du produit, mais il prépare l'apparition du mot étranger en amont : soit il donne un contexte qui éclairera le sens du xénisme, soit il fournit une traduction. Ainsi, après avoir décrit comment il était lavé et rincé, ne laissant ainsi aucun doute quant à l'endroit où il se trouvait, il écrit : « Этот мой резиновый tub я взял с собой в эмиграцию⁴¹ » (C'est la *baignoire* en caoutchouc que j'ai prise avec moi quand j'ai émigré). Un peu plus loin, un autre xénisme anglais est précédé d'une traduction explicative en russe ; notons que l'arrivée de la langue anglaise est préparée par la transcription en cyrillique d'un autre mot anglais (*brekfast*) : « За брекфастом яркий паточный сироп, golden syrup, наматывался блестящими кольцами на ложку⁴² » (Au breakfast, un sirop de mélasse de couleur vive, *golden syrup*, s'enroulait en anneaux brillants sur la cuillère).

³⁸ « My English Education », *The New Yorker*, 27 mars 1948, p. 25-28.

³⁹ *CE*, p. 51.

⁴⁰ *DB*, p. 173.

⁴¹ *DB*, p. 173.

⁴² *DB*, p. 174.

Les mots étrangers peuvent donc participer à la traduction des références culturelles, mais surtout ils connotent sensoriellement la mémoire. Leur place devient de plus en plus grande au fur et à mesure des traductions.

B. L'écriture de la mémoire

Les versions successives de l'autobiographie ont donné lieu à une réécriture des souvenirs, et même une redécouverte de la mémoire.

1. Réécrire sa mémoire

Comme nous l'avons évoqué en introduction de ce chapitre, Nabokov explique dans sa préface à *Speak, Memory* qu'il a apporté à son autobiographie des corrections qui portent sur des points concrets et vérifiables. Ainsi, après la publication de *Conclusive Evidence* et de *Drugie Berega*, Nabokov a appris que certains de ses souvenirs étaient erronés et ne représentaient pas la réalité des événements⁴³ : dans ces deux versions, ses sœurs sont absentes du chapitre 7 traitant d'un voyage à Biarritz alors qu'elles sont présentes dans *Speak, Memory*⁴⁴.

D'une version à l'autre, on constate une importance grandissante des détails, grâce à un effort de mémoire fait par Nabokov au cours de ses réécritures :

I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original – blank spots, blurry areas, domains of dimness. I discovered that sometimes, by means of intense concentration, the neutral smudge might be forced to come into beautiful focus so that the sudden view could be identified, and the anonymous servant named⁴⁵.

Dans ces passages rajoutés, Nabokov intègre un grand nombre de mots étrangers, notamment par le biais des noms des domestiques russes qui lui sont revenus en mémoire. Nabokov les insère dans *Drugie Berega*, puis dans *Speak, Memory* en n'omettant aucun élément de la trinité onomastique

⁴³ « When after twenty years of absence I sailed back to Europe, I renewed ties that had been undone even before I had left it. At these family reunions, [*Conclusive Evidence*] was judged. Details of date and circumstance were checked, and it was found that in many cases I had erred, or had not examined deeply enough an obscure but fathomable recollection. Certain matters were dismissed by my advisers as legends or rumors or, if genuine, were proven to be related to events or periods other than those to which frail memory had attached them. » *SM*, p. 364-365.

⁴⁴ « Both my sisters angrily remonstrated against my description of the journey to Biarritz (beginning of Chapter Seven) and by pelting me with specific details convinced me I had been wrong in leaving them behind ("with nurses and aunts"!)." » *SM*, p. 365.

⁴⁵ *SM*, p. 363.

russe, à savoir le prénom, le patronyme et le nom de famille, comme dans l'exemple suivant : « One night the police placed a fat, bleary-eyed spy who went laboriously down on his knees before our librarian, Lyudmila Borisovna Grinberg, when discovered⁴⁶. » C'est principalement dans la version russe que les noms des domestiques russes reviennent dans le texte, comme si le fait d'être repassé, dans l'écriture, à la langue dans laquelle ces souvenirs avaient été vécus avait déclenché la remémoration.

Nabokov a également eu accès à de nouvelles sources⁴⁷, ce qui lui permet d'ajouter des éléments à son autobiographie. Là aussi, les passages ajoutés regorgent souvent de mots étrangers. Par exemple, dans un long passage sur la biographie de son père (presque six pages qui étaient absentes des versions précédentes), Nabokov écrit :

It is a volume of 316 pages containing nineteen papers. In one of these ("Carnal Crimes," written in 1902), my father discusses, rather prophetically in a certain odd sense, cases (in London) "of little girls à l'âge le plus tendre (*v nezhneyshem vozraste*) i.e. from eight to twelve years, being sacrificed to lechers (*slastolyubtsam*)⁴⁸."

L'aspect prophétique renvoie évidemment au roman *Lolita*, dont le thème central – la pédophilie – est traité par son père dès 1902. Dans ce passage, on note que les mots étrangers ont deux fonctions. D'une part, ils dissimulent l'indicible en passant d'abord par le français et le russe avant de laisser la place à une quasi-traduction. D'autre part, la citation est commencée en anglais puis fait des allers retours entre les langues, principalement avec le russe. Ce procédé de mélange est souvent employé par Nabokov : ne pouvant toujours employer de longs segments en langue étrangère, il donne une traduction en anglais pour faciliter la lisibilité mais insère des xénismes pour produire un effet de réel et bien rappeler que la phrase d'origine n'avait nullement été produite en anglais.

Si un grand nombre d'éléments sont ajoutés par Nabokov dans les dernières versions de son autobiographie, c'est donc grâce à la collaboration des membres de sa famille, à la publication de nouveaux documents ou à un effort de la mémoire. Mais c'est aussi grâce au rôle déclencheur de l'écriture que certains souvenirs lui sont revenus.

⁴⁶ *SM*, p. 520.

⁴⁷ « My father's biography has been amplified now, and revised. » *SM*, p. 363.

⁴⁸ *SM*, p. 512.

2. L'écriture, outil mémoriel

Ainsi, dans sa préface, Nabokov soulignait les efforts apportés à l'occasion de ses réécritures successives en parlant de « concentration intense ». La mémoire retrouvée ne permet pas seulement d'ajouter un détail dans le texte : elle est insérée dans l'écriture et stylisée. Ainsi, dans le chapitre 7 traitant de vacances à Biarritz où il était tombé amoureux d'une petite Française nommée Colette, Nabokov écrit qu'il ne parvient pas à se souvenir du nom du chien de celle-ci, jusqu'à ce que la description par l'écriture d'un porte-crayon prismatique ne ravive ses souvenirs :

And now a delightful thing happens. The process of recreating that penholder and the microcosm in its eyelet stimulates my memory to a last effort. I try again to recall the name of Colette's dog – and, triumphantly, along those remote beaches, over the glossy evening sands of the past, where each footprint slowly fills up with sunset water, here it comes, here it comes, echoing and vibrating: Floss, Floss, Floss⁴⁹!

Le retour du souvenir du nom du chien est incorporé de manière progressive sous la plume de Nabokov. L'arrivée de « Floss » s'annonce par un ensemble d'allitérations, présents dans les /f/ et /l/ de l'adverbe exprimant la joie du souvenir (« triumphantly ») et dans la syllabe centrale de l'adjectif « glossy » ; à l'approche de la révélation finale, tous les sons du nom du chien se multiplient pour donner « slowly fills up with sunset water ». De plus, la pulsation du souvenir est inscrite par l'image du ressac emplissant les empreintes, ressac présent dans les constructions miroirs (« along those remote beaches, over the glossy evening sands of the past, [...] here it comes, here it comes, echoing and vibrating »), notamment dans « echoing and vibrating » où la pulsation de la mémoire se fait pulsation du son.

L'écriture enclenche le souvenir, qu'elle enregistre dans l'autobiographie. Mais Nabokov ayant eu une enfance multilingue, la question de l'écriture des souvenirs en langue étrangère se pose, notamment quand la langue de l'autobiographie change.

3. La langue, outil et trace de la mémoire

Plusieurs études en psycholinguistique s'avèrent particulièrement éclairantes quant au rôle potentiellement déclencheur de la langue maternelle en matière de souvenir.

⁴⁹ SM, p. 488.

a) L'apport de la psycholinguistique

Tout d'abord, certaines études montrent que les souvenirs sont associés à la langue dans laquelle ils ont été vécus :

Input-language is stored during acquisition within an incidental-learning task. [...] Correctly recalled items almost always are recalled in the input language. [...] These results support the already prevalent view that input language is stored in the form of a tag on the language-free semantic representation of a word⁵⁰.

D'autre part, la langue du souvenir laisserait sa trace sur le souvenir au point que la langue employée pourrait réactiver certains souvenirs :

These studies show that, in immigrant bilinguals, L1 words commonly activate memories of events in the country of origin and L2 words activate memories of events that took place after immigration. These results suggest that the language of encoding is a stable property for linguistic memories, even though a memory can be "translated" into another language⁵¹.

Dans le cas de Nabokov, force est de remarquer que c'est la version russe de son autobiographie qui présente le plus grand nombre de nouveaux souvenirs, dont une partie est intégrée à *Speak, Memory*. Nabokov lui-même, malgré son enfance polyglotte, présentait son autobiographie en anglais comme étant « an English re-telling of Russian memories in the first place⁵² ». La langue source des souvenirs aurait donc enclenché le réveil de la mémoire et permis l'inscription de ces nouvelles anecdotes dans l'autobiographie en russe, puis en anglais. Selon Elizabeth Klosty Beaujour, la métaphore proustienne s'applique ici : « Writing in Russian acted like a tea-soaked madeleine, provoking additions and elaborations, and triggering the return of details of memories⁵³. » Dans la version anglaise, ces nouveaux souvenirs porteront souvent la trace de la coloration linguistique de ce souvenir, résultant dans un plus grand nombre de xénismes dans *Speak, Memory* que dans *Conclusive Evidence*.

⁵⁰ Colin M. MacLeod, « Bilingual Episodic Memory: Acquisition and Forgetting », *Journal of Learning and Verbal Behaviour*, 15 (1976), 347-364 (p. 361).

⁵¹ Anita Pavlenko, « Bilingual Selves », in *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression, and Representation*, dir. Aneta Pavlenko (Clevedon, Royaume-Uni : Multilingual Matters, 2006), p. 1-33 (p. 17).

⁵² *SM*, Préface, p. 364.

⁵³ Elizabeth Klosty Beaujour, « Translation and Self-Translation », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p. 714-724 (p. 721).

b) La trace de la langue du souvenir

Dans la version russe de son autobiographie, Nabokov ajoute au chapitre 8 une anecdote qui était absente de *Conclusive Evidence* et qui montre combien son ancien tuteur russe (du nom de Lenski) se désolait de l'éducation trop polyglotte, et surtout pas suffisamment russe, du jeune Vladimir et de son frère :

Он жаловался моей матери, что мы с братом – иностранцы, барчуки, снобы и патологически равнодушны к Гончарову, Григоровичу, Мамину-Сибиряку, которыми нормальные мальчики будто бы зачитываются⁵⁴.

(Il se plaignit à ma mère que mon frère et moi étions des étrangers, des fils à papa, des snobs et que nous étions pathologiquement indifférents à Gončarov, Grigorovič, Mamin-Cibirjak, à la lecture desquels les petits garçons normaux se délectaient soi-disant).

Nabokov incorpore et étoffe cette anecdote dans la version anglaise suivante, mais surtout il rend perceptible la langue source du souvenir :

He complained to my mother that Sergey and I were little foreigners, freaks, fops, *snobi*, "pathologically indifferent," as he put it, to Goncharov, Grigorovich, Korolenko, Stanyukovich, Mamin-Sibiryak, and other stupefying bores (comparable to American "regional writers") whose works, according to him, "enthralled normal boys"⁵⁵.

On remarque d'abord l'augmentation du nombre des noms propres russes, qu'il s'agisse du frère de Nabokov ou des artistes ; de plus, pour compenser ces références à la littérature russe, Nabokov insère un lien avec un mouvement littéraire américain, qu'il écorche au passage. On note également que l'on passe de trois groupes nominaux « des étrangers, des fils à papa, des snobs » (dans ma traduction) à quatre avec « little foreigners, freaks, fops, *snobi* » : la liste des noms s'enfle et permet à Nabokov d'agrémenter les propos de Lenski d'exagération et de les orner d'une triple allitération en /f/ et d'une autre en /s/. Cette liste de commentaires dépréciatifs se termine par un mot russe qui était présent dans *Drugie Berega* : il est transcrit en caractères latins, ce qui le rend lisible et compréhensible puisque ce mot russe « *snobi* » ressemble au mot anglais. La version anglaise est d'autant plus colorée par la langue de Lenski que Nabokov insère les propos de celui-ci entre guillemets et qu'il souligne bien que ces expressions, mises à distance par ces signes typographiques, sont du tuteur : « as he put it », « according to him ». À l'inverse, c'est une distanciation très

⁵⁴ *DB*, p. 228-229.

⁵⁵ *SM*, p. 496.

nabokovienne qui porte sur « American “regional writers” », où Nabokov réitère ses habituelles critiques à l’encontre des écoles et mouvements littéraires en les enserrant de guillemets.

Étant donné l’enfance polyglotte de Nabokov, les langues des souvenirs sont variées. Quand elles correspondent à la langue du texte, le texte n’est pas très hétérogène. Par contre, quand la langue du souvenir rapporté en diffère, Nabokov choisit souvent de garder cette polyphonie : il évite donc souvent de traduire les propos de son enfance et les insère en langue étrangère, imprimant ainsi dans le texte le multilinguisme de ses souvenirs. Par exemple, quand Nabokov retrace sa première histoire d’amour (le chapitre 11 de *Drugie Berega*, le douzième de *Conclusive Evidence* et *Speak, Memory*), il insère un nouveau souvenir en russe :

Мы пропускали школу: не помню, как устраивалась Тамара; я же подкупал нашего швейцара Устина, заведовавшего нижним телефоном (24-43⁵⁶).

(Nous manquions l’école : je ne me souviens pas comment Tamara s’arrangeait ; moi je soudoyais notre concierge Ustin qui s’occupait du téléphone d’en bas (24-43))

Dans la version anglaise, Nabokov a doublé la présence du numéro de téléphone qui lui permettait de parler à son premier amour russe, et a ainsi inséré dans le texte la langue de ces échanges amoureux :

We skipped school: I forget what Tamara’s procedure was [...]. Nor had I any trouble with our wonderful, eminently bribable Ustin, who took the calls on our ground-floor telephone, the number of which was 24-43, *dvadtsat’ chetire sorok tri*⁵⁷.

Quand Nabokov retranscrit des souvenirs ayant eu lieu en anglais, rien ne les démarque de la langue du texte de *Conclusive Evidence* ou *Speak, Memory*. Ainsi, quand il retrace ses premiers émois amoureux avec la petite Colette, voici ce qu’on lit dans les deux versions anglaises : « she suddenly turned toward me and kissed me on the cheek. So great was my emotion all I could think of saying was « You little monkey⁵⁸.” » En russe, le lecteur réalise que cet échange a eu lieu en anglais :

Вдруг она поцеловала меня в щеку. От волнения я мог только пробормотать: “You little monkey⁵⁹”.

(Soudain, elle m’embrassa sur la joue. En raison de mon émoi, je pus seulement bredouiller : *You little monkey*.)

⁵⁶ *DB*, p. 261.

⁵⁷ *SM*, p. 558.

⁵⁸ *CE*, p. 106 ; *SM*, p. 487.

⁵⁹ *DB*, p. 221.

La langue source du souvenir amoureux est insérée dans le texte et ressort visuellement quand elle est placée dans la version en langue étrangère (souvenir en russe dans le texte anglais ou inversement).

Cependant, si l'anglais est parfois transcrit en cyrilliques (dans le cas de mots uniques comme « breakfast ») et parfois rendu en caractères latins dans la version russe, il en va tout autrement pour les mots russes présents dans les versions anglaises : ceux-ci sont toujours en caractères latins et jamais en cyrilliques, ce qui pose la question des reports en traduction.

c) Les reports

Selon Michel Ballard⁶⁰, les emprunts sont à distinguer des reports, qui se cantonnent au domaine de la traduction :

Le report est un acte de traduction consistant à reporter dans le texte d'arrivée un élément du texte de départ pour des raisons de nécessité (trou lexical) ou par désir de préserver la spécificité d'un élément du TD [texte de départ] ou de créer de la couleur locale : la non-traduction des anthroponymes d'individus qui ne sont pas des personnages historiques relève du report. L'emprunt est un fait de société, généralement durable, qui dépasse la traduction ; le report est un acte individuel de traducteur, ponctuel, qui peut recouper ou utiliser l'emprunt, mais à sa différence, le report ne consacre pas l'intégration d'un terme dans la langue⁶¹.

L'ouvrage de Ballard traite des langues anglaise et française et n'évoque donc pas le cas des langues aux alphabets non latins telles que le russe. Mais importer un terme directement en cyrillique dans le texte anglais, c'est bien « reporter dans le texte d'arrivée un élément du texte de départ », en l'occurrence un mot non assimilé dans la langue cible (un xénisme donc, que Ballard évoque d'ailleurs plus loin dans son livre⁶²).

Pour ne pas bloquer l'accès à ces xénismes russes pour le lecteur anglophone, Nabokov opte pour la transcription des reports russes, comme dans les exemples précédents. Quant aux mots en caractères latins, ils sont tout à fait accessibles pour les lecteurs russes qui sont habitués à rencontrer

⁶⁰ Michel Ballard, *Versus : la version réfléchie anglais-français* (Paris : Ophrys, 2003).

⁶¹ Ballard, p. 154.

⁶² « Il est rare qu'un individu décrète un emprunt, l'emprunt est négocié par le groupe linguistique et présente des degrés d'intégration : le xénisme est encore perçu comme une intrusion, un terme étranger ; l'emprunt intégré peut même voir sa graphie modifiée (cf. bifteck). » Ballard, p. 253.

cet alphabet⁶³. Il existe seulement un cas où Nabokov a presque reporté des mots russes en caractères cyrilliques. Dès le premier chapitre, Nabokov évoque sa maîtrise de l'anglais très précoce et la découverte par son père d'une lacune de taille dans son éducation :

During one of his short stays with us in the country, he ascertained, with patriotic dismay, that my brother and I could read and write English but not Russian. It was decided that the village schoolmaster should come every afternoon to give us lessons and take us for walks⁶⁴.

Dans la traduction russe, Nabokov développe légèrement cette anecdote en insérant la référence à un mot précis : « помнится, кроме таких слов, как “какао”, я ничего по-русски не мог прочесть⁶⁵ » (je me souviens qu'à part des mots comme « cacao », je ne pouvais rien lire en russe). On remarque que malgré les caractères cyrilliques le mot « какао » est lisible pour un lecteur habitué aux caractères latins, puisque certains caractères des deux alphabets sont communs. Dans *Speak, Memory*, Nabokov insère ce mot et étoffe la présence des mots russes : « He ascertained, with patriotic dismay, that my brother and I could read and write English but not Russian (except KAKAO and МАМА⁶⁶). » Le passage par les capitales ne permet pas de savoir si Nabokov a inséré du cyrillique (какао) ou du latin (kacao). Cependant, puisque généralement Nabokov utilise des minuscules en italique pour introduire des mots étrangers, ce choix semble volontaire : il permet au lecteur lisant l'anglais de reproduire la position du petit Nabokov pouvant reconnaître des termes russes grâce à leur proximité avec les mots anglais.

Nabokov intègre donc des morceaux de son texte source dans les versions en langue cible, ce qu'Oustinoff considère à juste titre comme étant une mise en abyme du procédé de la traduction⁶⁷. Encore une fois, Nabokov incorpore la langue étrangère de manière grandissante au fur et à mesure des versions, puisque le passage du texte par le prisme de la traduction garde une coloration de la langue source mémorielle. À l'image de diamant à facettes précédemment évoquée, nous souhaitons ajouter celle de la coloration linguistique en nous appuyant sur la théorie des verres transparents ou colorés de la traduction établie par Mounin.

⁶³ Par le passé, la langue française était souvent introduite dans les romans russes tels que *Guerre et Paix* ou *Evgenij Onegin* : comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Nabokov a rendu certains de ces mots comme « Monsieur », « dandy » ou « vasisdas » en les reportant dans sa traduction. De nos jours, l'apprentissage des langues étrangères ou plus simplement les publicités et l'utilisation de caractères latins dans l'emploi d'internet rendent l'accès à l'alphabet latin très aisé.

⁶⁴ *CE*, p. 17.

⁶⁵ *DB*, p. 142.

⁶⁶ *SM*, p. 376.

⁶⁷ Oustinoff, p. 215.

d) Les verres colorés de la traduction

Selon Mounin, les traductions (en français ici) peuvent être de deux ordres. Il y a d'abord les verres transparents, puis les verres colorés :

Ou bien traduire de telle sorte que le texte, littéralement francisé, sans une étrangeté de langue, ait toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français, – c'est-à-dire, en quelque sorte, réaliser l'ambition des "belles infidèles" sans l'infidélité : première classe de traductions.

Ou bien traduire mot à mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépayssante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, morphologiques, stylistiques) de la langue étrangère, – de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère : deuxième classe de traductions⁶⁸.

Selon Mounin, les traductions sont transparentes quand elles « traduisent l'œuvre sans lui garder la coloration de sa langue, ni de son époque, ni de sa civilisation originelles⁶⁹ ». Or, justement Nabokov fait bien sentir la présence de la culture d'origine en insérant des mots étrangers issus de la langue source mémorielle ou en explicitant les références culturelles. Il s'agit bien d'une traduction colorée : « Des traductions telles que, quoique impeccablement françaises, nous ne puissions jamais oublier un seul instant la couleur de leur langue originelle, de leur siècle originel, de leur civilisation originelle⁷⁰. » Cependant, Nabokov ne choisit pas d'utiliser une des trois stratégies possible de la traduction colorée, à savoir celle qui, comme dans *Eugene Onegin*,

se propose de respecter cette espèce de génie propre à chaque langue ; qui se propose de donner l'illusion que le texte, traduit par une sorte de pastiche extrêmement subtil et non caricatural, on le lit encore dans sa langue originale. [...] Débarrassé de toute timidité, cet effet peut donc être obtenu par la voie du vocabulaire : on traduit alors mot à mot les termes étrangers pour préserver l'inattendu qu'ils ont à nos yeux français ; puis par la voie de la syntaxe : on pastiche alors la structure grammaticale de l'idiome traduit ; par la voie de la stylistique, et même de la métrique, enfin⁷¹.

En russe comme en anglais, Nabokov a utilisé une syntaxe très naturelle, ce qui s'explique par le fait que c'est une auto-traduction, donc écrite par l'auteur directement dans la langue cible, et non par le fait que ce serait une traduction traditionnelle qui serait transparente et donc aurait « l'air d'avoir été directement pensé[e] puis rédigé[e] » en langue cible. Par contre, Nabokov a poussé plus loin la

⁶⁸ Georges Mounin, *Les Belles infidèles* [1955] (Paris : Presses universitaires de Lille, 1994), p. 74.

⁶⁹ Mounin, p. 75.

⁷⁰ Mounin, p. 91.

⁷¹ Mounin, p. 91-92.

recommandation des verres colorés de traduire « mot à mot les termes étrangers pour préserver l'inattendu qu'ils ont à nos yeux français » puisqu'il les a incorporés dans son auto-translation.

On peut donc voir l'autobiographie à versions de Nabokov comme un diamant à facettes colorées dont chaque version porterait le reflet, la couleur des versions dans les autres langues. Cette coloration des langues étrangères se fait de plus en plus forte au fur et à mesure des versions de l'autobiographie, ce qui donne l'impression que Nabokov a de plus en plus accepté son statut d'auteur multilingue.

II. L'affirmation de l'identité de l'artiste polyglotte

Le multilinguisme de Nabokov est bien plus assumé dans les versions anglaises que dans *Drugie Berega* : la langue d'écriture jouerait donc un rôle dans l'intégration ou au contraire la mise à distance de certains traits de Nabokov.

A. Langage et mise à distance

Si les versions successives en anglais portent de plus en plus la coloration du passage par le russe, cette acceptation de l'étrangéité linguistique n'est pas aussi présente dans la version russe de l'autobiographie, où l'on observe un retour en arrière par rapport à l'évolution observable en anglais.

1. Diminution de l'intégration étrangère en russe

Les exemples suivants seront tous extraits du chapitre 3, qui contient un grand nombre de xénismes français, langue qui présente l'intérêt d'être étrangère autant pour les versions en anglais que pour *Drugie Berega*. Dans l'exemple qui suit, Nabokov relate une anecdote sur les traces laissées par une ancêtre russe dans les archives de la justice française. Le fait que le vestimentaire soit au centre de cette histoire est révélateur du lien perçu par les étrangers entre Paris et la mode :

When the costumes were ready, Mme de Korff found them "*trop décolletés*" and refused to take them. The dressmaker sent her *huissier* (warrant officer), upon which there was a bad row, and my good great-grandmother [...] sued the dressmaker for damages. She contended that the *demoiselles de magasin* who brought the dresses were "*des péronnelles* [saucy hussies]" who, in answer to her objecting that the dresses were cut too low for gentlewomen to wear, "*se sont permis [sic] d'exposer des théories*

égalitaires du plus mauvais goût [dared to flaunt democratic ideas in the worst of taste]"; [...] she accused the *huissier* and his acolytes of sprawling on soft chairs while inviting the ladies to take hard ones⁷²

Dans la version russe où cette anecdote faisait pour la première fois son apparition⁷³, la présence du français était fortement estompée. Le seul procédé similaire était celui de faire suivre un segment en français plus ou moins long de sa traduction :

Портниха прислала *huissier* - судебного пристава

(la couturière envoya un *huissier* – un huissier de justice)

"se sont permis d'exposer des théories égalitaires du plus mauvais goût" (позволили себе высказать превульгарные демократические теории)

(se sont permises d'émettre des théories démocratiques prévulgaires).

Le xénisme « trop décolletés » n'était pas présent dans *Drugie Berega* mais était écrit en langue russe pour traduire les propos français de l'ancêtre (« слишком открытыми », trop ouverts). Par contre, à un autre endroit de ce passage, Nabokov avait eu recours à l'emprunt « декольте », *dekol'te*. Alors que l'anglais n'hésite pas à reprendre le xénisme « *huissier* » (« she accused the *huissier* and his acolytes... »), la version russe favorisait la reprise par la traduction : « она добавляла, [...] что пристав и его сподручные » (elle ajouta que l'huissier et ses acolytes...). Quant au doublement de xénismes dans « the *demoiselles de magasin* who brought the dresses were "*des péronnelles* [saucy hussies]" », il étoffe ce qui, en russe, ne portait aucune trace de caractères étrangers, si ce n'est la transcription en cyrillique d'un mot français : « наглые мамзели, принесшие наряды » (les mamzelles impudentes qui avaient apporté les tenues). En russe, Nabokov mettait donc beaucoup moins en avant la langue française qu'en anglais. On pourrait croire qu'il s'agit là d'une évolution de son écriture et penser que Nabokov, avec les années, accepte plus son polyglottisme. Or, si l'on prend des exemples se trouvant à la fois dans *Conclusive Evidence* et *Speak, Memory*, on observe qu'il y a un réel recul face à l'étranger dans *Drugie Berega*, et que celui-ci apparaît encore plus clairement puisque la version russe se trouve chronologiquement entre les deux versions en anglais.

⁷² SM, p. 401-402.

⁷³ « Однако баронессе костюмы показались слишком открытыми, и она отказалась принять их. Портниха прислала *huissier* - судебного пристава, после чего моя прабабка, женщина страстного нрава [...] подала на портниху в суд, жалуясь, что наглые мамзели, принесшие наряды, в ответ на ее слова, что такие декольте не подходят благородным девицам, "*se sont permis d'exposer des théories égalitaires du plus mauvais goût*" (позволили себе высказать превульгарные демократические теории). К этому она добавляла, [...] что пристав и его сподручные развалились в креслах, предоставив дамам стулья ». DB, p. 160-161.

Dans ce même chapitre, Nabokov traite de son oncle qui était tellement cosmopolite qu'il parlait le français plus et mieux que le russe. Ses saillies sont beaucoup plus francophones en anglais qu'elles ne le sont en russe. Dans l'exemple suivant, Nabokov rapporte la manière dont son oncle, après lui avoir confié qu'il faisait de lui son unique héritier, le congédie en français :

"And now you may go," he added, "*l'audience est finie. Je n'ai plus rien à vous dire.*"

"А теперь, – сказал он, – можешь идти, аудиенция кончена, je n'ai plus rien à vous dire⁷⁴". (Et maintenant, dit-il, tu peux partir, l'audience est finie, *je n'ai plus rien à vous dire*)

On observe qu'en anglais comme en russe, la citation commence par la langue du texte pour faciliter la compréhension. Par contre, la partie en français, qui véhicule par effet de réel la langue dans laquelle s'exprimait l'oncle de Nabokov, est bien plus courte dans la version russe. Dans la version suivante en anglais, elle retrouve sa longueur : c'est bien la langue russe qui bloque l'acceptation de l'incorporation des mots étrangers. Quelques pages plus loin, le segment en français est de nouveau plus court en russe qu'en anglais :

He would say at table with a sudden sigh [...] "*Je suis triste et seul comme une bylinka v pole* [as lonesome as a 'grass-blade in the field']." This was meant to sound like an old saying – which it was not.

Он вздыхал и говорил: "Je suis comme une былинка в поле!" – с таким видом, точно и впрямь могла такая поговорка существовать⁷⁵.

(il soupirait et disait "*Je suis comme une pousse d'herbe dans un champ !*", d'un air faisant penser que précisément et réellement, un tel proverbe pouvait exister.)

Si le xénisme français n'est traduit dans aucune des deux versions, celui en russe l'est dans la version anglaise (mais pas dans *Drugie Berega*, où ce n'est pas nécessaire) : cela montre bien qu'en anglais, le français est perçu comme une langue moins étrangère que le russe

Si, en russe, Nabokov omet certains xénismes français qu'il n'hésite pas à utiliser dans ses versions en anglais, il opte parfois pour l'emploi d'une référence à la culture française pour compenser la disparition de la langue française. Ainsi, Nabokov décrit les chansons françaises écrites par son oncle en faisant un usage abondant de la langue française :

⁷⁴ CE, p. 42, SM, p. 415 ; DB, p. 165.

⁷⁵ CE, p. 45. Dans SM, p. 417, Nabokov omet la dernière phrase ; DB, p. 167.

One day, on the terrace of his Pau castle, with the amber vineyards below and the empurpled mountains in the distance, at a time when he was harassed by asthma, palpitations, shiverings, a Proustian excoriation of the senses, *se débattant*, as it were, under the impact of the autumn colours (described in his own words as the “*chapelle ardente de feuilles aux tons violents*”), of the distant voices from the valley, of a flight of doves stippling the tender sky, he had composed that one-winged *romance* (and the only person who memorized the music and all the words was a brother of mine, whom he hardly ever noticed and who is also now dead).

“*L’air transparent fait monter de la plaine*”⁷⁶...

En russe⁷⁷, Nabokov conserve bien la chanson française et la citation « *chapelle ardente de feuilles aux tons violents* » mais omet « *se débattant* » ainsi que « *romance* », remplacé par un emprunt (« романс », *romans*). Par contre, il renforce la référence proustienne (présente par les étranges symptômes de l’oncle qui rappellent ceux du narrateur de *La Recherche*) par le biais d’une ressemblance physique :

Терзаемый астмой, сердечными перебоями, ознобом, каким-то прустовским обнажением всех чувств (он лицом несколько походил на Пруста), бедный Рука⁷⁸...

(Tourmenté par l’asthme, par une irrégularité cardiaque, par un frisson, par une certaine mise à nu proustienne de tous les sentiments (de visage, il ressemblait un peu à Proust), le pauvre Ruka...)

La ressemblance physique avec l’écrivain français et les références interculturelles remplacent donc la langue française. On notera également que Nabokov établit de plus en plus de liens entre son frère Sergej et son oncle : dans *Conclusive Evidence*, ils étaient liés par la mort et dans *Speak, Memory*, Nabokov rajoute que Sergej et Ruka bégayaient tous les deux⁷⁹. Or il est un lien plus subtil entre le frère et l’oncle de Nabokov qui passe par Proust : comme l’auteur français, les deux hommes russes étaient homosexuels ; Sergej a d’ailleurs été envoyé dans un camp de concentration pour cette

⁷⁶ *CE*, p. 47-48 ; *SM*, p. 419-420 (identique à *CE*, sauf « stippling » qui devient « striating » et « a brother of mine, whom he hardly ever noticed and who is also now dead » qui devient « my brother Sergey, whom he hardly ever noticed, who also stammered, and who is also now dead »).

⁷⁷ « Глядя с террасы на виноградники, желтеющие внизу по скатам, на горы, лиловеющие вдали, терзаемый астмой, сердечными перебоями, ознобом, каким-то прустовским обнажением всех чувств (он лицом несколько походил на Пруста), бедный Рука – как звали его друзья-иностранцы – отдал мучительную дань осенним краскам – “*chapelle ardente de feuilles aux tons violents*” как выпелось у него – и единственный, кто запомнил романс от начала до конца, был мой брат [...] *L’air transparent fait monter de la plaine*... » *DB*, p. 170.

⁷⁸ *DB*, p. 170.

⁷⁹ « My brother Sergey, whom he hardly ever noticed, who also stammered, and who is also now dead. » *SM*, p. 420.

raison et y est mort. Mais ce n'est qu'implicitement que Nabokov fait référence à leur orientation sexuelle, tout au long de ce chapitre pour l'oncle Ruka, ou au chapitre 13 pour Sergej :

About that time, a page from his diary that I found on his desk and read, and in stupid wonder showed to my tutor, who promptly showed it to my father, abruptly provided a retroactive clarification of certain oddities of behavior on his part⁸⁰.

Dans ce chapitre consacré à l'oncle de Nabokov, la place centrale de la langue française, celle de Proust, est un marqueur implicite supplémentaire de l'homosexualité de l'oncle Ruka.

La langue étrangère est donc moins assumée dans la version russe que dans les versions anglaises de l'autobiographie, ce qui souligne encore une fois à quel point la langue dans laquelle s'écrit le souvenir a une incidence sur l'écriture. Mais l'on observe que la manière d'écrire varie également : non seulement le multilinguisme peut être diversement assumé, mais c'est plus généralement les souvenirs qui peuvent être modifiés selon la langue employée.

2. Langage du souvenir et mise à distance

À plusieurs reprises dans son autobiographie, on observe des variations, d'une langue à l'autre, dans la manière dont Nabokov dépeint certaines personnes de son enfance. Les variations sont telles que l'on pourrait parfois se demander si c'est bien la même personne qui écrit les différentes versions de cette autobiographie.

a) Langue et altération de la représentation

Dans le chapitre 5 consacré à sa gouvernante française et initialement écrit en français, Mademoiselle est représentée de manière beaucoup plus tendre en français qu'en anglais⁸¹. Dès son arrivée dans la famille Nabokov, la différence se fait sentir :

Et puis c'est une porte qui s'ouvre avec un bruit de ferraille, enfin voici l'inconnue, Mademoiselle.

A pneumatic door heaves and clangs in the vestibule. She has come after all; I had so hoped she would not.⁸²

⁸⁰ *SM*, p. 580.

⁸¹ C'est également l'opinion de J. E. Rivers: « The post French versions diminish the central character by omitting key passages on her personality and adding details that make her less sympathetic. » « Alone in the Void: "Mademoiselle O" » in *Torpid Smoke: the Stories of Vladimir Nabokov*, dir. Steven G. Kellman et Irving Malin (Amsterdam, 2000), p. 85-131 (p. 88).

Cette déclaration de regret et de rejet est présente dans les trois versions en anglais ainsi qu'en russe⁸³. À une autre occasion, Nabokov se remémore les phrases étranges de Mademoiselle :

Certaines réflexions qu'il lui arrivait d'émettre restèrent dans notre famille, – curiosités amusantes que l'on se rappelle avec amour. "Un jour, j'ai entendu le silence" disait-elle, puis faisait une pause et répétait d'une voix profonde : "J'ai entendu le silence. C'était dans un vallon perdu des Alpes." [...] Des saillies de cette sorte ne développaient jamais la causerie brillante, gazouillante, spirituelle dont rêvait Mademoiselle. Au contraire, on se taisait tout-à-coup après qu'elle avait dit son mot, puis on parlait d'autre chose⁸⁴.

Si la version française fait mention de gêne, elle fait aussi et surtout référence à l'affection que portait la famille Nabokov à la gouvernante. En anglais, il n'y a plus aucune trace de cet amour ou du souvenir nostalgique évoqué en français :

Thinking that someone had referred to music, "But Silence, too, may be beautiful," she would bubble. "Why, one evening in a desolate valley of the Alps I actually *heard* Silence." Sallies like these [...] resulted in a painful hush instead of touching off the rockets of a sprightly *causerie*⁸⁵.

Encore une fois, la langue anglaise semble être le lieu d'une mise à distance par Nabokov de ses souvenirs de « l'institutrice à qui [il] doi[t] le plaisir d'entendre le français⁸⁶ », comme si la langue dans laquelle s'étaient enregistrés la plupart de ses souvenirs d'enfance était la seule qui pouvait véhiculer une forme d'affection passée. Christine Raguét-Bouvard fait le même constat quant à la relation émotionnelle de Nabokov à la langue française :

C'est bien le passé perdu qui revient sans cesse frapper à la porte de l'écrivain-créateur dans la version française : [...] la version anglaise gomme ces réflexions personnelles impliquant l'affect, c'est-à-dire toute relation d'ordre psychologique simple et directe. Toutes les émotions sont déjà beaucoup plus distancées⁸⁷

⁸² « Mademoiselle O » F, p. 155 ; « Mademoiselle O », *Atlantic Monthly*, janvier 1943, p. 66-73, p. 69. À partir de maintenant, j'indiquerai « Mademoiselle O » E.

⁸³ CE, p. 69 ; SM, p. 445 ; « А как я надеялся, что она не доедет! » DB, p. 188.

⁸⁴ « Mademoiselle O » F, p. 165.

⁸⁵ CE, p. 79.

⁸⁶ « Mademoiselle O » F, p. 147.

⁸⁷ Christine Raguét-Bouvard, « Mademoiselle O : les images appartiendraient-elles plutôt à une langue ? De la transposition en langue anglaise de souvenirs en français de Russie », *Revue des études slaves*, 72 (2000), 495-503 (p. 500).

Or, Nabokov semble avoir partiellement fictionnalisé sa mémoire, comme il l'écrit dans le texte « *On Conclusive Evidence*⁸⁸ » où il prend la posture d'un critique littéraire pour traiter de son autobiographie :

Nabokov's first attempt, in the middle thirties, at original prose in a language not his own, was a story he wrote in French ("Mademoiselle O"), which Paulhan published in *Mesures* (an English version of this, with *most of the fiction weeded out* by its author, appeared in *The Atlantic Monthly* and was reprinted in *Nine Stories*). In a new, revised and expanded form, with *the last remnants of fiction abolished*, the story settled down to its final state as Chapter 5 of this volume⁸⁹.

Nabokov s'est donc éloigné de plus en plus de la fiction au cours des versions successives de « Mademoiselle O ». Cependant, parmi les nombreuses omissions résultant du passage du français à l'anglais, il n'est pas spécifié lesquelles relèvent de la fiction ou lesquels relèvent simplement d'un souvenir laissé de côté pour un autre, potentiellement plus caustique. Il est néanmoins possible de confirmer l'hypothèse de l'influence de la langue sur le degré plus ou moins affectueux du souvenir quand on analyse l'évocation d'autres personnes dans l'autobiographie, dans des chapitres où le doute de la fictionnalisation ne pèserait plus.

Dans le chapitre 3 précédemment mentionné, Nabokov traite de son oncle Ruka. En anglais, la dimension affective était bien présente :

When I was eight or nine, he would invariably take me upon his knee after lunch and (while the servants were clearing the table in the empty dining room) fondle me, with crooning sounds and fancy endearments⁹⁰.

En russe, le souvenir est teinté de désapprobation, voire de répulsion, comme si le passage à la langue russe avait ravivé de mauvais souvenirs et changé la perception de Nabokov :

За завтраком у нас всегда бывало много народу, потом все это переходило в гостиную или на веранду, а он, задержавшись в опустевшей солнечной столовой, садился на венский стул, стоявший на своем решетчатом отражении, брал меня на колени и со всякими смешными словечками ласкал милого ребенка, и почему-то я бывал рад, когда отец издали звал: "Вася, он vous attend", – и тут же слуги с наглыми лицами убрали со стола⁹¹

⁸⁸ Publié pour la première fois dans Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: an Autobiography Revisited* [1967] (Londres : Penguin Classics, 2000).

⁸⁹ « *On Conclusive Evidence* », p. 246. C'est moi qui souligne.

⁹⁰ *CE*, p. 42.

⁹¹ *DB*, p. 164.

(Nous avons toujours beaucoup de monde pour le petit déjeuner, et ensuite ils passaient tous au salon ou dans la véranda, mais lui, resté en arrière dans la salle à manger ensoleillée et désertée, s'asseyait sur une chaise en rotin qui se tenait dans son reflet grillagé, me prenait sur ses genoux et avec toutes sortes de drôles de petits mots cajolait l'enfant gentil, et je ne sais pourquoi, j'étais heureux quand mon père, de loin, appelait : "Vasja, on vous attend" – et alors les domestiques aux visages impudents débarrassaient la table)

Ici, la suggestion de gestes déplacés de la part de l'oncle envers son neveu préféré est très perceptible alors que la version en anglais laissait planer le doute entre affection déplacée ou innocente. En russe, plusieurs éléments confirment que ces gestes étaient ressentis comme inappropriés : l'insistance sur le fait que l'oncle restait délibérément en arrière pour se retrouver avec le jeune Vladimir, ou que la pièce était vide à part eux deux, ou encore la présence du fauteuil grillagé évoquant l'enfermement de l'enfant dans une situation inconfortable, et finalement bien sûr le soulagement éprouvé par les paroles libératrices du père. Le fait que ces paroles soient en français est tout à fait à propos dans ce passage où rien n'est dit clairement : langue de Proust venant signaler le caractère homosexuel de cette affection ou langue du salut par un homme que Nabokov aimait et respectait, son père ? Tout encourage à ne jamais prendre une langue comme signe et motif univoque.

b) La schizophrénie des bilingues ?

Reste à savoir ce qui peut expliquer ces changements de positionnement : une même personne peut-elle changer d'avis selon la langue qu'elle parle ? Si les souvenirs sont liés à la langue et que notre perception des personnes est influencée par les souvenirs que nous avons d'eux, peut-on supposer que la langue peut façonner notre perception des êtres, voire notre personnalité ? Si chaque langue est associée à un univers culturel avec sa conception de ce qui est acceptable ou non, et que l'on pense à tout ce qui oppose, par exemple, la culture américaine et la culture japonaise, il n'est pas déraisonnable de supposer qu'un comportement qui sera jugé exubérant et déplacé dans une culture, et donc une langue, ne le sera pas ou le sera moins dans une autre culture. Cette théorie de la relativité du langage est communément appelée « l'hypothèse Sapir-Whorf ». Voici ce que Sapir écrit pour expliquer, partiellement, cette conception du langage :

The fact of the matter is that the "real world" is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group. No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different

societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached⁹².

Cette hypothèse a été largement rejetée, en s'appuyant notamment sur la conception du monde qu'auraient alors les bilingues si cette hypothèse était valable. Dans son article « Bilingual Selves », la psycholinguiste Aneta Pavlenko interroge l'idée qu'un bilingue peut avoir deux personnalités puisqu'il parle deux langues. Elle convoque les analyses d'un autre chercheur pour elle aussi réfuter la théorie Sapir-Whorf :

Macnamara argued that if the Whorfian hypothesis were true and languages created different worlds for their speakers, bilinguals would be doomed. If they were to think differently depending on what language is used, they would have difficulties communicating with themselves, and translating into one language what was said in another⁹³.

Dans son article, Pavlenko montre qu'un nombre important de bilingues étudiés dans ses travaux ont l'impression de ne pas penser exactement la même chose d'une langue à l'autre. Pavlenko étudie donc la perception que les bilingues ont d'eux-mêmes, mais elle n'appuie pas du tout l'hypothèse d'une schizophrénie des bilingues. Elle nuance le propos en soulignant notamment que, dans une même langue, un locuteur peut, dans une certaine mesure, mettre en place des identités, des attitudes ou des postures différentes⁹⁴, mais elle explique que ce phénomène est plus marqué dans le cas du bilinguisme.

Cependant, cette théorie de la schizophrénie a été convoquée par des bilingues eux-mêmes, tels que Todorov⁹⁵. Nabokov lui-même a évoqué la torture qu'avait représentée pour lui l'auto-traduction, qu'il s'agisse de son autobiographie (« diabolical task⁹⁶ ») ou plus généralement de son changement de langue d'écriture, en des termes qui évoquent un douloureux changement de personnalité :

⁹² Edward Sapir, in *Selected Writings in Language, Culture and Personality by Edward Sapir*, éd. David Mandelbaum (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1949). Cité dans George Steiner, *After Babel* [1976] (Oxford et New York : Oxford University Press, 1998), p. 91.

⁹³ « Bilingual Selves », p. 13.

⁹⁴ « we also perform different identities in the same language, when changing registers, contexts, interlocutors, or interactional aims. » « Bilingual Selves », p. 1. Lire à ce propos Zadie Smith, « Speaking in Tongues », *The New York Review of Books*, le 26 février 2009, p. 14-16.

⁹⁵ Tzvetan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », in *Du Bilinguisme*, dir. Jalil Bennani et al. (Paris : Denoël, 1985), p. 11-38.

⁹⁶ *SM*, p. 364.

I think I have told you more than once what agony it was, in the early 'forties, to switch from Russian to English. After going through that atrocious metamorphosis, I swore I would never go back from my wizened Hyde form to my ample Jekyll one⁹⁷.

S'il est exagéré d'expliquer les revirements de positions de Nabokov à un type de schizophrénie, il n'en reste pas moins que cette image offre un point de départ théorique fort utile pour traiter de la difficulté éprouvée par les écrivains bilingues et des changements introduits dans leurs textes par leur changement de langue :

In bilingual psychoanalysis, schizophrenia persisted as a metaphor used to discuss problems brought on by culture shock, cognitive, linguistic, and cultural dissonance, and different social roles occupied by patients in their respective linguistic communities [...]. Interestingly, the discourse of schizophrenia is not confined to negative descriptions of bilingualism by reactionary scholars or politicians. It also appears in bilinguals' own reflections and in particular in the work of translingual writers, that is, writers who write in more than one language or in a second language [...]. These writers display a unique sensitivity to intrinsic links between languages and selves and are painfully cognizant of the fact that in different languages their voices may sound differently even when telling the "same" stories⁹⁸.

Le changement de langue d'écriture peut donc avoir une influence sur l'écriture des souvenirs de Nabokov. Mais il est également possible de supposer qu'au changement de langue entre les versions successives s'ajoute la question de l'âge.

c) Changement de personnalité : le travail des années

Dans ses œuvres de jeunesse, Nabokov écrivait en russe alors qu'il écrivait en anglais en tant qu'auteur mûr. De même, plusieurs années séparent chacune des versions de l'autobiographie, et trente-et-un ans se sont écoulés entre la parution du premier écrit (« Mademoiselle O » en 1936) et la dernière version (*Speak, Memory* en 1967). Dans son autobiographie, force est de constater que Nabokov se distancie de plus en plus de la personne qu'il avait pu être enfant : ainsi, les sentiments de tendresse qu'il éprouvait jeune envers sa gouvernante et son oncle sont plus prononcés dans les premières versions de son texte. Si l'on a souligné la différence de portrait de son oncle entre *Conclusive Evidence* et *Drugie Berega*, il est éclairant d'y revenir pour s'intéresser à la toute première version en anglais. Nabokov y exprime encore plus d'affection envers Ruka, puisqu'il décrit des moments de partage absents des versions suivantes :

⁹⁷ Vladimir Nabokov, *Selected Letters, 1940-1977* [1989], éd. Dmitri Nabokov et Matthew Joseph Bruccoli (Londres : Vintage, 1991), p. 149. Je ferai référence à cet ouvrage sous la forme *Selected Letters*.

⁹⁸ « Bilingual Selves », p. 3.

When I was eight or nine, he would invariably take me upon his knee after lunch and, while the servants were clearing the table in the empty dining room, fondle me with crooning sounds and quaint endearments. Then he would let me inspect the hole behind his ear where he had been operated upon⁹⁹.

Cette abondance de souvenirs positifs pousse le lecteur à penser que l'oncle et le neveu étaient proches, et pas, comme dans les versions plus tardives, qu'un intérêt malsain poussait Ruka vers Vladimir.

Ainsi, dans les dernières versions de son autobiographie, Nabokov semble mettre à distance ses sentiments passés, ce qui correspond d'ailleurs à sa tendance très protectrice de sa vie privée. À la place de sa personnalité passée, il affirme sa position d'auteur au sommet de sa maturité artistique. Une étude du style en langue anglaise de Nabokov montrera qu'il s'affirme d'une version à l'autre.

B. L'affirmation stylistique de l'auteur anglophone

Cette affirmation est révélée par plusieurs modifications : les corrections formelles apportées, l'accentuation des traits langagiers nabokoviens et un plus grand resserrage formel.

1. La révision de l'écriture

Dans cette partie sur la révision des œuvres en anglais, nous opterons pour le code A1 pour renvoyer à la première publication en anglais dans des périodiques, A2 pour *Conclusive Evidence* et A3 pour *Speak, Memory*.

Au cours des versions successives, on remarque des corrections quant à la qualité de l'anglais de Nabokov. Ainsi, certaines fautes sont corrigées, comme cette étrange traduction d'un xénisme russe : « *amerikanskie zhiteli* [American habitants] » devient donc « *amerikanskie zhiteli* ("American inhabitants") » de A2 à A3¹⁰⁰. De même, dans le chapitre 5, un pluriel fautif en A1 (« Hoofs ») est corrigé en A2 (« Hooves¹⁰¹ »). Des modifications similaires sont apportées en matière d'orthographe : dans le chapitre 7, entre A2 et A3, « north-western Russia » est corrigé en « Northwestern Russia¹⁰² ». L'orthographe évolue également du britannique (puisque Nabokov avait été éduqué par

⁹⁹ « Portrait of My Uncle », *The New Yorker*, 3 janvier 1948, p. 23-26, p. 23.

¹⁰⁰ *CE*, p. 175 ; *SM*, p. 564.

¹⁰¹ « Mademoiselle O » E, p.67 ; *CE*, p.66.

¹⁰² *CE*, p. 99 ; *SM*, p. 481.

des gouvernantes anglaises et avait étudié à Cambridge) vers l'américain (il vécut aux États-Unis à partir des années 40) : « travelling cap » devient « traveling cap¹⁰³ ». Des améliorations similaires portent sur la ponctuation : on lisait en A2 « a path which, I easily identify today with an alley of ornamental oaklings », mais A3 rectifie l'erreur de virgule : « a path, which I easily identify today with an alley of ornamental oaklings¹⁰⁴. » La même modification est opérée dans l'exemple suivant, de A1 en A2 :

Although it lingered on in my mind its personal warmth, its retrospective appeal, had gone.

Although it lingered on in my mind, its personal warmth, its retrospective appeal had gone¹⁰⁵.

D'autres erreurs minimes sont éradiquées, comme des fautes de postpositions (« reeking of » en A2 corrige le « reeking with¹⁰⁶ » de A1) ou de pronoms relatifs, où le « which » de A1 devient « that » en A2 :

Something in short which I could appreciate only after the things and beings that I had most loved [...] had been turned to ashes or shot through the heart.

Something, in short, that I could appreciate only after the things and beings that I had most loved [...] had been turned to ashes or shot through the heart¹⁰⁷.

On observe également des modifications quand des mots russes sont intégrés. Ainsi, dans le chapitre 11 traitant de son écriture de poèmes en russe, Nabokov alterne entre les crochets et les parenthèses pour introduire les traductions ; s'il met toujours les mots russes en italique, il double le signalement de l'hétérogénéité par l'emploi de guillemets à ses débuts ; et enfin, il utilise trois systèmes différents de translittération. En plus de ces variations de typographie et de translittération, on note une évolution minime dans ses traductions du mot « bouleau » (qui est l'arbre national russe) :

“rozy” (roses) or *“beriozy”* (birch trees) or *“grozy”* (thunderstorms)

rozy [roses] or *berjozy* [birch trees] or *grozy* [thunderstorms]

rozī (roses) or *beryozi* (birches) or *grozi* (thunderstorms¹⁰⁸)

¹⁰³ « Colette », *The New Yorker*, 31 juillet 1948, p. 19-22, p. 19 ; *CE*, p. 99.

¹⁰⁴ *CE*, p. 11 ; *SM*, p. 371.

¹⁰⁵ « Mademoiselle O » *E*, p. 66 ; *CE*, p. 64.

¹⁰⁶ *CE*, p. 74 ; « Mademoiselle O » *E*, p. 70.

¹⁰⁷ « Mademoiselle O » *E*, p. 73 ; *CE*, p. 83.

Au-delà de ces corrections formelles, c'est l'écriture de Nabokov qui s'affirme tout au long des versions anglaises, et ce, parfois grâce au passage par le russe.

2. Affirmation du langage nabokovien

Particulièrement dans sa maturité, le langage de l'auteur se caractérise par une langue très euphonique et un vocabulaire immanquablement nabokovien, reconnaissable par un goût pour les termes recherchés et les calembours.

Jane Grayson avait déjà remarqué la tendance de Nabokov à aller vers une langue plus allitérative¹⁰⁹. Nous nous concentrerons ici sur les exemples où le passage par le russe a participé à l'évolution euphonique de la langue anglaise entre *Conclusive Evidence* et *Speak, Memory*. À la fin du deuxième chapitre, Nabokov évoque son regard tourné vers le passé et écrit en A2 :

Mortality has a chance to peer beyond its own limits. And although nothing much can be seen through the mist, there is somehow the blissful feeling that one is looking in the right direction¹¹⁰.

En A3, Nabokov élabore un chemin allitératif entre le « limits » de la première phrase et le « mist » de la deuxième en insérant une série ternaire d'allitération :

Mortality has a chance to peer beyond its own limits, from the mast, from the past and its castle tower. And although nothing much can be seen through the mist, there is somehow the blissful feeling that one is looking in the right direction¹¹¹.

Cette modification passe partiellement par le russe, où le mot « мачта », *mačta* (mât) est utilisé¹¹², ce qui donne le « mast » de A3.

Un autre exemple se trouve au chapitre 4 où Nabokov décrit son expérience du bain quand il était enfant :

Through it I drowsily looked at the stained glass window of the bathroom, at the shimmer of steam above the mahogany bath, at a moth bumping against the reflector of the kerosene lamp¹¹³.

¹⁰⁸ « First Poem », *Partisan Review* (septembre 1949), 885-894 (p. 889) ; *CE*, p. 160, *SM*, p. 548.

¹⁰⁹ « Alliteration is also a feature of the translations. » Grayson, p. 123.

¹¹⁰ *CE*, p. 36.

¹¹¹ *SM*, p. 396.

¹¹² « на мачте, на перевале, за рабочим столом... И хоть мало различаешь во мгле, все же блажено верится, что смотришь туда, куда нужно. » *DB*, p. 157.

Dans *Speak, Memory*, Nabokov inverse l'ordre des segments et développe l'image des vitraux (nous y reviendrons). Il fait surtout des ajouts, que nous soulignons pour plus de clarté :

Through it I drowsily looked at the shimmer of steam above the mahogany bath, at the fantastic flotilla of swans and skiffs, at myself with a harp in one of the boats, at a furry moth pinging against the reflector of the kerosene lamp, at the stained-glass window beyond, at its two halberdiers consisting of colored rectangles¹¹⁴.

L'ajout de la référence aux bateaux s'accompagne d'un travail sur les sonorités, puisque les sifflantes présentes dans « steam » ou « bath » se retrouvent dans « swans and skiffs », et Nabokov étoffe l'allitération en /f/ entre « skiffs » et « flotilla » en employant les adjectifs « fantastic » et « furry ». L'insertion du long passage sur les cygnes et les bateaux était présente dans *Drugie Berega*, où c'était une allitération liquide en /l/ qui était utilisée :

Желтый свет которой, сквозь пар, сказочно озарял флотилью в ванне: [...] целлулоидного лебедя, лодочку, меня в ней с тристановой арфой¹¹⁵.

(La lumière jaune qui, à travers la vapeur, éclairait à la manière des contes de fées la flottille (*flotil'ju*) dans le bain : [...] le cygne (*lebed'ju*) en celluloid (*celuloid*), le petit bateau (*lodočku*), à l'intérieur duquel je suis avec une harpe de Tristan.)

Il est clair que l'allitération en /f/ est délibérée de la part de Nabokov puisqu'il n'y a rien dans la version russe qui justifie l'ajout de « fantastique » devant la flottille ou de « furry » devant « moth » (qui était seul dans *Conclusive Evidence*), ou encore la traduction de *lodočku* (petit bateau) en « skiffs » au lieu du mot « boats », plus générique. On peut supposer également que le goût de Nabokov pour les mots rares est en cause, comme l'ajout de « halberdier » pour traduire le mot russe « рыцарь » (chevalier) peut l'indiquer.

La recrudescence de mots recherchés ou spécifiques en anglais peut également s'expliquer par le passage au russe. À la première page de son autobiographie, Nabokov explique sa relation au temps qui diffère de celle d'un névrosé qu'il connaissait et qui ressentait un fort malaise quand il voyait des vidéos datant d'avant sa naissance et où donc il n'apparaissait pas. Entre A2 et A3, le mot définissant ce malade évolue vers un mot plus rare : « a sensitive youth¹¹⁶ » devient « a young chronophobic¹¹⁷ ». Cette évolution s'est amorcée dans la traduction russe où l'on pouvait lire : « Я

¹¹³ CE, p. 57.

¹¹⁴ SM, p. 429-430.

¹¹⁵ DB, p. 178.

¹¹⁶ CE, p. 9.

¹¹⁷ SM, p. 369.

знавал, впрочем, чувствительного юношу, страдавшего хронофобией¹¹⁸ » (Je connaissais, d'ailleurs, un jeune sensible souffrant de chronophobie). L'emploi de mots recherchés est donc plus présent dans les dernières versions du texte, ce qui souligne encore une fois la maturation des traits linguistiques nabokoviens.

Nabokov utilise abondamment les jeux de mots dans ses textes de fiction. En proportion, il n'y en a que peu dans son autobiographie, mais ils s'expliquent souvent par le passage en traduction. Dans la version française de « Mademoiselle O », Nabokov évoquait les mains de sa gouvernante, capables de caresses mais également de réprimandes :

Plus tard vint aussi ce qu'elle appelait, selon le degré de force, tape, soufflet ou camouflet ; ce dernier, exécuté à toute volée, ressemblait à ce que les joueurs de tennis appellent un revers smash, et atteignait généralement l'oreille¹¹⁹.

En passant à l'anglais, Nabokov donne un nouveau nom au camouflet (souligné par la mise entre guillemets), « Volley » qui utilise et déplace la traduction de « à toute volée » et fait ressortir, au milieu de l'évocation d'un sport tel que le tennis, le double sens du mot anglais :

Later on this gesture went through a natural evolution, producing varieties which she classified according to their degree of strength as flick, slap, smack, and finally what may be translated as "the great Volley" and which, indeed, resembled the backhand smash of a tennis ace¹²⁰.

On remarque bien sûr l'augmentation des allitérations dans « flick, slap, smack » ainsi que la mise en abyme de la traduction par l'insertion du commentaire « what may be translated as », qui pourrait permettre au lecteur de lire le mot « volley » avec un accent français.

Un autre exemple peut être relevé dans le passage du russe à l'anglais. Décrivant une allée de la maison de son enfance, Nabokov insère un jeu de mots que seul un russophone pourra comprendre : « the steepest bit where one preferred to take one's "bike by the horns" (*bika za roga*) as my father, a dedicated cyclist, liked to say¹²¹ ». Le lecteur peut penser que cette expression en anglais n'est étrange que parce qu'elle est une traduction de l'expression russe, traduction indiquée par l'emploi de guillemets. Or il s'agit d'un jeu de mots qui repose sur la paronomase entre « bike » et « бык », *byk*, qui signifie « taureau » : c'est l'expression « prendre le taureau par les cornes »,

¹¹⁸ *DB*, p. 135.

¹¹⁹ « Mademoiselle O » F, p. 156.

¹²⁰ « Mademoiselle O » E, p. 69.

¹²¹ *SM*, p. 388.

existant dans les trois langues, qui est ici dissimulée, et pas la traduction russe de « prendre le vélo par les cornes ». Notons d'ailleurs que Nabokov décline le mot russe grâce au « a » final de l'accusatif, qui répond au « take » anglais : il mélange ainsi la syntaxe anglaise à la syntaxe russe.

L'affirmation stylistique de Nabokov passe donc par des caractéristiques langagières de plus en plus appuyées, mais elle peut parfois s'expliquer par la politique éditoriale des périodiques dans lesquels ont paru les premières versions de l'autobiographie. Dans « *On Conclusive Evidence* », Nabokov explicitait, toujours sous les traits d'un critique littéraire fictif, la plus grande autonomie stylistique que lui avait permis *Conclusive Evidence* :

Twelve chapters of *Conclusive Evidence* appeared in *The New Yorker* – and here this reviewer, who happens to be in the know, would like to explain a few things. [...] there are those, much less important, discrepancies between the present text and the *New Yorker* one, which are to be explained by the author's reinstating a few scattered words or clusters of words that had been left out – with his reluctant consent – by *The New Yorker*, either for “family magazine” reasons [...] or because *The New Yorker* pessimistically thought that an unusual term might bother some of its less brainy readers¹²².

La recrudescence de termes trop originaux (mots rares ou étrangers par exemple) peut s'expliquer par des raisons éditoriales, mais cette raison n'est que partielle puisque l'on note aussi des différences entre les deux autobiographies en anglais, et pas seulement entre la version en périodique et *Conclusive Evidence*.

En quittant la publication par périodiques, Nabokov gagnait donc plus en liberté quant aux thèmes et au langage employés, mais il avait également la possibilité d'affirmer la complétude de son œuvre.

3. Vers un plus grand resserrage formel

a) Autotextualité non autobiographique

Tout d'abord, Nabokov affirme son statut d'auteur en faisant référence de manière exponentielle à la totalité de son œuvre : c'est ce que Couturier appelle la référence autotextuelle, c'est-à-dire le renvoi « aux textes antérieurs de l'auteur ou à l'auteur lui-même¹²³ ». Ainsi, ce n'est que dans la version finale de son autobiographie que Nabokov fait référence à ses romans les plus

¹²² « *On Conclusive Evidence* », p. 248.

¹²³ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 93.

connus. Il mentionne à deux reprises¹²⁴ son dernier roman russe, *Dar (Le Don)*. Dans la citation suivante, Nabokov souligne à quel point les émigrés étaient au centre de ce roman et des autres qu'il a écrits en russe :

I have sufficiently spoken of the gloom and the glory of exile in my Russian novels, and especially in the best of them, *Dar* (recently published in English as *The Gift*); but a quick recapitulation here may be convenient¹²⁵.

Cette référence se trouve au début de la section 2 du chapitre 14. À la fin de cette même section, Nabokov décrit les écrivains russes qu'il a rencontrés pendant son exil à Paris, ce qui est signalé par l'emploi d'un xénisme français soulignant leur localisation :

I met wise, prim, charming Aldanov; decrepit Kuprin, carefully carrying a bottle of *vin ordinaire* through rainy streets; Ayhenvald – a Russian version of Walter Pater – later killed by a trolleycar; Marina Tsvetaev, wife of a double agent, and poet of genius, who, in the late thirties, returned to Russia and perished there. But the author that interested me most was naturally Sirin¹²⁶.

Le lecteur avisé reconnaîtra là une des facéties de l'auteur, puisque derrière l'adverbe « naturally » se cache un clin d'œil de Nabokov, qui pendant sa carrière en langue russe écrivait justement sous le pseudonyme de Sirin : son admiration est donc naturelle car narcissique. La référence était explicitée dans *Conclusive Evidence* par l'ajout des titres de ses romans publiés¹²⁷, ce qui pouvait aider le lecteur à déchiffrer l'énigme nabokovienne. Il est donc clair que Nabokov reconnaît de plus en plus sa popularité, tout en utilisant l'humour de manière grandissante.

Dans *Speak, Memory*, il évoque également pour la première fois le roman américain qui l'a rendu célèbre. Il en profite pour faire un autoportrait retraçant les diverses facettes de son travail :

At this convenient point, I may as well mention my own scientific papers, and especially my three favorite ones, "Notes on Neotropical Plebejinae" (*Psyche*, Vol. 52, Nos. 1-2 and 3-4, 1945), "A New Species of *Cyclargus* Nabokov" (*The Entomologist*, December 1948), and "The Nearctic Members of the Genus *Lycaeides* Hübner" (*Bulletin Mus. Comp. Zool.*, Harvard Coll., 1949), after which year I found it no longer physically possible to combine scientific research with lectures, belles-lettres, and *Lolita* (for she was on her way – a painful birth, a difficult baby¹²⁸).

¹²⁴ *SM*, p. 383 et p. 599.

¹²⁵ *SM*, p. 599.

¹²⁶ *SM*, p. 607.

¹²⁷ *CE*, p. 215-216.

¹²⁸ *SM*, p. 410-411.

L'emploi du latin dans cette citation reflète la présence de cette langue dans ses articles scientifiques traitant des papillons (elle est également employée dans son roman *Ada*, qui fait de nombreuses références à la botanique). Cet intérêt pour la science et pour la dénomination précise de la faune et la flore transparait aussi dans son travail de traducteur. Dans la citation suivante, Nabokov reconnaît la célébrité que lui a apportée sa traduction d'*Evgenij Onegin*, puisqu'il s'attarde dans une longue parenthèse sur un point linguistique qui était absent des versions anglaises précédentes :

Then, in June again, when the fragrant *cheryomuha* (racemose old-world bird cherry or simply "racemosa" as I have baptized it in my work on "Onegin") was in foamy bloom, his private flag would be hoisted on his beautiful Rozhestveno house¹²⁹.

Dans ce même chapitre, Nabokov fait d'autres références à sa traduction et à la contribution de son travail à l'histoire :

Legend and logic, a rare but strong partnership, seem to indicate, as I have more fully explained in my notes to *Onegin*, that the Rileev pistol duel with Pushkin, of which so little is known, took place in the Batovo park, between May 6 and 9 (Old Style), 1820¹³⁰.

Ces nombreuses références permettent de souligner la globalité de l'œuvre nabokovienne : cette totalité est affirmée par l'auteur qui, au sommet de sa carrière, a acquis une grande renommée qui est reconnue par le lecteur qui sait lire les allusions autotextuelles. Ce tissage de références renvoie à l'extérieur de l'autobiographie vers les romans et la vie de Nabokov, mais il existe également au sein de l'autobiographie un réseau d'échos internes qui devient de plus en plus présent au fur et à mesure des versions.

b) Autotextualité interne : échos et motifs

Modifications structurelles

La première publication de ce qui allait devenir l'autobiographie était disparate puisque les différents chapitres ont paru dans le désordre et dans des périodiques différents. Le rassemblement de ces textes a impliqué des changements formels, puisque des explications nécessaires dans un texte publié seul dans un périodique devenaient redondantes quand, dans l'œuvre complète, elles existaient déjà en amont de ce texte. Ainsi, dans « My Russian Education¹³¹ », Nabokov parle de son

¹²⁹ *SM*, p. 416.

¹³⁰ *SM*, p. 407-408.

¹³¹ « My Russian Education », *The New Yorker*, 18 septembre 1948, p. 30-33.

multilinguisme qui lui attirait des problèmes dans l'établissement russe qu'il commença à fréquenter à l'âge de onze ans :

They accused me of not conforming to my surroundings, of "showing off" (mainly by peppering my Russian papers with English and French terms, which came naturally to me, as I had been tutored in those languages¹³²).

Quand ce texte est intégré dans le volume *Conclusive Evidence*, il devient le chapitre 9. Or le chapitre 4 traite de l'éducation anglaise de Nabokov et le 5, consacré à Mademoiselle O, retrace son apprentissage du français. L'explicitation « as I had been tutored in those languages » n'apparaît donc plus dans *Conclusive Evidence* et *Speak, Memory*.

Tissage et suspension

Plus généralement, la publication dans un ouvrage collectif de ces publications disparates (malgré l'agencement mental clairement établi par Nabokov dès 1936) va permettre à l'auteur de créer un réseau d'échos entre les chapitres. En effet, il ne souhaite pas suivre la construction classique des autobiographies (naissance, enfance, construction de la personnalité...) mais plutôt établir des liens entre différents événements, comme il le déclare dès le premier chapitre : « The following of such thematic designs through one's life should be, I think, the true purpose of autobiography¹³³. » Ce tissage de liens est un moyen de refuser la mortalité, ce qui est un thème central dans l'œuvre de Nabokov¹³⁴, et d'accéder à un genre d'immortalité grâce aux liens établis par des motifs récurrents :

I confess I do not believe in time. I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern upon another. Let visitors trip. And the highest of timelessness – in a landscape selected at random – is when I stand among rare butterflies and their food plants. This is ecstasy, and behind the ecstasy is something else, which is hard to explain. It is like a momentary vacuum into which rushes all that I love¹³⁵.

Nabokov rapproche donc des anecdotes diverses de son passé liées par un motif commun au sein d'un même chapitre. Mais de manière plus subtile, il tisse des liens entre les chapitres par le moyen

¹³² « My Russian Education », p. 31.

¹³³ *SM*, p. 376.

¹³⁴ Lire à ce propos Yannicke Chupin, *Vladimir Nabokov : fictions d'écrivains* (Paris : Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2009), en particulier la troisième partie, « Mourir à l'œuvre ».

¹³⁵ *SM*, p. 479.

de motifs récurrents et inclut ainsi le lecteur dans l'expérience mémorielle, comme l'a souligné Maurice Couturier :

Balayant au maximum ces souvenirs propres au lecteur et à sa culture que sont les représentations figées, le roman nabokovien impose page après page des souvenirs d'emprunt. Il utilise pour cela deux techniques principales : d'une part, il met en place une trame complexe d'échos, qui, à chaque page, éveillent l'attention du lecteur et l'obligent à de multiples retours en arrière ; d'autre part, il développe des chronologies différentes, souvent contradictoires, qui installent le lecteur dans le présent paradoxal du récit¹³⁶.

Tissage historique

Entre *Conclusive Evidence* et *Speak, Memory*, on observe un accroissement des motifs reliant les chapitres entre eux. Ainsi, dans le chapitre 2 de *Speak, Memory*, Nabokov ajoute une anecdote où il décrit le rôle qu'a joué une de ses ancêtres, Anna-Christina von Korff, dans la fuite de Louis XVI vers Varennes :

And it was she who, in Paris, in 1791, lent her passport and her brand-new custom-made traveling coach (a sumptuous affair on high red wheels, upholstered in white Utrecht velvet, with dark green curtains and all kinds of gadgets, then modern, such as a *vase de voyage*) to the royal family for their escape to Varennes, the Queen impersonating her, and the King, the tutor of the two children¹³⁷.

Puis, dans le chapitre 9, Nabokov ajoute encore une histoire qui n'apparaissait pas dans *Conclusive Evidence* et qui établit un lien avec la demande de Kerenski, membre du gouvernement provisoire, d'emprunter une voiture aux Nabokov afin de fuir les Bolcheviques en octobre 1917 :

And if I treasure the recollection of that request [...], it is only from a compositional viewpoint – because of the amusing thematic echo of Christina von Korff's part in the Varennes episode of 1791¹³⁸.

Si le lien est explicité, exceptionnellement, par Nabokov, il faut souligner que le caractère anecdotique du récit et les six chapitres intermédiaires pousseront le lecteur à faire appel à sa mémoire de l'œuvre et à se réinscrire dans le « présent paradoxal du récit » qu'évoquait Couturier.

Plus souvent, le lien est subtil car il ne repose que sur la répétition d'un motif, d'une image ou même d'un mot. Certains mots étrangers font ainsi office de marqueurs mémoriels tissant l'unité

¹³⁶ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 128.

¹³⁷ *SM*, p. 401.

¹³⁸ *SM*, p. 516.

de l'autobiographie. Ainsi, dans le chapitre 7, Nabokov s'attarde sur un reflet dans la vitre du train l'emmenant vers Biarritz enfant, qu'il lie à son présent d'écriture :

Although it was still broad daylight, our cards, a glass and, on a different plane, the locks of a suitcase were reflected in the window. [...] On this gray winter morning, in the looking glass of my bright hotel room, I see shining the same, the very same, locks of that now seventy-year-old valise, a highish, heavyish *nécessaire de voyage* of pigskin, with "H.N." elaborately interwoven in thick silver under a similar coronet, which had been bought in 1897 for my mother's wedding trip to Florence. In 1917 it transported from St. Petersburg to the Crimea and then to London a handful of jewels¹³⁹.

L'arrivée du xénisme français « *nécessaire de voyage* » est annoncée par le mot anglais « suitcase », puis par l'emprunt « valise ». Le xénisme « *nécessaire* » fait retour au chapitre 13 et marque le lien avec le chapitre 7, puisque les deux citations traitent des bijoux qui ont permis aux Nabokov de survivre en exil et présentent les mêmes repères spatiaux et chronologiques :

Living expenses were to be paid by the handful of jewels which Natasha, a farsighted old chambermaid, just before my mother's departure from St. Petersburg in November 1917, had swept off a dresser into a *nécessaire* and which for a brief spell had undergone interment or perhaps some kind of mysterious maturation in a Crimean garden¹⁴⁰.

Qu'il s'agisse du motif de Varennes ou du « *nécessaire* », ces anecdotes traitent toutes de fuite nécessaire, et le mot « *voyage* » relie l'exemple de la fuite manquée de la famille royale à celui de l'exil de la famille Nabokov.

Motifs visuels

Un grand nombre de motifs récurrents existent dans l'autobiographie, dès ses premières versions. On retrouve ainsi différentes images, comme celle des allées et jardins dans la vie de Nabokov, ou encore celle de la chenille ; si l'on suit quelques occurrences de l'apparition de cet animal, on constate que sa représentation est très visuelle puisqu'elle implique régulièrement un mouvement d'ondulation sur un brin d'herbe :

And a tiny looper caterpillar would be there, too, measuring, like a child's finger and thumb, the rim of the table, and every now and then stretching upward to grope, in vain, for the shrub from which it had been dislodged¹⁴¹.

¹³⁹ *SM*, p. 481.

¹⁴⁰ *SM*, p. 575.

¹⁴¹ *CE*, p. 31 ; *SM*, p. 391.

The schoolroom was drenched with sunlight. In a sweating glass jar, several spiny caterpillars were feeding on nettle leaves (and ejecting interesting, barrelshaped pellets of olive-green frass¹⁴²).

Nibble, nibble, nibble – went a handsome striped caterpillar clinging to a campanula stalk, as its mandibles worked their way down the edge of the nearest leaf out of which he was eating a neat hemicircle¹⁴³.

Ces trois extraits se trouvent à plusieurs chapitres d'écart (2, 4 et 10) mais créeront chez le lecteur un écho reposant sur la mémoire visuelle, qu'il s'agisse du retour du mot « caterpillar » ou de la visualisation de l'animal en mouvement. Cette image peut d'ailleurs se déplacer sur le petit garçon à qui une gouvernante anglaise fait effectuer un similaire mouvement du dos :

There was Miss Clayton, who, when I slumped in my chair, would poke me in the middle vertebrae and then smilingly throw back her own shoulders to show what she wanted of me: she told me a nephew of hers at my age (four) used to breed caterpillars, but those she collected for me in an open jar with nettles all walked away one morning, and the gardener said they had hanged themselves¹⁴⁴.

La deuxième phrase créant l'analogie avec la chenille était absente dans *Conclusive Evidence*, et l'on constate encore une fois que *Speak, Memory* resserre le tissage des motifs et insère une touche d'humour.

Une telle récurrence de motifs active la mémoire du lecteur, qu'elle écrit et réécrit, et suspend la lecture pour mettre en perspective la dimension picturale et stylistique de l'œuvre :

Les motifs récurrents et enchevêtrés en arabesque compliquées dessinent en effet de véritables motifs ornementaux [...], dont la fonction poétique est d'arrêter, ou de freiner, le flux de la narration unilinéaire, créant de la sorte des accords sémantiques où les impressions se superposent pour former de riches paradigmes métaphoriques¹⁴⁵.

Le choix d'arrêter le regard du lecteur sur certains motifs ressort de la volonté de l'artiste de souligner l'architecture créative de son art. Dans « On *Conclusive Evidence* », Nabokov soulignait le travail artistique à l'œuvre dans le récit de ses souvenirs :

¹⁴² CE, p. 52 ; SM, p. 423.

¹⁴³ CE, p. 152 ; SM, p. 541. SM est légèrement retravaillé et développé : « Nibble, nibble, nibble – went a handsome striped caterpillar, not figured in Spuler, as he clung to a campanula stalk, working down with his mandibles along the edge of the nearest leaf out of which he was eating a leisurely hemicircle, then again extending his neck, and again bending it gradually, as he deepened the neat concave. »

¹⁴⁴ CE, p. 58 ; SM, p. 431.

¹⁴⁵ Jean-Claude Lanne, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *Revue des études slaves*, 72 (2000), 405-413 (p. 411).

All thematic lines mentioned are gradually brought together, are seen to interweave or converge, in a subtle but natural form of contact which is *as much a function of art*, as it is a discoverable process in the evolution of a personal destiny¹⁴⁶.

Si le motif de la chenille était déjà présent dans les premières versions de l'autobiographie, il y en a plusieurs que Nabokov ajoute dans *Speak, Memory*, notamment celui du papillon.

Évolution de l'autobiographie : le motif du papillon

La recrudescence du motif du papillon participe de l'affirmation par Nabokov de son identité complète (il n'était pas qu'artiste, il était également lépidoptériste) mais elle complète surtout le motif de la chenille, menant ainsi à son terme la métamorphose. Et l'on se rappelle que c'est justement l'image qu'employait Nabokov pour décrire les changements de son autobiographie d'une version à l'autre (« some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before¹⁴⁷. »). Il semble clair que l'image du papillon est lié à l'évolution de l'autobiographie si l'on observe le retour qu'opère l'exemple suivant, présent dans « Mademoiselle O » en français mais omis par la suite en anglais :

Tout le long de sa vie, les choses semblaient n'être là que pour se moquer de son obésité, – et lorsqu'un jour elle s'assit sur une boîte à couvercle de verre contenant des papillons rares soigneusement séchés et piqués, que j'avais laissée par mégarde sur une chaise, elle eut un regard chargé d'un soupçon terrible, au moment même où le verre craquait sous elle, comme si elle eût cru que la boîte s'était mise là exprès, pour lui prouver par le dégât qui s'en suivrait que le poids de son corps était réellement formidable¹⁴⁸.

Cet exemple ne reparait que dans la dernière version de l'autobiographie par le biais de la langue française, langue dans laquelle s'est déroulée cette anecdote :

One summer afternoon, in 1911, Mademoiselle came into my room, book in hand, started to say she wanted to show me how wittily Rousseau denounced zoology (in favor of botany), and by then was too far gone in the gravitational process of lowering her bulk into an armchair to be stopped by my howl of anguish: on that seat I had happened to leave a glass-lidded cabinet tray with long, lovely series of the Large White. Her first reaction was one of stung vanity: her weight, surely, could not be accused of damaging what in fact it had demolished; her second was to console me: *Allons donc, ce ne sont que des papillons de potager!* – which only made matters worse¹⁴⁹.

¹⁴⁶ « On *Conclusive Evidence* », p. 240. C'est moi qui souligne.

¹⁴⁷ *SM*, p. 364.

¹⁴⁸ « Mademoiselle O » F, p. 164.

¹⁴⁹ *SM*, p. 467.

Or, le retour de cette mésaventure ne se fait pas au chapitre 5 de l'autobiographie, où se trouve la traduction révisée de « Mademoiselle O », mais est redistribué au chapitre 6, ce qui rappelle le rôle source du texte français dans l'organisation de l'autobiographie à venir.

D'autres exemples soulignent le lien entre les papillons et la mémoire. Dans le passage suivant, Nabokov se souvient d'un professeur d'art qui lui a enseigné le dessin. De nouveau, il n'y a que dans *Speak, Memory* que l'on trouve cet extrait :

He made me depict from memory, in the greatest possible detail, objects I had certainly seen thousands of times without visualizing them properly: a street lamp, a postbox, the tulip design on the stained glass of our own front door. He tried to teach me to find the geometrical coordinations between the slender twigs of a leafless boulevard tree, a system of visual give-and-takes, requiring a precision of linear expression, which I failed to achieve in my youth, but applied gratefully, in my adult instar, not only to the drawing of butterfly genitalia during my seven years at the Harvard Museum of Comparative Zoology, when immersing myself in the bright wellhole of a microscope to record in India ink this or that new structure; but also, perhaps, to certain camera-lucida needs of literary composition¹⁵⁰.

Cette longue citation révèle plusieurs choses : d'une part, cet enseignant a appris à Nabokov l'importance de la mémoire, ce qui est crucial dans une autobiographie mais plus généralement dans l'art de Nabokov, où la nostalgie pour le passé perdu et les tentatives de retrouver les souvenirs en les recréant par l'écriture sont centrales. D'autre part, ces cours d'art ont permis à Nabokov de dépeindre les papillons qu'il étudiait à Harvard. Et finalement, cette citation établit un lien entre les papillons et l'écriture littéraire, par le biais du prisme de la chambre claire, ou camera lucida¹⁵¹. Cet appareil permet de grossir un élément pour en tracer les contours : le lien avec le prisme de la mémoire permettant de retracer son passé dans l'autobiographie est mis en place ici par Nabokov. Nous reviendrons dans la section suivante à cette métaphore du prisme ainsi qu'aux vitraux que Nabokov dessine ici de mémoire.

La figure du papillon prend donc de plus en plus d'ampleur dans *Speak, Memory*, mais le motif à l'origine de cette métaphore du papillon mémoriel était présent, subrepticement, dès *Conclusive Evidence* :

One June day, the year when she and I were both thirteen, on the banks of the Oredezh, I was engaged in collecting some so-called Parnassians – *Parnassius mnemosyne*, to be

¹⁵⁰ *SM*, p. 435-436.

¹⁵¹ Le lien littéraire se tisse également par antithèse grâce à l'écho autotextuel à *Chambre Obscure*.

exact – strange butterflies of ancient lineage, with rustling, glazed, semitransparent wings and catkin-like flossy abdomens¹⁵².

Derrière ce mot latin « *mnemosyne* » se cache le nom de la déesse grecque de la mémoire, mais surtout le vrai nom que Nabokov voulait donner à sa mémoire et à son autobiographie : « I planned to entitle the British edition *Speak, Mnemosyne* but was told that “little old ladies would not want to ask for a book whose title they could not pronounce¹⁵³.” » Ce n’est qu’au chapitre 10 que se trouve cette citation, ne permettant la compréhension du motif en amont que de manière rétroactive – et donc encore une fois avec la participation de la mémoire du lecteur.

Si la figure du papillon métaphorise l’évolution de l’écriture de la mémoire, elle représente aussi l’évolution esthétique de Nabokov au fur et à mesure des versions de ses mémoires. Jane Grayson a ainsi remarqué, en comparant les auto-traductions de Nabokov depuis le russe vers l’anglais, que celles-ci portaient la trace de son style anglais¹⁵⁴. Nabokov lui-même a souligné cette évolution artistique et linguistique dans le post-scriptum à son auto-translation de *Lolita* vers le russe, après avoir indiqué ce qui, dans son texte, souffrait du passage de l’anglais vers le russe :

Эта невязка отражает основную разницу в историческом плане между зеленым русским литературным языком и зрелым, как лопающаяся по швам смовка, языком английским: между гениальным, но еще недостаточно образованным, а иногда довольно безвкусным юношей, и маститым гением, соединяющим в себе запасы пестрого знания с полной свободой духа¹⁵⁵.

(Ce décalage reflète la différence principale, sur le plan historique, entre la langue littéraire russe verte et la langue anglaise mûre, comme une figue qui craque aux coutures : entre le jeune homme de génie, mais encore insuffisamment cultivé et parfois assez insipide, et le génie vénérable, réunissant en lui des réserves de connaissances bigarrées avec une pleine liberté d’esprit.)

Si la langue anglaise de Nabokov est, selon lui, bien plus mûre que sa langue russe, c’est bien qu’il a évolué dans sa pratique artistique ; il renouvelle cette affirmation à la troisième personne dans « *On Conclusive Evidence* » :

He is out to prove that his childhood contained, on a much reduced scale, the main components of his creative maturity; thus, through the thin sheath of a ripe chrysalis one can see, in its small wing cases, the dawning of color and pattern, a miniature

¹⁵² *CE*, p. 150 ; *SM*, p. 539.

¹⁵³ *SM*, p. 362.

¹⁵⁴ « All these later translations – including those prepared by “hired” collaborators – bear the stamp of his mature English style. » Grayson, p. 12.

¹⁵⁵ Vladimir Nabokov, *Lolita*, trad. Vladimir Nabokov (Moscou : Ast, 2006), p. 357.

revelation of the butterfly that will soon emerge and let its flushed and diced wings expand to many times their pupal size¹⁵⁶.

Le motif du papillon aux motifs colorés n'est en fait qu'une partie d'un plus large système de motifs polychromes. Ceux-ci métaphorisent le texte autobiographique de Nabokov mais aussi l'évolution stylistique de l'auteur.

C. Les motifs polychromes : l'acceptation par l'autobiographie

Le motif multicolore, qui se décline en plusieurs sous-motifs, représente de plusieurs manières l'acceptation par Nabokov du statut complexe de son identité grâce à l'autobiographie : il symbolise à la fois l'écriture de soi par la retranscription des souvenirs passés et multilingues mais aussi ce qui, pour Nabokov, était la partie la plus intéressante d'une biographie, à savoir l'histoire de son style.

1. L'écriture de soi : autographie

a) Les vitraux ou l'écriture du passé

Le motif des vitraux est à plusieurs reprises ajouté de manière très discrète à l'autobiographie, comme nous l'avons vu dans le cas des allitérations (la description du bain où le petit Vladimir décrivait la flotte de cygnes) ou dans l'étude du lien entre papillon et mémoire (l'apprentissage du dessin par l'effort mémoriel). Cette distribution en plusieurs endroits espacés suggère une réelle volonté de tissage de ce motif. Dès « Mademoiselle O », texte premier dans l'écriture autobiographique nabokovienne, ce motif des vitraux était présent¹⁵⁷ et cohabitait avec celui du papillon, comme c'était le cas dans la citation sur la camera lucida, dont on retrouve ici le motif à travers le prisme de cristal :

Je revois cette maison de campagne [...] ; et surtout les petites fenêtres rhomboïdales et multicolores de la véranda. Le jardin, vu à travers ces verres colorés, devenait singulièrement immobile et silencieux, comme s'il était occupé à s'admirer lui-même, plongé dans un cristal enchanté : si on le regardait par le verre bleu, c'était aussitôt un paysage sous-marin [...] puis on passait au rouge et la verdure au dessus [*sic*] du sable

¹⁵⁶ « On *Conclusive Evidence* », p. 240.

¹⁵⁷ « That order had been established in 1936, at the placing of the cornerstone which already held in its hidden hollow various maps, timetables, a collection of matchboxes, a chip of ruby glass, and even – as I now realize – the view from my balcony of Geneva lake, of its ripples and glades of light, blackdotted today, at teatime, with coots and tufted ducks. » *SM*, Préface, p. 362.

rose prenait une teinte lie-de-vin ; le jaune, enfin, centuplait la flamme du soleil ; et je goûtais ainsi, pendant que Mademoiselle lisait, de petites joies en marge de sa lecture ; parfois un papillon, quelque vulcain ou quelque morio, venait se poser sur la marche lézardée, et ouvrait au soleil ses ailes de velours¹⁵⁸.

Le passage en anglais reste plutôt fidèle au texte original français, mais rajoute, après la longue énumération des différents paysages entrevus à travers chacun des vitraux de couleurs, une référence à un verre transparent et surtout à la nostalgie du passé :

And when after such richness one turned to a small square of normal savorless glass with its lone mosquito or lame daddy longlegs, it was like taking a draught of water when one is not thirsty, and one saw the first withered leaf lying on yonder bench and the blandly familiar birch trees. But of all the windows this is the pane through which in later years parched nostalgia longed to peer¹⁵⁹.

L'ajout de cette référence à la nostalgie peut s'expliquer par le fait que quand « Mademoiselle O » est traduit en anglais, Nabokov a déjà pris la décision de changer de langue d'écriture : c'est donc la nostalgie pour la langue perdue de l'enfance qui transparait.

Cette métaphore des vitraux est explicitée par Nabokov dans le dernier chapitre de l'autobiographie : il clôt l'œuvre sur elle-même en établissant un lien entre sa découverte de la conscience et du monde dans le premier chapitre et cette même découverte par son fils, dans le dernier chapitre, au bord de la mer. Il y confirme également l'objectif annoncé de tisser des liens entre différentes anecdotes de son passé :

And among the candy-like blobs of sealicked glass – lemon, cherry, peppermint – and the banded pebbles, and the little fluted shells with lustered insides, sometimes small bits of pottery, still beautiful in glaze and color, turned up. [...] I do not doubt that among those slightly convex chips of majolica ware found by our child there was one whose border of scrollwork fitted exactly, and continued, the pattern of a fragment I had found in 1903 on the same shore, and that the two tallied with a third my mother had found on that Mentone beach in 1882, and with a fourth piece of the same pottery that had been found by *her* mother a hundred years ago – and so on, until this assortment of parts, if all had been preserved, might have been put together to make the complete, the absolutely complete, bowl, broken by some Italian child, God knows where and when, and now mended by *these* rivets of bronze¹⁶⁰.

¹⁵⁸ « Mademoiselle O » F, p. 158-159.

¹⁵⁹ « Mademoiselle O » E, p. 70. Sans compter quelques différences de ponctuation, la fin de la première phrase est réécrite dans *CE* (p. 73-74) et *SM* (p. 449) ; on lit donc : « a matter-of-fact white bench under familiar trees. »

¹⁶⁰ *SM*, p. 627-628.

Le travail d'écriture, souligné par l'adverbe « now » et la mise en italique de « these », serait ainsi ce travail de soudure qui, dans le présent de l'écriture, rapproche des éléments épars du passé pour en montrer un dessin global, ou plutôt un dessein unificateur. L'image des vitraux sert donc à illustrer l'écriture de la diversité historique de son passé, qui s'est écrit dans plusieurs langues, mais fait également écho à l'image du « vessel » de Benjamin, citée en introduction, où la pluralité des langues des traductions permet de recomposer une langue pure.

b) L'écriture de l'identité multilingue

Comme on l'a vu, l'autobiographie de Nabokov témoigne d'une acceptation grandissante de sa multitude d'identités linguistiques, qui s'observe dans l'étrangéisation grandissante de sa prose en anglais. Ainsi, dans l'avant-dernier chapitre traitant justement de son exil, Nabokov file une autre métaphore polychrome pour exprimer la combinaison et l'agencement de ses différentes identités linguistiques :

A colored spiral in a small ball of glass, this is how I see my own life. The twenty years I spent in my native Russia (1899-1919) take care of the thetic arc. Twenty-one years of voluntary exile in England, Germany and France (1919-1940) supply the obvious antithesis. The period spent in my adopted country (1940-1960) forms a synthesis – and a new thesis¹⁶¹.

Nabokov illustre donc ses changements successifs de localisation et de langue par une spirale multicolore. Cette image du prisme dans lequel se réfractent et se diffractent les couleurs était déjà employée précédemment et encore une fois, ce n'est qu'à la fin que le lecteur peut tisser des liens entre ces images éparses.

À d'autres endroits en amont de ce passage, Nabokov avait déjà associé le motif des couleurs et de toutes les langues qu'il parlait, notamment quand il traitait d'audition colorée. Après avoir expliqué quelle couleur est associée, pour lui, à chacune des lettres de l'alphabet quand il les prononce, il rassemble chacune des lettres qui forment les couleurs de l'arc-en-ciel selon sa perception des couleurs :

¹⁶¹ SM, p. 594.

The word for rainbow, a primary, but decidedly muddy, rainbow, is in my private language the hardly pronounceable: *kzspygiv*. The first author to discuss *audition colorée* was, as far as I know, an albino physician in 1812, in Erlangen¹⁶².

On note évidemment l'ironie que représente un albinos traitant d'audition colorée, mais surtout le passage par le français, préparé en amont quand Nabokov évoquait qu'il était affecté par « a fine case of colored hearing¹⁶³ ». La langue a une importance dans son système de représentation polychrome du langage, puisque les couleurs des lettres changent selon la langue que Nabokov prononce :

The long *a* of the English alphabet [...] has for me the tint of weathered wood, but a French *a* evokes polished ebony. [...] the fluffy-gray, three stemmed Russian letter that stands for *sh*, a letter as old as the rushes of the Nile, influences its English representation¹⁶⁴.

Le motif polychrome n'est donc pas qu'une métaphore de l'écriture du passé de Nabokov, elle est également une illustration de son écriture au fur et à mesure des changements de langues, ce que nous avons pressenti quand nous avons représenté l'autobiographie à versions multilingues de Nabokov par l'image d'un diamant à facettes colorées ou en étudiant le motif du papillon multicolore. La dernière confirmation de l'aspect englobant de cette image polychrome se trouve dans le paragraphe final de l'autobiographie. S'approchant du bateau qui le mènera, avec sa femme et son fils, en Amérique, Nabokov associe l'image des vitraux de couleurs (écriture de la mémoire) à une triple déclinaison linguistique qui reflète son multilinguisme :

That garden was what the French call, phonetically, *skwarr* and the Russians *skver*, perhaps because it is the kind of thing usually found in or near public squares in England. Laid out on the last limit of the past and on the verge of the present, it remains in my memory merely as a geometrical design which no doubt I could easily fill in with the colors of plausible flowers, if I were careless enough to break the hush of pure memory that (except, perhaps, for some chance tinnitus to the pressure of my own tired blood) I have left undisturbed, and humbly listened to, from the beginning¹⁶⁵.

Le choix du mot « square » est adéquat puisqu'en plus de renvoyer au multilinguisme de Nabokov dans ses trois langues, il signifie à la fois le parc (autre motif récurrent de l'autobiographie) que l'on

¹⁶² *SM*, p. 381. Sur la question, voir Emily Eells, « Proust, Nabokov and “the language of rainbows” », communication donnée au colloque « Nabokov et la France » (à paraître).

¹⁶³ *SM*, p. 381.

¹⁶⁴ *SM*, p. 381.

¹⁶⁵ *CE*, p. 236-237 ; *SM*, p. 629. Les seules modifications entre les deux versions concernent l'orthographe britannique ou américain (« colour/color ») et la ponctuation (ajout d'une virgule, dans *SM*, après « except »).

trouve en ville mais aussi une figure géométrique présente dans les vitraux. Ce lien entre le verbal et le visuel est explicité en russe, même si encore une fois, la caractéristique multilingue du texte est quelque peu estompée par rapport à la version anglaise :

Этот последний садик остался у меня в уме, как бесцветный геометрический рисунок или крестословица, которую я мог бы легко заполнить красками и словами, мог бы легко придумать цветы для него, но это значило бы небрежно нарушить чистый ритм Мнемозины, которого я смиренно слушался с самого начала этих замет¹⁶⁶.

(Ce dernier petit jardin m'est resté en mémoire comme un dessin géométrique incolore ou des mots croisés que je pourrais facilement remplir de couleurs et de mots, pour lequel je pourrais facilement inventer des fleurs, mais cela signifierait troubler négligemment le rythme pur de Mnémosyne, que j'ai écouté humblement depuis le début de ces notes.)

L'image des verres de couleurs est présente toute au long de l'autobiographie et dans ses différentes versions pour illustrer l'écriture du passé mais aussi l'écriture de l'identité multilingue de l'auteur. Si ce motif est présent dès *Conclusive Evidence*, il est souligné dans *Speak, Memory* et est développé par une autre image qui met l'accent sur l'histoire de l'écriture : l'arc-en-ciel est l'image qui surplombe tous les autres motifs polychromes mais surtout qui métaphorise l'apprentissage, l'élaboration du style à la Nabokov.

2. L'histoire du style nabokovien

a) Le motif englobant de l'arc-en-ciel

C'est surtout dans les chapitres 11 et 12 de *Speak, Memory* que Nabokov incorpore le plus d'ajouts d'arcs en ciel. Ainsi, on lisait dans *Conclusive Evidence* :

But not until well into August did I muster sufficient courage to speak to her.

Seen through the careful lenses of time, the beauty of her face is as near and as glowing as ever¹⁶⁷.

Le motif des verres du temps était déjà présent, faisant écho au verre de la nostalgie nabokovienne. Voici ce que ce passage devient dans *Speak, Memory* :

¹⁶⁶ DB, p. 302.

¹⁶⁷ CE, p. 168.

But not until August – 9 August 1915 to be Petrarchally exact, at half-past four of that season's fairest afternoon in the rainbow-windowed pavilion that I had noticed my trespasser enter – not until then, did I muster sufficient courage to speak to her.

Seen through the careful lenses of time, the beauty of her face is as near and as glowing as ever¹⁶⁸.

Cette incursion du motif de l'arc-en-ciel se combine à celui des vitraux et reprend un ajout au chapitre précédent. Nous soulignons ici les éléments qui étaient absents de *Conclusive Evidence* :

Wine-red and bottle-green and dark-blue lozenges of stained glass lend a chapel-like touch to the latticework of its casements. It is just as it was in my boyhood [...]. Just as it was, or perhaps a little more perfect. In the real thing some of the glass was missing, crumpled leaves had been swept in by the wind. The narrow little bridge that arched across the ghyll at its deepest part, with the pavilion rising midway like a coagulated rainbow, was as slippery after a rainy spell as if it had been coated with some dark and in a sense magic ointment. Etymologically, "pavilion" and "papilio" are closely related. Inside, there was nothing in the way of furniture except a folding table hinged rustily to the wall under the east window, through the two or three glassless or pale-glassed compartment of which, among the bloated blues and drunken reds, one could catch a glimpse of the river. On a floorboard at my feet a dead horsefly lay on its back near the brown remains of a birch aiment¹⁶⁹.

Dans ce passage, non seulement le motif de l'arc-en-ciel est rajouté pour compléter celui des vitraux, mais ce dernier est lui-même développé par rapport à *Conclusive Evidence* (ajout de « the two or three glassless or pale-glassed compartment of which, among the bloated blues and drunken reds », ce qui rappelle les vitraux par lesquels Nabokov voyait son jardin dans le chapitre 5), et le motif du papillon multicolore fait également retour.

On trouve confirmation de cet aspect englobant du motif de l'arc-en-ciel dans le texte « On *Conclusive Evidence* » qui annonce la tendance que Nabokov allait renforcer dans *Speak, Memory* :

Very engaging, too, is the "rainbow" theme, which begins with a casual array of colors – stained glass, festive lights, paint, jewels and so forth – and then comes into its own prismatic entity in a mountain landscape or beyond dripping trees under which an adolescent poet experiences his first fit of adolescent versification¹⁷⁰.

En se faisant passer pour un critique littéraire, l'auteur souligne les liens qu'il a tissés entre les sous-motifs de l'arc-en-ciel, à savoir les vitraux mais aussi, entre autres, avec les bijoux de sa mère (évoqués précédemment en relation avec le mot « *nécessaire de voyage* »). Une deuxième

¹⁶⁸ *SM*, p. 555.

¹⁶⁹ *CE*, p. 154-155 ; *SM*, p. 542.

¹⁷⁰ « On *Conclusive Evidence* », p. 240.

confirmation de ce tissage nabokovien se trouve dans l'index (qui n'est présent que dans *Speak, Memory*), où plusieurs sous-motifs sont liés : ainsi, les entrées « Jewels¹⁷¹ » et « Stained glass¹⁷² » se font mutuellement renvoi, et d'autres entrées comme « Colored hearing¹⁷³ » et « Pavilion » sont associées à « Stained glass¹⁷⁴ ».

b) L'élaboration du style

Dans la citation extraite de « *On Conclusive Evidence* », l'accent porte sur l'architecture de l'œuvre telle qu'elle est mise en place par le tissage des motifs dont l'image mère est l'arc-en-ciel. Et justement, ce motif est aussi celui de l'écriture, puisqu'il est employé dans le récit des premières expériences créatrices de Nabokov (« trees under which an adolescent poet experiences his first fit of adolescent versification »). Les ajouts du motif de l'arc-en-ciel sont justement concentrés dans le chapitre 11, qui traite du premier écrit de Nabokov (à sa première publication, il s'intitulait « First Poem »), comme le montre un autre extrait de ce chapitre où le jeune Nabokov est perdu dans sa contemplation créative :

I would lift my head to explain – but the table had gone, and I was sitting alone on a roadside stump, the stick of my butterfly net, in metronomic motion, drawing arc after arc on the brownish sand; earthen rainbows, with variations in depth of stroke rendering the different colors¹⁷⁵.

Le motif de l'arc-en-ciel recoupe et englobe donc d'autres motifs de l'écriture dont, par exemple, celui de l'écriture de la mémoire (le motif des vitraux) et celui de l'évolution de l'art (le motif de la chenille et du papillon multicolore). C'est tout le travail de l'autobiographie qui se reflète dans ces différents motifs polychromes où se décline l'évolution du style nabokovien.

c) Qu'est-ce que le style ?

Cette architecture de l'autobiographie s'appuyant sur le tissage d'un réseau de motifs semble être une composante de ce que Nabokov considérait être le style, si l'on se réfère de nouveau au texte « *On Conclusive Evidence* » :

¹⁷¹ *SM*, Index, p. 632.

¹⁷² *SM*, Index, p. 634.

¹⁷³ *SM*, Index, p. 631.

¹⁷⁴ *SM*, Index, p. 634.

¹⁷⁵ *CE*, p. 161 ; *SM*, p. 549.

Once found, this or that theme is followed up through the years. In the course of its development it guides the author into new regions of life. The diamond-pattern of art and the muscles of sinuous memory are combined in one strong and supple movement and produce a style that seems to slip through grass and flowers toward the warm flat stone upon which it will richly coil¹⁷⁶.

Les échos produits chez le lecteur et la marque laissée par l'auteur sur le texte participent donc du style nabokovien qui se développe par ces thèmes qui sont filés à travers l'œuvre. Cela rappelle le style selon Deleuze qui, dans *Proust et les signes*¹⁷⁷, pose ainsi la question de l'unité de la diversité de l'écriture et de son rapport avec le lecteur :

Qu'est-ce qui fait l'unité d'une œuvre ? Qu'est-ce qui nous fait "communiquer" avec une œuvre ? Qu'est-ce qui fait l'unité de l'art, s'il en a une ? [...] Mais il y a, il doit y avoir une unité qui est l'unité *de* ce multiple-là, *de* cette multiplicité-là, comme un tout *de* ces fragments-là : un Un et un Tout qui ne seraient pas principe, mais qui seraient au contraire "l'effet" du multiple et de ses parties décousues¹⁷⁸.

Quelques pages plus loin, Deleuze définit le style en s'appuyant sur les écrits de Proust, et l'on reconnaît les questions qu'ont soulevées la récurrence et les recoupements de certains motifs dans l'autobiographie de Nabokov, ce grand admirateur de Proust :

Le style commence avec deux objets *différents*, distants, même s'ils sont contigus : il se peut qu'ils soient liés subjectivement par une chaîne d'association. Le style aura à entraîner tout cela, comme un fleuve charriant les matériaux de son lit ; mais l'essentiel n'est pas là. Il est quand la phrase atteint à un Point de vue propre à chacun des deux objets, mais précisément point de vue qu'on doit dire propre à l'objet parce que l'objet est déjà disloqué par lui, comme si le point de vue se divisait en mille points de vue divers incommunicants, si bien que la même opération se faisant pour l'autre objet, les points de vue peuvent s'insérer les uns dans les autres, résonner les uns avec les autres, un peu comme la mer et la terre échangent leur point de vue dans les tableaux d'Elstir. Voilà "l'effet" du style explicatif : deux objets étant donnés, *il produit des objets partiels* (il les produit comme objets partiels insérés l'un dans l'autre), *il produit des effets de résonance, il produit des mouvements forcés*. Telle est l'image, le produit du style¹⁷⁹.

Le style unit donc des objets épars et suscite de la résonance, des échos, comme on l'a vu avec les vitraux, les papillons, les bijoux, les prismes et les arcs-en-ciel de Nabokov. Deleuze nomme ce qui relie les objets partiels (créant ainsi le style) en s'appuyant sur un concept de Guattari, la transversalité :

¹⁷⁶ « On *Conclusive Evidence* », p. 239.

¹⁷⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris : Presses universitaires de France, 1964).

¹⁷⁸ Deleuze, *Proust et les signes*, p. 195.

¹⁷⁹ Deleuze, *Proust et les signes*, p. 199-200.

La nouvelle convention linguistique, la structure formelle de l'œuvre, est donc la transversalité, qui traverse toute la phrase, qui va d'une phrase à une autre dans tout le livre, et qui même unit le livre de Proust à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac... Car si une œuvre d'art communique avec un public, bien plus le suscite, si elle communique avec d'autres œuvres d'autres artistes, et en suscite à venir, c'est toujours dans cette dimension de transversalité, où l'unité et la totalité s'établissent pour elles-mêmes, sans unifier ni totaliser objets ou sujets¹⁸⁰.

La transversalité relie donc les motifs nabokoviens, qui participent du style de l'auteur mais ne sont pas le style. Michael Wood a établi une distinction très utile, que nous suivrons, entre signature et style :

A literary signature would then be the visible shorthand for a literary person; a style would be a more complex but still legible trace of that person's interaction with the world. Writers usually have more signature than style, I think. Signature is their habit and their practise, their mark; style is something more secretive, more thoroughly dispersed among the words, a reflection of luck or grace, or a moment when signature overcomes or forgets itself¹⁸¹.

À la manière de l'arc-en-ciel qui surplombe les autres motifs polychromes, le style nabokovien englobe donc les différentes signatures de Nabokov, qui sont aussi bien les images qu'il emploie de manière récurrente que les traits linguistiques qui le caractérisent (mots étrangers, rares ou jeux de mots).

Nabokov lui-même a évoqué ces deux notions dans ses écrits. Il convoque la notion de signature à l'ouverture du chapitre 11 (précisément celui concernant l'apprentissage de l'écriture) en évoquant le pavillon à vitraux cité précédemment :

In order to reconstruct the summer of 1914, when the numb fury of verse-making first came over me, all I really need is to visualize a certain pavilion. [...] As a rule, it appears in my dreams quite independently of their subject matter, which, of course, may be anything, from abduction to zoolatry. It hangs around, so to speak, with the unobtrusiveness of an artist's signature. I find it clinging to a corner of the dream canvas or cunningly worked into some ornamental part of the picture¹⁸².

La signature n'a donc pas besoin d'être appuyée, elle peut n'être qu'ornementale. Quant au style, Nabokov lui-même le décrivait comme quelque chose de presque imperceptible mais qui fait reconnaître au lecteur la trace de l'auteur :

¹⁸⁰ Deleuze, *Proust et les signes*, p. 202.

¹⁸¹ Michael Wood, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (Princeton : Princeton University Press, 1994), p. 23.

¹⁸² *SM*, p. 542.

Style is not a tool, it is not a method, it is not a choice of words alone. Being much more than all this, style constitutes an intrinsic component or characteristic of the author's personality. Thus when we speak of style we mean an individual artist's peculiar nature, and the way it expresses itself in his artistic output¹⁸³.

Dans son autobiographie, Nabokov tisse son style en resserrant de plus en plus ses fils-signatures et en les faisant prendre leur envol vers la fin de l'autobiographie, où ils trouvent leur élucidation pour le lecteur. Ce tissage sert un but délibéré : celui d'écrire une autobiographie atypique, avec une intrigue à la manière des romans – objectif surprenant s'il en est pour une autobiographie. Nabokov expliquait ainsi l'architecture qu'il avait en tête :

This will be a new kind of autobiography, or rather a new hybrid between that and a novel. To the latter it will be affiliated by having *a definite plot*. [...] By being too explicit at this point I should invariably fall back on such expressions as "psychological novel" or "mystery story where the mystery is a man's past", and this would not render the sense of novelty and discovery which distinguishes the book as I have it in my mind. It will be a sequence of short essay-like bits, which *suddenly gathering momentum* will form into something very weird and dynamic: innocent looking ingredients of a quite unexpected brew¹⁸⁴.

L'élucidation finale trouvée dans les motifs de l'autobiographie se veut donc similaire à la découverte du nom de l'assassin dans un roman policier, à l'exception que c'est la clé du passé de Nabokov que le lecteur découvrira en récompense de sa perspicacité et de son déchiffrement du tissage des signatures nabokoviennes.

L'étude de l'auto-traduction de Nabokov révèle son acceptation graduelle de son identité d'écrivain américain polyglotte et l'incorporation de cette signature linguistique dans ses écrits en anglais. Mais il est possible d'aller plus loin en soulignant que c'est justement le passage par l'auto-traduction qui a permis cette acceptation et cette évolution du style nabokovien. On a observé à quel point les changements successifs de langues d'écriture avaient influencé les versions successives de l'autobiographie, notamment grâce aux apports de la psycholinguistique. Elizabeth Klosty Beaujour

¹⁸³ Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, éd. Fredson Bowers (San Diego : Harcourt, 1982), p. 59-60.

¹⁸⁴ *Selected Letters*, p. 69. C'est moi qui souligne.

affirme, à raison selon nous, l'aspect déterminant et déclencheur de l'auto-traduction pour des auteurs bilingues comme Nabokov :

Particularly crucial are the problems bilinguals face in self-translation, which is usually the activity that forces writers who have been considering writing in another language, tentatively experimenting with it, finally to commit themselves to writing in their second language¹⁸⁵.

Elle évoque notamment la douleur psychologique et l'impression de trahison que ressentent, dans un premier temps, les écrivains délaissant leur première langue d'écriture et passant à la seconde, mais aussi le soulagement ressenti à l'écriture en langue seconde¹⁸⁶. Elle emploie même le terme d'« enfer » pour évoquer cette difficile transition :

Only when (and if) they have negotiated the hell of self-translation can bilingual writers proceed through the purgatory of the first years of writing in a second-language and fully realize their bilingual potential¹⁸⁷.

L'écriture en anglais a pu être source de douleur pour Nabokov dans un premier temps, mais une fois la transition acceptée, il a su incorporer son multilinguisme dans son style, notamment grâce au regard extérieur que lui apportait sa flexibilité linguistique. C'est la conclusion que Grayson tire de son étude de l'auto-traduction nabokovienne et que Beaujour comme Oustinoff ont reprise :

Only on the level of style is it possible to see clearly how the change of language has influenced Nabokov's development. The brilliance of Nabokov's later English style owes not a little to his viewpoint as a foreigner. He sees the English language through different eyes. He sees patterns of sounds and potential meanings in words which the native speaker, his perception dulled through familiarity, would simply pass over. He deviates more readily from set modes of expression and conventional registers of style, inventing new and arresting word combinations, employing high-flown, recherché vocabulary alongside the most mundane colloquialisms¹⁸⁸.

C'est ce regard neuf de l'étranger sur la langue anglaise que nous nous proposons d'étudier dans la suite de notre thèse, en étudiant les textes de Nabokov écrits initialement en langue anglaise (et donc pas les traductions de ses romans russes) et non soumis au carcan de la réalité que présente l'autobiographie. Nous analyserons la langue et le style de Nabokov dans ses romans américains en étudiant son emploi des mots étrangers (Partie II) et son renouveau de la langue anglaise (Partie III).

¹⁸⁵ Beaujour, p. 19.

¹⁸⁶ « No matter how daunting it used to seem, compared to self-translation, writing directly in the second language now appears far easier, even as a relief. » Beaujour, p. 51.

¹⁸⁷ Beaujour, p. 37.

¹⁸⁸ Grayson, p. 216.

PARTIE 2
LES MOTS ÉTRANGERS
DANS LES ROMANS AMÉRICAINS
DE NABOKOV

CHAPITRE 3

L'INSCRIPTION DES MOTS ÉTRANGERS

What are the advantages [of being able to write in so many languages]? The ability to render an exact nuance by shifting from the language I am now using to a brief burst of French or to a soft rustle of Russian¹.

Les trois langues parfaitement maîtrisées par Nabokov étaient le russe, l'anglais et le français, et même dans sa correspondance² et ses interviews, il passait allègrement d'une langue à l'autre. Sa langue personnelle, son idiolecte a toujours été polyglotte, et ce dès son enfance, comme il l'affirmait dans son autobiographie. Ce sont principalement ces trois langues que l'on trouve dans ses romans en anglais, où le français et le russe sont les plus employés. Selon les romans, leur concentration peut varier : *Ada* est le roman le plus polyglotte, alors que *Transparent Things*, qui vient juste après, présente des incursions de langues étrangères beaucoup plus discrètes ; *Lolita* est le seul roman où l'on ne trouve aucun mot russe, bien que des personnages russes y fassent une brève apparition. D'autres langues apparaissent ponctuellement, telles que le latin (on se rappelle la carrière d'entomologiste de Nabokov et sa maîtrise de cette langue pour la taxonomie des papillons), l'allemand (que Nabokov prétendait ne pas parler malgré ses années passées à Berlin pendant son exil) et l'italien (Nabokov avait fait plusieurs voyages en Italie avec son épouse, et son fils, chanteur d'opéra, allait traduire vers l'italien plusieurs des œuvres de son père).

L'idiolecte de Nabokov est donc multilingue et lui permet d'exprimer les moindres nuances de son art et de sa pensée. Pour l'écrivain, la langue n'est que seconde, voire même accidentelle :

I don't think in any language, I think in images. I don't believe that people think in languages. They don't move their lips when they think. It is only a certain type of illiterate person who moves his lips as he reads or ruminates. No, I think in images, and

¹ *SO*, p. 184.

² Voir Couturier, *Tentation française*, p. 23.

now and then a Russian phrase or an English phrase will form with the foam of the brainwave, but that's about all³.

Si le langage de Nabokov comporte diverses facettes linguistiques, son écriture en est différemment affectée selon que l'on étudie ses romans russes ou américains. Ainsi, selon la slaviste Laurence Guy, l'inscription du multilinguisme est un trait récurrent surtout dans l'écriture en anglais de Nabokov, et pas sous la plume de Sirine⁴. Son art en anglais porte la trace marquée de son idiolecte, ce qui soulève le problème de sa réception : en effet, le lectorat anglophone de Nabokov partage bien la même langue que Nabokov pour ce qui est de la langue principale de ses romans américains, mais le bilinguisme et même le trilinguisme ne sont certainement pas un héritage linguistique commun. C'est la question de la parole contre celle de la langue qui est soulevée ici : la parole de Nabokov peut-elle être comprise de tous et se faire langue ? Si ce n'est pas le cas, cela implique potentiellement un rejet de la part de certains lecteurs, confrontés à une langue absconse ; cela fait supposer à de nombreux critiques que l'écriture nabokovienne est élitiste si elle exclut les lecteurs monolingues qui ne seraient pas aussi éduqués et cultivés que Nabokov l'aristocrate. Cependant, Nabokov a parfois employé des langues inventées (voir notre chapitre 4), ce qui présuppose qu'aucun lecteur ne peut comprendre ces langues. Cela exclut a priori la théorie selon laquelle Nabokov écrirait pour des lecteurs parlant la même trinité linguistique que lui.

Dans ce chapitre, nous identifierons les différents procédés de Nabokov pour insérer les mots étrangers dans son texte afin d'étudier les rapports de complicité ou d'exclusion qu'ils impliquent avec le lecteur. Cette analyse de l'inscription des mots étrangers nous permettra d'entrevoir les fonctions de l'emploi des langues étrangères, point qui sera développé dans un prochain chapitre.

³ *SO*, p. 14.

⁴ « L'hypothèse de Steiner selon laquelle le polyglottisme serait la matrice de l'art nabokovien, si elle peut être admise appliquée à la période américaine, ne saurait rendre compte du corpus russe de l'auteur. Sirine n'est pas un auteur polyglotte et l'occurrence de mots ou expressions étrangers est toujours strictement motivée : à chaque fois l'emprunt répond à un souci d'ancrage culturel. » Guy, p. 171.

I. L'inscription des mots étrangers dans le texte

A. Préparation du xénisme

Quand ils surgissent dans le texte anglais, les mots étrangers sont très souvent accompagnés d'indices qui portent sur leur sens ou leur statut étranger ; ceux-ci peuvent être d'ordre typographique ou apporter une explication sémantique.

1. Typographie

Les mots étrangers sont principalement en italique, comme nous avons déjà pu le souligner, respectant ainsi les conventions d'écriture. L'emploi de la typographie signale visuellement au lecteur qu'il arrive sur un mot différent, marqué par l'altérité. Dans ses travaux consacrés à l'hétérogénéité du langage, Jacqueline Authier-Revuz souligne qu'utiliser une typographie différente, c'est s'arrêter sur le mot lui-même dans sa dimension matérielle pour signaler que ce mot ne va pas de soi, que l'on prend de la distance, du recul par rapport à celui-ci. Elle utilise le terme de « modalisation autonymique » pour caractériser ce rapport du locuteur à son langage :

La modalisation autonymique [...], mode dédoublé du dire, où au dire d'un segment X s'ajoute la boucle réflexive d'une auto-représentation du dire de ce segment, relève, intuitivement, par rapport à l'énonciation simple, d'un "dire en plus"⁵.

La modalisation autonymique peut se faire de deux manières : « segmentale », c'est-à-dire verbale (comme nous le verrons dans la prochaine section), ou non segmentale, que ce soit à l'écrit ou à l'oral (par l'intonation par exemple). Pour cette dimension écrite qui nous intéresse ici, Jacqueline Authier-Revuz souligne deux procédés non segmentaux (et donc non verbaux) : soit l'on procède par incorporation sur le fragment modalisé grâce aux italiques, soit l'on opère par superposition par le biais des guillemets⁶. Dans son œuvre, Nabokov a principalement utilisé les italiques pour signaler l'emploi de mots étrangers, mais dans son premier roman en anglais, on note un flottement typographique, ce qui suggère que Nabokov ne s'était pas encore donné de règles arrêtées dans ce livre qui était celui de la transition linguistique, puisqu'il était le premier que Nabokov écrivait en

⁵ Jacqueline Authier-Revuz, « Du dire "en plus" : dédoublement réflexif et ajout sur la chaîne », in *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002), p. 147.

⁶ « Du dire "en plus" : dédoublement réflexif et ajout sur la chaîne », p. 151.

anglais⁷ (tout en vivant à Paris) mais surtout, comme on l'a vu avec Laurence Guy, le premier où l'écrivain polyglotte inscrivait son idiolecte dans sa langue d'écriture.

a) *The Real Life of Sebastian Knight*⁸, ou l'hésitation typographique

Tout d'abord, c'est entre italique et romain que *The Real Life of Sebastian Knight* alterne, ce qui est particulièrement palpable pour les xénismes français dans l'exemple suivant. Le narrateur V. (il ne divulguera jamais son nom entier) pense veiller son demi-frère Sebastian sur son lit d'hôpital depuis quelques heures, mais il va brutalement apprendre qu'il veillait un homme qui n'était pas Sebastian, celui-ci étant en réalité décédé la veille. L'erreur tragique repose sur le fait que, pour une fois, V. avait demandé à voir son frère à l'hôpital en le présentant comme anglais, alors que Sebastian avait dit au personnel être russe, contrairement à son habitude. V. comprend la vérité dans l'extrait suivant quand l'infirmière contredit V. sur l'identité du médecin qui soigne le patient et surtout quand elle évoque une visite de la mère du patient, alors que celle de Sebastian est décédée :

"Non, c'est le docteur Guinet qui le soigne. You'll find him here tomorrow morning."

"You see," I said, "I'd like to spend the night somewhere here. Do you think that perhaps..."

"You could see Doctor Guinet even now," continued the nurse in her quiet pleasant voice. "He lives next door. So you are the brother, are you? And tomorrow his mother is coming from England, n'est-ce pas⁹?"

Les deux éléments de la révélation – erreur de médecin et visite « posthume » de la mère – sont en français mais ils ne sont pas signalés de la même manière typographiquement, alors qu'ils ne se trouvent qu'à quelques lignes l'un de l'autre ; il se peut que le « tag » français « n'est-ce pas » soit plus intégré dans la langue anglaise que le long segment français « *"Non, c'est le docteur Guinet qui le soigne"* ». Cependant, de nombreuses autres incohérences suggèrent que les codes typographiques de Nabokov n'étaient pas encore en place dans ce premier roman.

⁷ Nabokov avait cependant déjà écrit dans cette langue en auto-traduisant deux de ses romans russes. D'abord, en 1937, *Otčajanie* devenait *Despair* (*La Méprise* [1936], trad. (depuis l'anglais) Marcel Sotra, révisée par Gilles Barbedette, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 1071-1239.) Puis, en 1938, *Kamera Obskura* paraissait, révisé, sous le titre *Laughter in the Dark*.

⁸ *The Real Life of Sebastian Knight* [1941], in Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, 1-298. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *The Real Life*.

⁹ *The Real Life*, p. 159.

Typographiquement, le roman hésite également entre les deux procédés non segmentaux mentionnés précédemment, à savoir les italiques et les guillemets, alors que dans ses autres romans, Nabokov optera uniquement pour l'italique. Ainsi, l'expression « biographies romancées » est mise à distance dans *The Real Life of Sebastian Knight* par des guillemets quand le narrateur réfléchit à la manière d'écrire la « vraie » vie de son frère Sebastian (« But if I should try this with Sebastian the result would be one of those "biographies romancées" which are by far the worst kind of literature yet invented¹⁰. ») ; à l'inverse, cette même expression est employée avec des italiques dans *Look at the Harlequins!*, le dernier roman achevé de Nabokov (« "We witness here the admirable phenomenon of a bogus *biographie romancée* being gradually supplanted by the true story of a great man's life¹¹." »). Cette hésitation typographique s'observe également pour les références culinaires, qui sont généralement données en italiques dans les romans de Nabokov, mais qui, dans son premier livre en anglais, sont souvent entourées de guillemets à la place. C'est le cas des raviolis russes dans l'extrait suivant, où Sebastian et le narrateur se retrouvent après des années de séparation dans un restaurant russe :

"Will you have 'pelmenies' now?"

"Fancy your still remembering what they taste like," I said.

"Why shouldn't I?" he said drily¹².

Dans le roman, le narrateur V. s'acharne à démontrer que son demi-frère Sebastian était bien russe, contrairement à ce qu'affirmait l'auteur de son autre biographie, la « fausse ». Ici, le rapport à la gastronomie se veut plus qu'une illustration de la présence d'une cuisine exotique : il se veut preuve du rapport de Sebastian à sa russité. Les guillemets semblent relever de l'irrégularité typographique : le mot russe n'est pas signalé par des italiques, ce qui suggère que le mot n'est pas étranger mais bien anglais. Or ce mot n'est pas anglais, mais il n'est pas russe non plus : les raviolis se disent « pelmeni » en russe, avec un « i » dénotant le pluriel. Le suffixe du pluriel dans « pelmenies » suggère une anglicisation du mot russe, qui révèle encore plus celle de Sebastian et sa non-russité.

Notons finalement que ce roman est le seul où nous avons relevé des transcriptions approximatives, comme dans cet exemple où il est clair que le rendu n'est que phonétique et ne respecte aucune règle imposée de transcription ou translittération : « "*Kahk eto oojahsno...* isn't it

¹⁰ *The Real Life*, p. 15.

¹¹ *LATH!*, p. 656.

¹² *The Real Life*, p. 83.

dreadful?” she whispered¹³. » Nous avons également relevé une erreur dans la transcription d’un mot russe, qui était pourtant la langue première de Nabokov : « “Is it true that you think you’ve fallen in love with that student chap? – *vetovo studenta*¹⁴?” » Ce qui est transcrit comme un mot, « *vetovo* », est en réalité deux mots en russe, puisque « *v* » est une préposition ; on devrait lire « *v etovo studenta* » et même « *v etogo studenta* », si le système de transcription utilisé par la suite par Nabokov était employé.

Ce roman de l’hésitation typographique est justement celui où l’identité russe de l’écrivain est au centre du récit. Il s’agit bien sûr de l’écrivain Sebastian Knight, lors de son enregistrement à l’hôpital ou de l’épisode des raviolis, mais plus largement c’est l’écrivain Sirine-Nabokov qui ne sait poser son écriture dans ce livre de la transition, et qui de manière révélatrice ne sait arrêter son choix quand il s’agit d’écrire le mot étranger, ou le mot de l’étranger. De manière tout aussi intéressante, c’est un mot qui n’est pas anodin qui présente une des seules irrégularités typographiques que l’on relève au travers de toute l’œuvre nabokovienne en anglais.

b) Irrégularités ponctuelles dans les romans américains de Nabokov

Rappelons que les procédés peuvent varier dans l’inscription des mots étrangers, notamment quand un certain flou existe sur le degré *perçu* d’étrangeté d’un mot (emprunt ou xénisme). Ainsi, malgré leur origine française, des mots comme « fiancé » ou « café » sont employés sans italique et sans guillemets par Nabokov car ils sont intégrés à la langue anglaise. Les mots moins intégrés – les xénismes – seront le plus souvent inscrits en italique. Il existe cependant des irrégularités au sein de la prose nabokovienne. D’un ouvrage à l’autre, un même mot sera parfois en italique et parfois en romain, ce qui suggère un flottement dans le ressenti de leur étrangeté linguistique.

Observons le mot « émigré », qui est récurrent dans les romans de Nabokov puisque la plupart de ses personnages sont des Russes ou des Français (dans le cas d’Humbert) ayant dû quitter leur pays natal pour s’exiler dans un autre pays souvent anglophone. Ce mot emblématique renvoie au statut liminaire de l’étranger – ni totalement exclu, ni totalement inclus – et il est intéressant de noter qu’au niveau typographique, il est aussi inégalement incorporé. Ainsi, dans *Pnin*, le narrateur

¹³ *The Real Life*, p. 105.

¹⁴ *The Real Life*, p. 108.

retrace ses souvenirs de sa première rencontre avec le personnage éponyme du roman en faisant le tableau de l'émigration russe dans le Paris des années 20 :

It was the custom among *émigré* writers and artists to gather at the Three Fountains after the recitals or lectures that were so popular among Russian expatriates¹⁵.

Le mot est italicisé dans la version Penguin, mais ne l'est plus dans l'édition des œuvres complètes de Nabokov chez The Library of America¹⁶. Par ailleurs, chez ces deux mêmes éditeurs et à l'encontre de toute logique d'unification d'une collection, ce mot est utilisé sans italique dans *The Real Life of Sebastian Knight* et il perd aussi l'accent sur le premier « e », comme pour indiquer un début d'incorporation à la langue anglaise¹⁷. Ces variations soulignent la dimension légèrement instable de la soi-disant convention typographique et révèlent la part que peut prendre la politique éditoriale, au-delà de ce que l'auteur a pu inscrire dans son manuscrit (que nous n'avons pas pu consulter).

En dépit de ces quelques irrégularités, la constante est bien à l'écriture en italique pour signaler le mot étranger. Grâce au marquage typographique, l'attention du lecteur est attirée sur le xénisme, ce mot dont il ne connaît pas forcément le sens. Le lecteur peut choisir de ne pas s'attarder sur celui-ci et d'accepter les trous, les blancs du texte, mais l'omission totale semble presque impossible, ne serait-ce que pour s'assurer qu'il ne s'agit pas d'un mot en anglais portant un italique d'insistance ou d'un mot étranger transparent même pour un anglophone monolingue. Le plus souvent, le lecteur ralentira donc sa lecture, comme pour prendre le dos d'âne textuel qu'est le mot en italique. Mais le lecteur peut également être préparé ou prévenu verbalement de l'arrivée du mot étranger par des formules de commentaire.

2. Modalisation autonymique verbale

Tout d'abord, c'est en mentionnant la langue du mot étranger que le narrateur prépare en amont le lecteur au surgissement du mot étranger, ou l'explique après coup. Ainsi lit-on dans *Ada* « Doc Fitz was what Russians call a *poshlyak* (“pretentious vulgarian¹⁸”) », ou encore « The French

¹⁵ Vladimir Nabokov, *Pnin* [1957] (Harmondsworth : Penguin Books, 1997), p. 150.

¹⁶ *Pnin* [1957], in Nabokov, *Novels, 1955-1962*, 299-435, p. 426. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *Pnin*.

¹⁷ « He seemed to think that I had been vegetating in Paris since *maman's* death, and I have agreed to his version of my emigré existence, because [*eeboh*] any explanation seemed to me far too complicated. » Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* [1941] (Londres : Penguin Classics, 2001), p. 156 et *The Real Life*, p. 145.

¹⁸ *Ada*, p. 255.

cuisine had contributed its *chaudfroids* and *foie gras*¹⁹ », où l'indication de la langue passe indirectement par l'indication de la nationalité de la cuisine. Parfois, l'expression étrangère est traduite en anglais mais l'origine linguistique est indiquée au lecteur : ainsi, c'est une expression russe qui est rendue accessible au lecteur anglophone dans *Ada* (« "On her there was no face," as Russians say to describe an expression of utter dejection²⁰ »), alors que dans *Pnin*, c'est une expression française qui est évoquée pour décrire l'intonation employée par Liza quand elle communique la demande en mariage de Pnin au narrateur (« "I want a last piece of advice from you," said Liza in what the French call a "white" voice²¹. »). La présence de la langue étrangère est donc virtuelle puisque c'est un procédé de traduction qui est mis en œuvre pour inscrire dans la langue anglaise le caractère étrange et différent de la langue étrangère. Un procédé similaire est employé pour annoncer la culture de référence nécessaire à la compréhension d'une allusion. Ainsi, dans *Lolita*, Humbert explicite entre parenthèses la référence à la littérature française pour expliquer son choix de renommer la professeur de piano de Lolita : « Because it supposedly tied up with her interest in dance and dramatics, I had permitted Lo to take piano lessons with a Miss Emperor (as we French scholars may conveniently call her²²). » Humbert le lettré fait ici référence au roman de Flaubert *Madame Bovary* où Melle Lempereur est la professeur de piano chez qui Emma prétend se rendre quand elle trompe son époux. L'allusion à la tromperie de Lolita est confirmée quelques lignes plus bas, avec une autre référence à Flaubert :

One Friday night toward the end of May (and a week or so after the very special rehearsal Lo had not had me attend) the telephone in my study, where I was in the act of mopping up Gustave's – I mean Gaston's – king's side, rang and Miss Emperor asked if Lo was coming next Tuesday because she had missed last Tuesday's and today's lessons²³.

Le prénom de l'écrivain en lieu et place de celui qui joue aux échecs avec Humbert confirme au lecteur que l'indice textuel de la référence littéraire était bien exact, tandis que l'absence de Lolita à ses cours confirme sa duplicité pressentie.

Dans les citations précédentes, l'emploi de verbes introducteurs tels que « say » et surtout « call » permet de souligner le retour sur la parole d'autrui, et donc le commentaire méta-énonciatif.

¹⁹ *Ada*, p. 199.

²⁰ *Ada*, p. 423.

²¹ *Pnin*, p. 429.

²² *Lolita*, p. 189.

²³ *Lolita*, p. 189.

Dans les romans de Nabokov, il y a également un emploi très récurrent de l'expression « so-called » devant des expressions d'origine étrangère, en italique ou plus rarement entre guillemets :

I am speaking of serious novels, naturally. In so-called *Planchette-Fiction* the unruffled narrator, after describing his own dissolution, can continue thus²⁴.

Let me state with a sob that today my L. was sun-bathing on the so-called "piazza," but her mother and some other woman were around all the time²⁵.

Dans le premier extrait, ce sont plusieurs voix qui se font concurrence (celle d'Humbert, « I », celle employant l'expression « *Planchette-Fiction* » et celle du « unruffled narrator ») tandis que dans le deuxième, ce sont visiblement les femmes empêchant Humbert d'avoir accès à Lolita que l'on entend dire le mot « piazza ». Parfois, cette expression de modalisation est donnée en français, notamment dans *Lolita* quand Humbert juge, avec ses standards de Français, les hôtels américains (« On the other hand, I shudder when recalling that *soi-disant* "high-class" resort in a Midwestern state²⁶ »).

L'arrivée du mot étranger peut donc être préparée de manière verbale ou typographique pour le lecteur, qui n'aura plus qu'à se mettre à la recherche du sens. Celui-ci est parfois donné par une explication mais plus souvent, il est fourni par le biais d'une traduction (comme nous le verrons dans la section B, quand il sera question de la traduction insérée). Observons dans un premier temps les deux manières d'expliquer le mot étranger au lecteur anglophone monolingue.

3. L'explication sémantique

Quand un mot étranger est inséré dans le texte et qu'il est accompagné d'une explication, celle-ci peut être localisée soit en fin d'ouvrage, soit dans le corps du texte : le mot étranger crée un paratexte, il provoque donc un débordement, un renflement du texte hors de ses propres limites.

a) Explication externe

Dans des romans complexes comme *Lolita* ou *Ada*, le lecteur bute souvent sur des mots étrangers ou des allusions opaques. Le texte appelle au paratexte, et ce n'est qu'avec réticence que Nabokov a dû céder à la pression de ses éditeurs et préparer des notes pour *Ada* ; initialement écrites pour aider les traducteurs de Nabokov, elles allaient par la suite être intégrées dans les

²⁴ *LATH!*, p. 737.

²⁵ *Lolita*, p. 38.

²⁶ *Lolita*, p. 137.

éditions du roman²⁷. Le paratexte nécessaire a souvent été fourni par des chercheurs nabokoviens (Alfred Appel Jr. s'est chargé de *The Annotated Lolita*²⁸ tandis que Brian Boyd a entamé une édition annotée d'*Ada* en ligne²⁹) et nombre d'éditeurs ont pris soin d'incorporer en fin d'ouvrage un appareil de notes, notamment dans les œuvres complètes de Nabokov en anglais (The Library of America) ou en français (La Pléiade).

Pour rendre *Ada* plus accessible aux lecteurs, Nabokov a donc fourni des notes qui sont présentées par un certain Vivian Darkbloom : il s'agit d'un personnage de *Lolita* mais surtout de l'anagramme de « Vladimir Nabokov ». La question est de déterminer la fiabilité de ces notes afin de savoir si elles sont extérieures au roman ou si elles appartiennent au corps fictionnel du texte qu'elles ont débordé. En effet, Darkbloom-Nabokov choisit de ne pas traduire tous les mots étrangers (qui sont souvent explicités en contexte) et s'avère même facétieux puisqu'il prend la posture de l'annotateur (Darkbloom) et nie celle d'auteur (Nabokov) ou de narrateur (Van). Ainsi, il émet des doutes sur les significations de certains noms polyglottes de personnages :

For some obscure but not unattractive reason, most of the physicians in the book turn out to bear names connected with rabbits. The French "*lapin*" in Lapiner is matched by the Russian "*Krolik*"³⁰.

Il omet également d'expliciter certains éléments, notamment dans le cas des jeux de mots interlinguistiques. Par exemple, quand un des personnages ne peut se rendre au pique-nique organisé par la famille d'Ada, son absence est ainsi expliquée : « Colonel Erminin, a widower, whose liver, he said in a note, was behaving like a *pecheneg*³¹. » La note précise qu'un *pecheneg* est un sauvage, mais « oublie » de dire qu'au sein de ce terme se cache le mot *pechen'*, ou foie, organe dont souffre justement le personnage russe (l'insistance sur l'organe pourrait d'ailleurs être l'indication de l'alcoolisme du personnage). Les explications de Nabokov-Darkbloom sont donc à prendre avec précaution³². Cela rappelle la méfiance que le lecteur doit garder envers cet autre espace à la frontière du texte que sont les notes de *Pale Fire*, qui sont fournies par Kinbote, le commentateur fou

²⁷ Boyd, *The American Years*, p. 569.

²⁸ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, éd. Alfred Appel (Londres : Penguin Classics, 2000).

²⁹ <<http://www.ada.auckland.ac.nz/>>

³⁰ *Ada*, p. 469.

³¹ *Ada*, p. 66.

³² Au sujet de la traduction facétieuse dans ce roman, lire : Juliette Taylor, « "A distortive glass of our distorted glebe" » : mistranslation in Nabokov's *Ada* », *Linguistica Antverpiensia*, 4 (2005), dir. Rainier Grutman et Dirk Delabastita, 265-278.

qui ne cesse de forcer dans le poème de John Shade le récit de sa propre histoire, à savoir celle d'un supposé roi en exil.

Dans les autres romans de Nabokov, l'auteur n'a pas préparé de notes mais a fourni au sein du texte des explications aux mots étrangers employés.

b) Explication interne, ou incrémentalisation

Selon Michel Ballard, l'incrémentalisation est le procédé par lequel le traducteur peut « introduire dans le texte, à côté du référent culturel reporté ou traduit littéralement, le contenu d'une note, description ou indice, qui explicite le sens ou la valeur du référent culturel³³ ». Nabokov y a souvent recours quand il n'utilise pas la traduction. C'est le cas par exemple dans ce passage, extrait d'*Ada*, où la maîtresse de maison d'origine russe, Marina, retrouve son beau-frère et ancien amant Demon et organise un repas où les mets russes abondent :

Tonight she contented herself with the automatic ceremony of giving him what she remembered, more or less correctly, when planning the menu, as being his favorite food – *zelyoniya shchi*, a velvety green sorrel-and-spinach soup, containing slippery hard-boiled eggs and served with finger-burning, irresistibly soft, meat-filled or carrot-filled or cabbage-filled *pirozhki* – peer-rush-KEY, thus pronounced, thus celebrated here, for ever and ever³⁴.

Le premier plat russe est donc décrit en proximité immédiate du xénisme avec une abondance de commentaires sensoriels, qu'il s'agisse de la texture au toucher (« velvety ») ou de la description sonore allitérative en /s/ du plat. Quant au deuxième plat, il peut être identifié comme un type de ravioli ou de petit pain puisqu'il est indiqué qu'il est rempli de garniture, cette précision étant triplée (« -filled ») comme pour ne laisser aucun doute sur sa nature. Ici aussi, les sensations sont convoquées, que ce soit par les sensations (« finger-burning, soft ») ou les sons, puisque la prononciation du mot russe est répétée, expliquée et transposée en trois mots anglais (« peer-rush-KEY ») qui évoquent indirectement les liaisons des personnages autour de la table. Car Marina et Demon ignorent que Van et Ada, officiellement cousins, sont au courant de la liaison adultérine qu'ils ont eue et qu'ils savent donc qu'ils ne sont pas cousins mais frère et sœur. Les deux enfants l'ont compris en lisant le journal intime de Marina et la liaison incestueuse que Van et Ada entretiennent sera révélée quand Demon les *verra* ensemble (« peer ») ; « rush » évoque les longues années entre

³³ Ballard, p. 156.

³⁴ *Ada*, p. 202.

chaque séparation des amants et la précipitation de leurs étreintes pendant leurs brèves retrouvailles ; quant à « key », il évoque à la fois une scène centrale du roman où leur sœur Lucette a réussi à observer les ébats de ses frère et sœur par un trou de serrure (« the child knocked and called and kicked until the key fell out and the keyhole turned an angry green³⁵ »), et plus généralement le roman à clés qu'est souvent *Ada* quand il s'agit de révéler les liaisons interdites. Le caractère délibéré de ce calembour a d'ailleurs été indiqué par Nabokov³⁶.

L'incrémentalisation peut donc donner une explication du sens du xénisme, mais elle est souvent employée pour expliciter une référence culturelle, et plus particulièrement littéraire. C'est le cas dans les deux exemples suivants extraits de *Lolita*, où Humbert souligne l'origine de la citation française qu'il emploie. Ainsi, il a recours à la langue et la littérature française quand il dissimule une référence érotique que lui inspire *Lolita* (première citation) ou quand il s'épanche sur sa jalousie (deuxième citation) :

I wonder what my academic publishers would say if I were to quote in my textbook Ronsard's "*la vermeillette fente*" or Remy Belleau's "*un petit mont feutré de mousse délicate, tracé sur le milieu d'un fillet escarlatte*" and so forth³⁷.

I would find the former, *les yeux perdus*, dipping and kicking her long-toed feet in the water on the stone edge of which she lolled, while, on either side of her, there crouched a *brun adolescent* whom her russet beauty and the quicksilver in the baby folds of her stomach were sure to cause to *se tordre* – oh Baudelaire! – in recurrent dreams for months to come³⁸.

Si, dans le premier extrait, les guillemets soulignent la citation (aux poèmes « Je te salue » de Ronsard et « Impuissance » de Belleau), la référence est plus subtile dans le deuxième extrait. L'évocation enthousiasmée à Baudelaire permet de relier les deux expressions françaises « *brun adolescent* » et « *se tordre* » à son poème « Le crépuscule du matin », tout particulièrement aux deux vers suivants, où le groupe nominal est au pluriel et le verbe est conjugué : « C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants / Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents ». Quant à l'expression « les yeux perdus », elle évoque l'orgasme, ce qui relie donc *Lolita* et le jeune garçon se masturbant.

³⁵ *Ada*, p. 170.

³⁶ « Jeu de mots [...] intraduisible [...] "Peer-rush-key" qui veut dire "père envoie la clé". Il est absolument impossible à partir du même mot russe de trouver un jeu d'assonances françaises qui fait un sens voisin. [...] Peut-être pourrions-nous chercher du côté de "perruche-skie" ou de "pierre-hache-qui". » Lettre inédite de Nabokov à Arthème Fayard, cité dans Raguét-Bouvard, *Vladimir Nabokov : la poétique du masque*, p. 108.

³⁷ *Lolita*, p. 43.

³⁸ *Lolita*, p. 151.

L'incrémentalisation peut également permettre de préciser la nuance d'une expression étrangère que la traduction ne reproduirait pas assez fidèlement. Ainsi, dans le passage suivant, Ada découvre le corps nu de Van alors que les deux frère et sœur s'apprêtent à avoir leur première relation sexuelle :

"Touch it quick," he implored.

"Van, poor Van," she went on in the narrow voice the sweet girl used when speaking to cats, caterpillars, pupating puppies, "yes, I'm sure it smarts, would it help if I'd touch, are you sure?"

"You bet," said Van, "*on n'est pas bête à ce point*" ("there are limits to stupidity," colloquial and rude³⁹).

Ici, le mot « bête » ne renvoie pas qu'à « stupidity », malgré la correspondante créée deux pages plus tôt (« *Ce qui n'est pas si bête, au fond. Which was not so dumb after all*⁴⁰. »). Il fait aussi écho, au niveau sonore, à l'anglais « you bet » et, au niveau sémantique, à la bête qu'est Van mais surtout à la liste allitérative des « cats, caterpillars, pupating puppies » qu'affectionne Ada. Dans la parenthèse, l'agacement du jeune homme transparaît dans la voix narrative qui traduit son propos pour bien préciser que l'expression française porte en elle plus de mépris que la traduction anglaise employée : l'explication se mêle ici à la traduction, procédé que nous allons maintenant étudier plus en détail.

B. Traduction insérée

La traduction dans le corps du texte a plusieurs fonctions, mais sa présence indique bien à quel point le lecteur monolingue est perçu comme destinataire potentiel du texte, ce qui souligne que Nabokov ne visait pas qu'un public polyglotte – même si l'on verra que certaines traductions visent les bilingues plus particulièrement.

³⁹ *Ada*, p. 97.

⁴⁰ *Ada*, p. 95.

1. La traduction du réel

a) Fonction

Dans les premiers romans en anglais de Nabokov, l'usage de mots étrangers vise souvent un effet de réel⁴¹ : ne pouvant pas rendre un long extrait en français ou en russe, le narrateur l'écrit en anglais mais ponctue cette traduction de mots étrangers rappelant la langue d'origine des propos. Si Barthes évoquait plus les descriptions a priori non fonctionnelles dans les récits réalistes, il nous semble que ce terme catégorise bien le procédé d'un narrateur qui essaie d'affirmer la réalité des propos étrangers qu'il rapporte, en affirmant la véracité de sa traduction mais aussi son statut de narrateur (et traducteur) fiable. C'est particulièrement crucial dans *Pnin*, où le narrateur est accusé par le personnage éponyme de falsifier la vérité et de créer ses anecdotes de toutes pièces :

Suddenly Pnin cried to Dr Barakan across the table: "Now, don't believe a word he says, Georgiy Aramovich. He makes up everything. He once invented that we were schoolmates in Russia and cribbed at examinations. He is a dreadful inventor (*on uzhasniy vīdumshchik*⁴²)."

Cette affirmation intervient lors d'une soirée entre Russes où elle est prononcée dans la langue natale des personnages, mais elle est rendue dans le corps du texte en anglais ; la dernière phrase est suivie de l'insertion en italique et entre parenthèses de ce qui est une traduction russe pour le lecteur anglophone. Or, la conversation ayant eu lieu en russe, les statuts de langue source et langue cible s'inversent, puisque le lecteur anglophone lit en réalité la traduction anglaise (donc, texte cible) de ce qui a été prononcé en russe (texte source) : la traduction est donc à double sens.

Cette déclaration de Pnin ne se trouve qu'à la fin du récit du narrateur, ce qui pousse le lecteur à s'interroger sur la véracité des propos tenus, notamment sur une information donnée par le narrateur une page plus tôt : il y présentait la lettre de demande en mariage écrite par Pnin à Liza, qu'elle avait communiquée au narrateur pour le pousser à l'épouser. Après avoir affirmé qu'il avait le document en sa possession, le narrateur multipliait les parenthèses pour confirmer l'existence de ce texte russe :

⁴¹ « Qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote "ce qui a eu lieu" : le "réel concret" devient la justification suffisante du dire. » Roland Barthes. « L'effet de réel », *Communications*, 11 (1968), 84-89 (p. 87) <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_8018_1968_num_11_1_1158> [consulté le 15 août 2013].

⁴² *Pnin*, p. 430-431.

The letter has by chance remained among my papers. Here it is:

“I am afraid you will be pained by my confession, my dear Lise” (the writer, though using Russian, called her throughout by this French form of her name, in order, I presume, to avoid both the too familiar ‘Liza’ and the too formal ‘Elizaveta Innokentievna’). “It is always painful for a sensitive (*chutkiy*) person to see another in an awkward position. And I am definitely in an awkward position.

“You, Lise, are surrounded by poets, scientists, artists, dandies. The celebrated painter who made your portrait last year is now, it is said, drinking himself to death (*govoryat, spilsya*) in the wilds of Massachusetts. Rumour proclaims many other things⁴³.”

La première parenthèse pose la langue d’origine du courrier tout en expliquant la dimension culturelle des différentes appellations russes (prénom et patronyme versus diminutif), et les suivantes sont présentées comme des extraits authentiques du courrier d’origine, des reports transcrits. Mais l’affirmation selon laquelle le narrateur serait un affabulateur fait s’interroger le lecteur sur les propos supposés de Pnin, qui dans ce courrier semble, comme si souvent dans le roman, ridicule et tragique alors que le narrateur est auréolé de gloire :

“I am not handsome, I am not interesting, I am not talented. I am not even rich. But Lise, I offer you everything I have, to the last blood corpuscle, to the last tear, everything. And, believe me, this is more than any genius can offer you because a genius needs to keep so much in store, and thus cannot offer you the whole of himself as I do⁴⁴.”

Conscient des rumeurs sur les prétendants de Liza, Pnin aurait donc lui-même présenté le narrateur comme étant un génie (en doublant d’ailleurs ce terme) caractérisé par la plénitude (« so much in store », « the whole of himself »), alors que son autoportrait n’était qu’une négation de tout ce qui pourrait attirer une femme (on note la quadruple anaphore « I am not »). L’effet de réel linguistique tente donc de contrebalancer la description présomptueuse du narrateur et d’affirmer sa fiabilité.

La coexistence de segments en anglais et en langue étrangère est donc une indication ponctuelle de la langue dans laquelle se déroulent les échanges entre personnages. Cependant, leur agencement et leur inscription dans le texte ne sont pas des indices fiables car ils ne suivent pas un système stable.

⁴³ Pnin, p. 429.

⁴⁴ Pnin, p. 429.

b) Inscription : l'ordre des langues

Si l'on reprend quelques-uns des exemples cités précédemment, on observe que l'inscription des segments anglais et étrangers varie. C'est parfois le mot étranger qui est donné en premier suivi de la traduction anglaise entre parenthèses : « Doc Fitz was what Russians call a *poshlyak* (“pretentious vulgarian⁴⁵)» ; et à d'autres occasions, la traduction russe vient en second, entre parenthèses : « “He is a dreadful inventor (*on uzhasniy vidumshchik*⁴⁶)”. » Nous pouvons également relever l'emploi de tirets qui remplacent les parenthèses : « And that day when I gently smacked his hand – une toute petite tape – for being rude to your mother⁴⁷. ». On trouve aussi des cas de juxtaposition, comme dans cet exemple où l'on n'observe aucune mise en retrait du texte source ou cible par le biais de tirets, crochets ou parenthèses : « “What a gruesome place, *kakoy zhutkiy dom*,” she said⁴⁸. »

Les procédés de Nabokov ne sont donc pas constants d'un roman à un autre, mais également au sein d'un même passage dans un roman précis. Ainsi, les deux exemples suivants retracent des discussions tenues en russe mais avec une fluctuation dans l'emploi des traductions à effet de réel. Tout d'abord, dans *Pnin*, le professeur russe est à une soirée organisée par un certain Komarov, et il est donné à entendre au lecteur ce que ce Komarov et sa femme disent après ces soirées russes :

After such feasts, upon meeting gruff Pnin, Serafima and Oleg (she raising her eyes to heaven, he covering his with one hand) would murmur in awed self-gratitude: “*Gospodi, skol'ko mi im dayom!* (My, what a lot we give them!)” – “them” being the benighted American people⁴⁹.

Seulement quelques lignes plus bas, on observe que ce n'est plus le russe qui précède l'anglais dans l'échange de Pnin avec Komarov :

“Look here, Komarov (*Poslushayte, Komarov*” – a rather discourteous manner of address) – said Pnin. “I cannot understand who else here might want this book; certainly none of my students; and if it is you, I cannot understand why you should want it anyway⁵⁰.”

⁴⁵ *Ada*, p. 255.

⁴⁶ *Pnin*, p. 430-431.

⁴⁷ *The Real Life*, p. 16. On remarque l'absence d'italique, de nouveau signe de l'hésitation typographique de ce premier roman.

⁴⁸ *Pnin*, p. 335.

⁴⁹ *Pnin*, p. 347.

⁵⁰ *Pnin*, p. 348.

On pourrait supposer ici que la raison de la mise entre parenthèses du mot russe est de permettre un commentaire sur la formule employée par Pnin pour s'adresser à un compatriote qu'il exècre. Cependant, l'exemple « *On n'est pas bête à ce point* » procédait de manière inverse, puisque la traduction anglaise était entre parenthèses et accompagnée d'un commentaire.

Dans l'exemple suivant, extrait d'*Ada*, on observe le même genre d'instabilité dans l'inscription des xénismes et de leurs traductions. Van retrouve sa demi-sœur Lucette, éprise de lui et ivre :

He went back to whatever he was eating, and cruelly stroked Lucette's apricot-bloomed forearm, and she said in Russian "I'm drunk, and all that, but I adore (*obozhayu*), I adore, I adore, I adore more than life you, you (*tebya, tebya*), I ache for you unbearably (*ya toskuyu po tebe nevinosimo*), and, please, don't let me swill (*hlestat'*) champagne any more, not only because I will jump into Goodson River if I can't hope to have you, and not only because of the physical red thing – your heart was almost ripped out, my poor *dushen'ka* ('darling,' more than 'darling'), it looked to me at least eight inches long⁵¹ –"

Si les quatre premières occurrences présentent d'abord les mots anglais pour seulement ensuite fournir les mots russes prononcés par Lucette, la dernière donne d'abord le russe puis la traduction anglaise assortie d'un commentaire sur le mot employé (« 'darling,' more than 'darling' »), où l'insistance sur le sens affectueux du mot souligne les sentiments de Lucette, alors que celui-ci était déjà clair et facile à déduire, notamment grâce à la possession et l'adjectif anglais dans « my poor *dushen'ka* ». Force est de constater que l'on ne pourra faire de généralisation sur l'inscription des mots étrangers et de leur traduction à effet de réel dans les romans de Nabokov ; de même, toutes les fois où aucune précision de la langue parlée par les personnages bilingues n'est donnée dans le texte, il n'est pas possible d'inférer par le biais de l'inscription des langues quel langage source est employé. Cela est particulièrement le cas dans le roman extrêmement polyglotte qu'est *Ada*, comme nous le verrons dans quelques pages.

On note également une grande variation dans le procédé de traduction : qu'il s'agisse de la présence de la traduction (plus ou moins appuyée, voire absente) ou de sa localisation (affichée ou dissimulée), Nabokov peut agir différemment, même au sein d'un même roman. Pour étudier les diverses manières dont les termes étrangers sont insérés dans le texte, tournons-nous vers son premier roman en anglais.

⁵¹ *Ada*, p. 329.

2. Les différents degrés de la traduction

Afin de prouver l'identité russe de son frère Sebastian Knight, V. tente de retrouver la femme russe qui fut brièvement la maîtresse de son frère (alors que V. a complètement délaissé la femme anglaise avec qui Sebastian a passé de nombreuses années) mais « la femme perdue – terre perdue, langue perdue – est introuvable⁵² ». Dans le chapitre 16 de *The Real Life of Sebastian Knight*, la femme qu'il souhaite rencontrer, Madame von Graun, est absente et c'est une femme française qui le reçoit et qui dit s'appeler Madame Lecerf. Dans leur long échange en français, on retrouve les principales stratégies d'incorporation de la traduction de Nabokov : nous utiliserons dans cette section des exemples issus de ce chapitre pour faire un relevé des méthodes principales employées par Nabokov.

Comme on le verra plus en détail, le fait que cette Madame Lecerf se présente comme étant française et comme parlant français au narrateur est crucial. En effet, elle utilise cette langue comme une protection dissimulant son identité car elle est en réalité la femme russe que V. recherche, et non une amie française de Mme von Graun. La précision liminaire de V. sur la langue de la conversation qu'il a avec Madame Lecerf n'est pas formulée de manière anodine :

The maid said Madame was not in but, on seeing my disappointment, asked me to wait a moment and then returned with the suggestion that if I liked, I could talk to Madame von Graun's friend, Madame Lecerf. [...]

"So you would like to see my friend?" [Madame Lecerf] said, and there was, I thought, a delightful old-world suavity in her crystal clear French⁵³.

Le procédé de dissimulation apparaît au lecteur aguerri quand il note que ce n'est pas Mme von Graun qui se trouve chez elle, mais une amie, stratagème bien connu pour poser une question embarrassante en son nom propre ou pour éviter de révéler son identité à un importun (tel le consacré « Qui la demande ? »). La dissimulation de cette soi-disant Madame Lecerf est présentée comme indécélable par le narrateur par l'indication de la qualité du français qu'elle parle (« crystal clear ») ; notons d'ailleurs que lors d'un entretien ultérieur, V. percevait chez elle un accent bien français et qu'elle s'était bien gardée de le contredire :

Did she come from the Midi, I wondered. From Arles perhaps. But no, her accent was Parisian.

⁵² Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (Paris : Gallimard, 1991), p. 55.

⁵³ *The Real Life*, p. 116-117.

“Were you born in Paris?” I asked.

“Thank you,” she said without looking, “that’s the first question you’ve asked about me⁵⁴.”

Par la suite, le fait que leurs échanges ont lieu en français sera régulièrement rappelé par des xénismes français qui ponctuent le texte anglais ; ceux-ci sont introduits ou traduits grâce à plusieurs procédés.

a) Degré zéro de la traduction

On trouve des segments plus ou moins longs sans traduction, comme dans la suite directe du passage précédent :

I introduced myself.

“Yes,” she said, “I saw your card. You are Russian, aren’t you?”

“I have come,” I explained, “on a very delicate errand. But first tell me, am I right in assuming that Madame Graun is a compatriot of mine?”

“*Mais oui, elle est tout ce qu’il y a de plus russe,*” she answered in her soft tinkling voice. “Her husband was German, but he spoke Russian, too⁵⁵.”

On note le refus du narrateur d’indiquer au lecteur son vrai nom (« I introduced myself »), et surtout celui de Mme Lecerf de se présenter comme étant elle-même une compatriote de V. Ses propos ne sont pas traduits, mais le « oui » ne pose aucun problème au lecteur anglophone. Tout le reste n’est que superflu, si ce n’est que cela révèle la propension de la menteuse à noyer ses propos dans l’abondance verbale, comme c’est le cas plus loin quand elle prétend décrire son amie (elle-même donc) :

“She was so full of life, so ready to be sweet to everybody, so brimming with that *vitalité joyeuse qui est, d’ailleurs, tout-à-fait conforme à une philosophie innée, à un sens quasi-religieux des phénomènes de la vie.* And what did it amount to⁵⁶?”

Le débordement de la parole est ici annoncé par « brimming » et la vacuité des propos tenus ne mérite même pas traduction, ce qui est rarement le cas chez Nabokov pour de longs segments en langue étrangère. Ce vide de sens de la tirade en français se lit d’ailleurs en anglais dans l’expression

⁵⁴ *The Real Life*, p. 131.

⁵⁵ *The Real Life*, p. 117.

⁵⁶ *The Real Life*, p. 125.

« And what did it amount to ? » La non-traduction peut donc refléter la non-nécessité de comprendre les propos : seul le verbal dans sa dimension verbeuse est important ici.

b) Traduction juxtaposée

Plus souvent, les propos en langue étrangère sont accompagnés d'une traduction en cotexte direct. Ainsi, quand Mme Lecerf s'enquiert de ce que cherche V., la traduction anglaise suit de près le xénisme français :

"I am related," I went on, "to the English author, Sebastian Knight, who died two months ago; and I am attempting to work out his biography. He had a close friend whom he met at Blauberg where he stayed in 1929. I am trying to trace her. This is about all."

"*Quelle drôle d'histoire!*" she exclaimed. "What a curious story. And what do you want her to tell you⁵⁷?"

Ici, contrairement à ce qui est souvent le cas dans les autres romans de Nabokov, la traduction n'est pas entre parenthèses mais suit le segment français sans mise en retrait ; le fait que l'incise s'insère entre le français et l'anglais peut même suggérer que l'on n'est pas confronté à un doublement narratif qui, tel une note de bas de page, indiquerait au lecteur le sens des propos français, mais plutôt que l'on a affaire à deux phrases distinctes de la part de Mme Lecerf, qui aurait par exemple répété « *Quelle drôle d'histoire* » en version originale : le doute persiste quant à ce qui a réellement été prononcé par le personnage.

c) Les quasi-traductions

La dernière méthode pour rendre le xénisme accessible au lecteur anglophone est le travail d'explicitation du contexte, qui s'avère crucial quand aucune traduction n'est, apparemment, fournie. Dans l'exemple suivant, deux longs segments français sont donnés sans traduction juxtaposée :

"And what is more," she said, lifting a sharp-nailed finger, "*j'ai une petite surprise pour vous. But first we'll have tea.*" I saw that I could not avoid the farce of tea this time; indeed, the maid had already wheeled in a movable table with glittering tea things.

"Put it here, Jeanne," said Madame Lecerf. "Yes, that will do."

⁵⁷ *The Real Life*, p. 117.

“Now you must tell me as explicitly as possible,” said Madame Lecerf, “*tout ce que vous croyez raisonnable de demander à une tasse de thé*. I suspect you would like some cream in it, if you have lived in England. You *look* English, you know.”

“I prefer looking Russian,” I said.

“I’m afraid I don’t know any Russians, except Helene, of course. These biscuits, I think, are rather amusing.”

“And what is your surprise?” I asked⁵⁸.

V. est venu interroger Madame Lecerf mais c’est elle qui l’assaille de questions ou s’enquiert de son identité. Pour ce qui est des expressions françaises, trois procédés sont à l’œuvre. Dans le cas de « *j’ai une petite surprise pour vous* », le mot « surprise » est transparent et contient donc en lui sa propre traduction (traduction cachée ou implicite) ; si doute il y avait, la reprise quelques lignes plus loin par « what is your surprise ? » confirme les suppositions du lecteur non francophone : il s’agit donc d’une quasi-traduction (on note la différence entre le sens du segment français et celui du segment en anglais), qui est localisé dans un cotexte non immédiat, car la traduction n’est pas juxtaposée au texte source. Le troisième procédé est la préparation sémantique de l’arrivée du xénisme par la dissémination de mots proches de la traduction : le contexte permet de déduire le sens de l’expression étrangère. C’est le cas pour la deuxième expression française, « *tout ce que vous croyez raisonnable de demander à une tasse de thé* ». Il y a une forte présence du mot « tea » en cotexte amont, préparant l’arrivée de « (tasse de) thé », mais aussi des références culturelles rattachées à la notion « thé/tea » : on note ainsi un renvoi indirect en aval par la référence à l’attachement des Anglais à cette boisson ; quant au reste de la phrase (« *tout ce que vous croyez raisonnable de demander à* »), il est éclairé par la phrase qui suit directement le long segment français, « I suspect you would like some cream in it ». La crème est bien sûr liée, pour le lecteur, au thé du contexte, et grammaticalement, le pronom « it » reprend une partie du segment français (« une tasse de thé ») qui se trouvait juste avant.

L’accès au sens par le lecteur peut donc être permis par l’emploi de mots transparents, par la présence d’une quasi-traduction dans le cotexte plus ou moins éloigné et par l’utilisation de mots sémantiquement proches (synonymie, hypéronymie, hyponymie, métonymie...). Pour traiter de ces procédés d’explicitation sémantique, quittons le premier roman de Nabokov pour nous tourner vers le dernier, *Look at the Harlequins!*

⁵⁸ *The Real Life*, p. 120.

d) Non-traduction : explicitation du sens par le contexte

Dans le passage suivant, le narrateur de *Look at the Harlequins!* traite de ses interrogations sur un homme russe, Nikifor Nikodimovich (N. N. dans cet extrait), qui s'avérera être son père ainsi que celui d'un certain Lieutenant Starov. Observons comment le mot français peut être déduit grâce à la préparation sémantique en cotexte. Dans le premier segment, le narrateur Vadim évoque les liens de sa mère avec ce Russe :

The exquisite woman whom once upon a time he had handed into a *calèche*, and whom, after waiting for her to settle down and open her parasol, he would heavily join in the springy vehicle⁵⁹.

La femme était entrée (« handed into ») dans un lieu inconnu – car écrit en français – et y avait été rejointe par cet homme ; l'hypéronyme « vehicle » permet de déduire que le lieu caché par un mystérieux mot français est un moyen de locomotion. Quelques lignes plus bas et après avoir suspecté que cet homme s'intéressait à lui parce qu'il était homosexuel, Vadim mentionne les rapports de N. N. avec une autre femme :

I should add that some information obtained later showed me to be detestably wrong in conjecturing on his part anything but a quasi-paternal interest in me, as well as in another youth, the son of a notorious St. Petersburg courtesan who preferred an electric brougham to a *calèche*⁶⁰.

Ici, c'est un autre hyponyme de « vehicle », à savoir « brougham » (un coupé de ville), qui à proximité de « *calèche* » confirme au lecteur que derrière le mystérieux xénisme français se cache un moyen de transport. Le retour de ce mot français établit un lien entre ces deux hommes ; il permet au lecteur aguerri de ralentir sa lecture et de comprendre avant Vadim que les deux maîtresses de N. N. ont chacune eu un fils de lui, et donc que Vadim et Starov sont demi-frères (relevons l'ironie dramatique de « quasi-paternal interest »). Ce lien français sera crucial, comme nous allons le voir, quand Vadim découvrira que sa femme le trompe, justement avec Starov. Les mots français ne sont donc pas qu'illustratifs et l'absence de traduction peut être vue comme une technique visant à ralentir la lecture et à révéler des indices au lecteur, tandis que la mise en place sémantique en cotexte permet malgré tout au lecteur d'accéder au sens.

⁵⁹ LATH!, p. 573.

⁶⁰ LATH!, p. 573.

Ce ralentissement de la lecture qu'enclenche le mot étranger peut être mis à profit par l'écriture pour attirer le regard du lecteur sur un point particulier. Ainsi, il existe de nombreux cas où ce qui est présenté comme étant une traduction n'est qu'une entrave de plus pour le lecteur, afin de le récompenser par une révélation ou par un ludisme linguistique.

3. Le jeu traductif

a) Traduction humoristique

Le premier type de traduction facétieuse auquel s'adonnent les narrateurs de Nabokov est ludique et humoristique. Ainsi, dans *Ada*, Van retrouve Lucette, qui est sa demi-sœur et celle d'Ada. Lucette fait le récit à Van, qu'elle espère conquérir, des relations sexuelles qu'elle a elle aussi entretenues avec leur sœur. Dans le passage suivant, elle raconte à Van comment elles ont toutes les deux été surprises au lit par Dorochka, qui est la sœur du mari d'Ada, Andrey :

"Po-russki," said Van, noticing that an English couple had ordered drinks and settled down to some quiet auditing.

"Kak-to noch'yu (one night), when Andrey was away having his tonsils removed or something, dear watchful Dorochka went to investigate a suspicious noise in my maid's room and found poor Brigitte fallen asleep in the rocker and Ada and me *tryahnuvshih starinoy* (reshaking old times) on the bed⁶¹."

La conversation a donc lieu en russe pour éviter que le couple anglais n'entende les révélations obscènes de Lucette, ce qui est confirmé par le fait que les premiers mots de Lucette sont donnés en russe et suivis de leur traduction. Le deuxième segment en russe a apparemment le même but que le premier, c'est-à-dire donner un effet de réel. Or, la traduction est humoristique : si l'expression « *tryahnuvshih starinoy* » signifie « faire comme au bon vieux temps », la traduction anglaise choisit de souligner que le verbe « *tryahnut'* » veut dire « secouer », ce qui non seulement fait apparaître les mouvements du lit lors de l'étreinte des deux sœurs, mais évoque pour le lecteur russophone « *trahnut'sja* », verbe vulgaire pour « faire l'amour ». L'alternance codique enclenche une lecture dynamique puisque la traduction anglaise sexualise l'expression russe, ce qui poussera le lecteur russophone à relire l'expression russe pour y trouver une autre allusion sexuelle. Si le jeu de mots interlinguistique échappe au lecteur monolingue, il faut observer qu'il n'a aucun moyen de suspecter la présence de celui-ci, et ignore donc avoir manqué une allusion par rapport au lecteur bilingue.

⁶¹ *Ada*, p. 370.

Nous reviendrons sur cette question d'accessibilité des jeux de mots interlinguistiques dans la deuxième partie de ce chapitre.

b) Traduction multilingue

La traduction est censée aider le lecteur à accéder au sens de l'expression étrangère, or c'est parfois une traduction en langue non anglaise qui est donnée. On peut par exemple relever cet exemple, extrait de *Lolita*, où Humbert décrit physiquement la fillette :

All widower Humbert had to do, wanted to do, or would do, was to give this wan-looking though sun-colored little orphan *aux yeux battus* (and even those plumbaceous umbrae under her eyes bore freckles) a sound education⁶².

La parenthèse contient une explication de « *yeux battus* », mais celle-ci passe par le latin : l'édition annotée précise que l'expression latine « *plumbaceous umbrae* » signifie « *leaden shadows*⁶³ ». La traduction est donc facétieuse puisqu'elle déjoue l'attente d'éclairage sémantique qu'en a le lecteur en passant par le latin. Par ailleurs, elle cache son statut de traduction ou d'explication puisque la parenthèse semble être là pour apporter une description sensuelle de plus sur Lolita en évoquant ses « *freckles* » ; la traduction latine n'est que secondaire. L'expression latine n'est d'ailleurs pas en italique, comme si c'était une attente de plus qui était déjouée, puisque la typographie n'a pas « prévenu » le lecteur du nouveau xénisme. Il est cependant possible de déduire le sens des expressions françaises et latines grâce au reste de l'incrémentalisation entre parenthèses : en effet, l'allusion « *under her eyes* » renvoie à la localisation des cernes, et la présence des taches de rousseur confirme que c'est une partie de la peau de Lolita qui est évoquée.

Dans le roman éminemment polyglotte qu'est *Ada*, c'est un jeu entre russe et français qui ralentit la compréhension du lecteur. Van reçoit un « hydrogramme » (dans ce roman, les moyens de communication s'appuient sur l'eau), que son père intercepte : « “Which reminds me painfully of the *golubyanki* (*petits bleus*) Aqua used to send me,” remarked Demon with a sigh (having mechanically opened the message⁶⁴). » La traduction du mot russe par un xénisme français n'offre aucun secours au lecteur, qui cependant peut déduire par le contexte qu'il s'agit d'un type de missive, « hydrogram » en amont évoquant « telegram » et la quasi-didascalie entre parenthèses en aval indiquant la présence d'un message. Les notes de fin d'ouvrage rappellent qu'un « petit bleu » était

⁶² *Lolita*, p. 104.

⁶³ *The Annotated Lolita*, p. 376.

⁶⁴ *Ada*, p. 143.

une expression de l'argot parisien désignant des télégrammes envoyés au dix-huitième et dix-neuvième siècles par poste pneumatique. En passant par une traduction en français, le narrateur multilingue insiste en fait sur la couleur : « *golubyanki* » est un papillon bleu (comme l'explique Vivian Darkbloom dans ses notes) et le mot lui-même, inconnu des Russes, renvoie au bleu (*goluboj*). L'insistance sur la couleur bleue souligne le motif de l'eau, ce qui est crucial quand on sait qui est Aqua (l'onomastique n'est ici pas anodine), dont le nom suit justement « *golubyanki (petits bleus)* » : elle était la femme de Demon et officiellement la mère de Van, et elle s'est suicidée pour échapper à sa folie qui lui faisait penser que l'eau lui parlait. La douleur ressentie par Aqua, mais aussi par son fils après son suicide, se lit dans le double sens du mot français « bleu », qui renvoie à une ecchymose.

Le fait d'apporter une traduction multilingue ou humoristique est donc un moyen détourné d'insister sur un point de l'intrigue pour que le lecteur s'y attarde, à condition qu'il parle la langue étrangère ou fasse l'effort de lire les notes : c'est donc le lecteur engagé et actif qui est récompensé de ses efforts par une révélation. Il existe cependant des énigmes qui résistent délibérément aux efforts de déchiffrement du lecteur ; c'est le cas dans *Ada* où la mainmise du narrateur sur son récit est telle qu'il est difficile de déterminer la source de la parole d'autrui, dissimulée qu'elle est par des alternances codiques nombreuses et outrancières. Le Van vieillissant de la narration essaie ainsi de garder le contrôle du récit de sa vie et de celle de ses proches.

C. La question de l'origine de la parole multilingue

1. Le narrateur-traducteur dans *Ada*

Les personnages d'*Ada* semblent constamment passer d'une langue à une autre, sans qu'il soit toujours aisé de déterminer celle qui est utilisée à chaque moment. Ainsi, dans le long exemple suivant, le lecteur trouve des repères quant aux langues employées en début et fin de conversation :

"And yet (*odnako*)," said Van in Russian, "you enjoyed your stay there, in 1896, so Marina told me."

"I did not (*nichego podobnago*)! I left Agavia minus my luggage in the middle of the night, with sobbing Brigitte. I've never seen such a household. Ada had turned into a dumb *brune*. The table talk was limited to the three C's – cactuses, cattle, and cooking, with Dorothy adding her comments on cubist mysticism. He's one of those Russians who *shlyopayut* (slap) to the toilet barefoot, shave in their underwear, wear garters, consider hitching up one's pants indecent, but when fishing out coins hold their right trouser pocket with the left hand or vice versa, which is not only indecent but vulgar. Demon is,

perhaps, disappointed they don't have children, but really he 'engripped' the man after the first flush of father-in-law-hood. Dorothy is a prissy and pious monster who comes to stay for months, orders the meals, and has a private collection of keys to the servants' rooms – which our dumb brunette should have known – and other little keys to open people's hearts – she has tried, by the way, to make a practicing Orthodox not only of every American Negro she can catch, but of our sufficiently *pravoslavnaya* mother – though she only succeeded in making the Trimurti stocks go up. One beautiful, nostalgic night –”

“*Po-russki*,” said Van, noticing that an English couple had ordered drinks and settled down to some quiet auditing⁶⁵.

Si Van exprime la nécessité que Lucette parle en russe comme lui, c'est qu'à un moment donné de leur conversation elle est repassée à l'anglais, langue que le couple voisin indélicat peut comprendre. Il semble que Lucette a commencé à parler en russe car on note un parallélisme dans l'inscription des langues entre « “*And yet (odnako)*,” said Van in Russian », qui a donc été prononcé en russe, et la première phrase de Lucette, « “*I did not (nichego podobnago)!*” », qui aurait employé la même langue que son interlocuteur. Par contre, elle a fini de parler en langue anglaise puisque Van a dû lui demander de parler russe (« “*Po-russki*” » est tout à fait transparent, ne serait-ce que grâce à l'expression argotique américaine « Ruski »). Mais comme tout le récit de Lucette est rendu en anglais par Van le narrateur (avec des alternances codiques ponctuelles), il apparaît évident que le moment où elle a basculé du russe à l'anglais n'a pas été spécifié au lecteur. Celui-ci n'a aucun moyen de deviner quels propos ont été tenus dans une langue ou l'autre. Quelques pistes peuvent cependant être dégagées.

Tout d'abord, la référence à l'orthographe (« The table talk was limited to the three C's – cactuses, cattle, and cooking ») ne peut avoir été faite qu'en anglais, puisque en russe et en français, ces mots ne commencent pas tous par la lettre C. Le passage à l'anglais a donc pu survenir entre la fin de la première phrase russe de Lucette (« “*I did not (nichego podobnago)!*” ») et le début de la cinquième, « The table talk was limited to the three C's – cactuses, cattle, and cooking ». Un autre indice possible se trouve dans l'ordre d'inscription des langues russe et anglaise par le narrateur : le premier segment, visiblement prononcé en russe, commençait en anglais et était suivi de sa traduction russe entre parenthèses (« “*I did not (nichego podobnago)!*” ») ; or, dans la sixième phrase, on trouve d'abord le russe suivi de l'anglais entre parenthèses : « “*He's one of those Russians who shlyopayut (slap) to the toilet barefoot*” ». Même si l'on déjà noté que l'ordre d'inscription des langues n'était pas forcément fiable, cette modification de transcription pourrait être une indication

⁶⁵ *Ada*, p. 369-370.

supplémentaire que Lucette parlait maintenant en anglais. Dans ce cas-là, une autre question se pose : pourquoi insérer le mot russe « *shlyopayut* » ?

Deux possibilités se présentent ici : soit Lucette tenait ses propos en anglais et a employé un mot russe, soit c'est Van le narrateur qui, comme souvent, a inscrit sa propre langue dans les propos des autres personnages. En effet, le narrateur se fait souvent traducteur pour ponctuer le texte traduit d'un xénisme illustratif (ou à effet de réel). On trouve ainsi à deux occasions un doublon d'expressions en langue anglaise et en langue étrangère : tout d'abord, en français et en anglais dans « Ada had turned into a dumb *brune* [...] our dumb brunette should have known » et ensuite, en anglais et en russe pour l'adjectif signifiant « orthodoxe »: « she has tried, by the way, to make a practicing Orthodox not only of every American Negro she can catch, but of our sufficiently *pravoslavnaya* mother ». On peut donc penser que Lucette n'est pas cohérente et alterne d'une langue à l'autre pour dire la même chose, ou alors que le narrateur, par nostalgie, insère un mot étranger pour réinjecter la langue dans laquelle le jeune Van avait discuté avec sa sœur maintenant décédée. Si l'on s'arrête en particulier sur « dumb *brune* / dumb brunette », il faut souligner que Lucette parle souvent en français dans le roman, et elle peut avoir dit plusieurs phrases dans cette langue (c'est d'ailleurs ce que suggère le néologisme « engrippé », qui semblent venir du français « prendre en grippe ») ; le narrateur les aurait traduites en anglais à l'attention du lecteur mais aurait employé « *brune* » pour donner un effet de réel. Quant au doublon « Orthodox / *pravoslavnaya* », on peut supposer que Lucette a employé le mot anglais quand elle parlait de personnes anglophones (« to make a practicing Orthodox not only of every American Negro she can catch ») et le mot russe quand elle parlait de sa mère russophone (« our sufficiently *pravoslavnaya* mother ») ; ou alors, c'est Van qui a laissé sa marque linguistique sur le texte qu'il retranscrit ou traduit.

Dans cet exemple comme dans beaucoup d'autres, il est impossible de déterminer exactement quelle est la langue employée par les personnages, qui est l'auteur réel de l'alternance codique, et plus généralement quelle est la fiabilité du narrateur-traducteur. Cela est dû à la spécificité du roman, où les nationalités et même les identités sont fluctuantes. Il est cependant mentionné par le narrateur, dans un passage particulièrement polyglotte entre Lucette et Van, que le rendu du multilinguisme peut fluctuer :

“Oh, I love her hands, Van, because they have the same *rodinka* (small birthmark), because the fingers are so long, because, in fact, they are Van's in a reducing mirror, in tender diminutive, *v laskatel'noy forme*” (the talk – as so often happened at emotional moments in the Veen-Zemski branch of that strange family, the noblest in Estotiland,

the grandest on Antiterra – was speckled with Russian, an effect not too consistently reproduced in this chapter – the readers are restless tonight⁶⁶).

Le narrateur n'est donc pas toujours le transcripteur fidèle des alternances codiques des personnages multilingues.

2. Le polyglottisme des personnages dans *Ada*

a) Une famille polyglotte

Le polyglottisme des personnages apparaît très vite au lecteur : avant même le début du roman, le lecteur est confronté à l'arbre généalogique de la famille, ce qui lui permet de constater les origines russes des personnages (Durmanov, Zemski, Temnosiniy...) mais aussi anglo-irlandaises (O'Reilly, Veen). Ce multilinguisme n'est pas toujours mis en avant (notamment quand le narrateur choisit de passer par l'anglais, comme dans l'échange entre Van et Lucette), mais il est parfois exhibé de manière proliférante dans certains chapitres où les langues se mélangent et alternent constamment. C'est le cas dans le chapitre 38 de la première partie, où les personnages principaux se retrouvent à table. Il semble évident que Marina parle au moins russe et français dans l'exemple suivant, où l'anglais serait donc le fruit du narrateur-traducteur : « *Pozhalsta bez glupostey* (please, no silly things), especially *devant les gens*," said deeply flattered Marina (sounding the final "s" as her granddams had done⁶⁷). » Le français de Marina est fortement marqué par sa prononciation russe (point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir) et elle l'emploie pour traiter du rang à tenir : on se souvient que la langue française était particulièrement le fait de l'aristocratie en Russie, ce qui explique ce passage au français ici. Plus loin, il est clairement signalé que les personnages changent de langue en cours de phrase. Ici, c'est Demon qui s'exprime en plusieurs langues :

"Marina," murmured Demon at the close of the first course. "Marina," he repeated louder. "Far from me" (a locution he favored) "to criticize Dan's taste in white wines or the manners *de vos domestiques*. You know me, I'm above all that rot, I'm..." (gesture); "but, my dear," he continued, switching to Russian, "the *chelovek* who brought me the *pirozhki* – the new man, the plumpish one with the eyes (*s glazami*)⁶⁸ –"

Ici, le français est de nouveau employé pour traiter des employés de maison. S'il est difficile de savoir si le début des propos de Demon était entièrement en français (« *de vos domestiques* » jouerait le

⁶⁶ *Ada*, p. 303.

⁶⁷ *Ada*, p. 198.

⁶⁸ *Ada*, p. 203.

rôle d'effet de réel) ou en anglais avec une alternance codique en français, il est clairement indiqué qu'il a fini sa phrase en russe : on note l'importance du mot « switch », qui souligne le basculement linguistique du *code-switching*. Par ailleurs, Demon a recours au langage corporel quand il ne peut verbaliser sa pensée (« "I'm..." (gesture) ») ; nous reviendrons sur ce point dans le prochain chapitre.

b) Une idylle trilingue

Ce multilinguisme est particulièrement appuyé quand il s'agit de Van et Ada, car leur amour est linguistiquement coloré : ainsi, les deux amants emploient souvent leurs trois langues de concert quand ils évoquent leur relation amoureuse. C'est le cas quand ils écrivent le récit de leurs souvenirs amoureux :

Thus they had to rely on oral tradition, on the mutual correction of common memories. "And do you remember, *a ti pomnish'*, *et te souviens-tu*" (invariably with that implied codetta of "and," introducing the bead to be threaded in the torn necklace) became with them, in their intense talks, the standard device for beginning every other sentence⁶⁹.

L'aspect chantant du souvenir apparaît ici dans l'oralité de leur communication, qui ne peut se faire que de manière trilingue. Ici, l'image du collier de perles renvoie métaphoriquement au lien linguistique du souvenir amoureux, mais aussi au collier bien réel offert par Van à Ada à l'occasion de leurs premières retrouvailles. Ce collier, symbolisant leur amour, sera brisé (« torn ») et ses diamants éparpillés quand Van découvrira l'infidélité de sa maîtresse, puis finalement recomposé à la reprise de leur liaison.

Leur histoire d'amour est très souvent marquée de leur trilinguisme, et l'exemple le plus criant se trouve dans l'épisode de leur premier rapport sexuel :

For the first time in their love story, the blessing, the genius of lyrical speech descended upon the rough lad, he murmured and moaned, kissing her face with voluble tenderness, crying out in three languages – the three greatest in all the world – pet words upon which a dictionary of secret diminutives was to be based and go through many revisions till the definitive edition of 1967⁷⁰.

⁶⁹ *Ada*, p. 88.

⁷⁰ *Ada*, p. 98.

Ce dictionnaire est bien sûr l'ouvrage que le lecteur a entre les mains, et l'emploi de ce terme souligne bien à quel point la chronique de leurs amours est marquée par le polyglottisme des deux amants.

Les membres de cette famille sont donc multilingues, mais contrairement aux autres romans de Nabokov, *Ada* présente un monde polyglotte où la diversité linguistique dépasse un personnage particulier bilingue (comme Humbert par exemple) pour être généralisée à tout l'univers narratif.

c) Un monde de mélange géographique

Dans le roman, la géographie n'est pas la même que la nôtre : en effet, l'histoire se déroule sur Antiterra, une planète jumelle de Terra (qui ressemble à notre Terre), dont les repères géographiques sont déstabilisants pour le lecteur. Le deuxième paragraphe du roman montre le mélange qui caractérise les territoires et langues du roman au travers de la généalogie du personnage principal :

Van's maternal grandmother Daria ("Dolly") Durmanov was the daughter of Prince Peter Zemski, Governor of Bras d'Or, an American province in the Northeast of our great and variegated country, who had married, in 1824, Mary O'Reilly, an Irish woman of fashion. Dolly, an only child, born in Bras, married in 1840, at the tender and wayward age of fifteen, General Ivan Durmanov, Commander of Yukon Fortress and peaceful country gentleman, with lands in the Severn Tories (Severniya Territorii), that tessellated protectorate still lovingly called "Russian" Estoty, which commingles, granoblastically and organically, with "Russian" Canady, otherwise "French" Estoty, where not only French, but Macedonian and Bavarian settlers enjoy a halcyon climate under our Stars and Stripes⁷¹.

Il convient de souligner plusieurs points dans ce passage très riche.

Tout d'abord, on remarque qu'une province au nom français (« Bras d'Or », évoquant la région du Labrador au Canada) est américaine et dirigée par un gouverneur au nom russe, Peter Zemski. Le drapeau américain, présent par ses bandes et ses étoiles, flotte au-dessus des « Severn Tories » – ou Estotie « russe » – et du Canada russe, ou Estotie « française » (les annotations de Bryan Boyd nous apprennent que « Estotiland » était le nom donné au nord-est de l'Amérique du Nord par ses premiers explorateurs). Ensuite, on observe différentes fusions territoriales et linguistiques, annoncées par l'adjectif « variegated ». Premièrement, le terme russe « Severnaïya Territorii », qui signifie « les territoires du nord », est abrégé, ce qui donne une appellation qui a l'air

⁷¹ *Ada*, p. 7.

anglaise, « Severn Tories » : elle rassemble ainsi le nom de la rivière anglaise Severn et du parti politique conservateur britannique, les « Tories » ; par ailleurs, cette abréviation porte en elle la marque de son raccourcissement linguistique (« sever »). Deuxièmement, le terme « commingle » exprime la fusion doublement car il est composé de deux mots exprimant la fusion, à savoir le préfixe « co- », généralement utilisé pour signifier l'association, et le verbe « mingle » ; la fusion est double puisque ce néologisme est créé par le télescopage linguistique des deux éléments, « co- » et « mingle ». Et finalement, le terme « granoblastically » recoupe fusion territoriale et mélange linguistique : ainsi, dans ses notes, Vivian Darkbloom précisait que ce mot signifiait « in a tessellar (mosaic) jumble⁷² », ce que recoupe la définition du Merriam-Webster (« having a texture in which the fragments are irregular and angular and appear like a mosaic under the microscope »). On retrouve donc ici la métaphore de la mosaïque linguistique que l'on avait relevée dans *Speak, Memory*. Mais l'explication de Brian Boyd dans ses annotations souligne ce que Darkbloom omettait de préciser au lecteur monolingue anglophone :

Gran': Russ., border, edge, facet. *Oblast'*: Russ., province, region, district. In other words this complex bilingual pun means that the border (*gran'*) of each province (*oblast'*) in Antiterra's North America helps to mark the edges in a mosaic (granoblastic) jumble; note that the letters of "granoblastically" and "organically" have themselves been rearranged like pieces in a mosaic⁷³.

Le multilinguisme est donc inscrit dès le début du roman comme étant une donnée incontournable d'Antiterra et donc de la plupart des personnages du livre.

Le multilinguisme des lieux apparaît dans la toponymie et tout naturellement, celui des personnages apparaît dans leurs noms (anthroponymie).

d) Multilinguisme et onomastique

La morphologie des noms des personnages est souvent modifiée pour suggérer une connotation nationale : ainsi, si l'arbre généalogique d'*Ada* indique que le vrai prénom de la demi-sœur de Van et Ada est Lucinda, elle est plus souvent appelée Lucette. Cette francisation du nom commence dès son enfance, où Lucette est presque toujours accompagnée de sa gouvernante française Mlle Larivière (qui présente de nombreuses ressemblances avec « Mademoiselle O »,

⁷² *Ada*, p. 479.

⁷³ Voir la note pour le mot « granoblastically » à cette adresse : <<http://www.ada.auckland.ac.nz/>>

comme leurs noms le sous-entendent). À quelques reprises, Lucette est appelée Lucy, notamment quand l'échange a lieu en anglais :

Lucette, swinging her mushroom basket, chanted:

"He screwed off a nipple,

He left him a cripple..."

"Lucy Veen, stop that!" shouted Ada at the imp⁷⁴.

Ici, c'est la présence de la rime, seulement possible en anglais, qui confirme la langue qu'emploie la petite fille dans sa chanson, ce qui explique l'anglicisation de son prénom.

Les modifications onomastiques sont très présentes dans *Ada*, mais c'est également le cas dans d'autres romans. On se rappelle l'emploi du nom français « Lise » en lieu et place du « Liza » russe par Pnin. C'est aussi très courant dans un autre roman multilingue de Nabokov, *Look at the Harlequins!* Ainsi, la deuxième épouse du narrateur Vadim est russe et s'appelle Anna, mais son nom est modifié selon la nationalité des personnes parlant d'elle ; c'est également le cas de son amie Nonna :

She had been christened Nonna at birth (1902) and renamed twenty years later Ninel (or Ninella), as petitioned by her father, a Hero of Toil and a toady. She wrote it Ninella in English but her friends called her Ninette or Nelly just as my wife's Christian name Anna (as Nonna liked to observe) turned into Annette and Netty⁷⁵.

Ces changements de noms, basés sur des modifications de la morphologie pour s'adapter à chaque langue, soulignent à quel point les personnages de Nabokov évoluent dans un contexte polyglotte et combien celui-ci a une influence sur leur identité, perçue ou représentée.

Jusqu'à présent, nous nous sommes concentrés sur les propos tenus par les personnages polyglottes dans *Ada*, mais aussi dans les autres romans de Nabokov. Or, on trouve également de nombreuses alternances codiques dans la voix narrative.

⁷⁴ *Ada*, p. 223.

⁷⁵ *LATH!*, p. 663.

3. Multilinguisme et narration

a) Les personnages-narrateurs

Dans les citations venant d'*Ada*, notamment celle où Lucette et Van alternent entre russe et anglais, nous avons souligné le rôle que pouvait avoir le narrateur, Van, qui a le double rôle de personnage et est donc loin d'être un narrateur fiable. Or, la plupart des romans de Nabokov sont justement narrés à la première personne par un personnage polyglotte. C'est le cas dans *The Real Life of Sebastian Knight*, où l'on ne trouve que de rares xénismes français qui sont présents dans les passages de narration : comme nous l'avons précédemment évoqué, les xénismes dans ce roman signalent principalement les mots étrangers employés par les personnages (effet de réel). Une des rares alternances codiques du narrateur, polyglotte rappelons-le, a déjà été mentionnée pour son absence d'italique (« But if I should try this with Sebastian the result would be one of those “biographies romancées” which are by far the worst kind of literature yet invented⁷⁶. ») ; les quelques autres mots étrangers qu'il emploie dans son rôle de narrateur, et non de personnage, respectent cependant la typographie conventionnelle des mots étrangers.

Ces narrateurs-personnages polyglottes sont présents dans la plupart des romans de Nabokov : le narrateur de *Pnin*, qui maîtrise aussi bien l'anglais que le russe et le français, Humbert Humbert le francophone dans *Lolita*, Kinbote dans *Pale Fire*, Van dans *Ada*, ou encore Vadim dans *Look at the Harlequins!* Pour étudier la langue narrative sans subir l'influence d'un personnage homodiégétique polyglotte, il nous faut nous pencher sur un roman à la troisième personne. Le roman *Bend Sinister*⁷⁷ alternant entre première et troisième personne, nous nous concentrons sur *Transparent Things*, écrit à la troisième personne sans focalisation interne.

b) La voix narrative dans *Transparent Things*

Ce roman a été publié après *Ada* mais contrairement à ce dernier, il ne présente que peu de xénismes, qui sont surtout français. Le personnage principal, Hugh Person, parle cette langue, ce qui explique que l'on trouve des mots français dans les dialogues. Alors que la narration semble ne provenir d'aucun personnage et être omnisciente, on relève des xénismes dans la narration, c'est-à-

⁷⁶ *The Real Life*, p. 15.

⁷⁷ *Bend Sinister* [1947], in Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, 161-358. À partir de maintenant, mes références à ce roman seront à cette édition sous la forme *Bend Sinister*.

dire qu'ils ne sont pas cantonnés aux paroles échangées par les personnages potentiellement bilingues. Parmi ces xénismes dans la voix narrative, on relève particulièrement deux cas.

Tout d'abord, certains mots français émis hors du cadre arrêté d'un dialogue (et donc balisé comme tel dans le corps du texte) s'avèrent provenir de conversation rapportée au style indirect libre par la voix narrative. C'est le cas dans l'exemple suivant où Armande, Française d'origine russe, vient d'apprendre quelques mots de sa langue à son amie Julia, qui part pour Moscou. Les deux femmes sont accompagnées de Hugh :

Presently, they started to leave. Armande reminded him of tomorrow's excursion. Julia shook hands with him and begged him to pray for her when she would be saying to that very passionate, very prominent poet *je t'aime* in Russian which sounded in English (gargling with the phrase) "yellow blue tibia"⁷⁸.

La citation est assez ironique puisque Hugh s'est retrouvé par hasard entre la femme qu'il aime et qui deviendra sa femme, Armande, et son amie Julia, avec qui il a eu une aventure des années plus tôt. La dissimulation des sentiments passés (pour Julia) et présents (pour Armande) se retrouve dans la prononciation de l'aveu amoureux en langues étrangères : le pluriel est de rigueur ici puisque l'équivalent russe du « je t'aime » français, *ja ljublju tebjja*, se cache derrière l'expression anglaise « yellow blue tibia⁷⁹ ». La dissimulation de la voix d'un personnage s'exprimant en français est parfois plus subtile, comme dans ce passage traitant de l'hôtel en Suisse francophone où Hugh réside :

The apple-green-aproned valet brought the two valises and the cardboard box with "Fit" on its wrapper; after which Person remained alone. He knew the hotel to be antiquated but this was overdoing it. The *belle chambre au quatrième*, although too large for one guest and too cramped for a group, lacked every kind of comfort⁸⁰.

Ici, la narration omnisciente donne au lecteur accès aux pensées de Hugh, qui bien que parlant français n'est pas à l'origine de cette expression française. En effet, il remet ici en doute le confort de ce qui lui a été présenté comme une « *belle chambre* », visiblement par un employé de l'hôtel

⁷⁸ *Transparent Things*, p. 521.

⁷⁹ Ce jeu de cache-cache de l'amour exprimé en russe mais caché derrière l'anglais a souvent été employé par Nabokov (mais adressé à la deuxième personne du pluriel) dans sa fiction mais aussi dans ces cours, comme le montre cette anecdote : « A student in his elementary class recalls that on the first day of the term, Nabokov happened to find on his desk a yellow vase with blue flowers. He went to the blackboard, wrote "yellow blue vase," and asked the students what it said. "Yellow blue vase," of course. "That is almost 'I love you' in Russian," he explained, and repeated the phrase, *ya lyublyu vas*, adding: "That is probably the most important phrase that I will teach you." » Boyd, *The American Years*, p. 122.

⁸⁰ *Transparent Things*, p. 491.

parlant français. On note par ailleurs que le contexte francophone est signalé par des emprunts tels que « valet » et « valises » qui préparent l'arrivée du segment en français.

Le deuxième cas où la narration emploie des expressions étrangères est pour refléter le contexte francophone de l'action : cet aspect illustratif est donc un autre effet de réel, portant cette fois non pas sur les paroles des personnages mais sur la localisation de l'action : on trouve ainsi des illustrations culinaires (« That same day he moved to much finer lodgings in Geneva, had *homard à l'américaine* for dinner⁸¹ ») ou encore la reprise d'un écriteau au-dessus d'un magasin :

After breakfast they found a suitable-looking shop. Confections. *Notre vente triomphale de soldes*. Our windfall triumphantly sold, translated his father, and was corrected by Hugh with tired contempt⁸².

Nabokov s'adonne ici encore une fois, par le biais du père de Hugh, à une traduction facétieuse en jouant sur cette expression française illustrative.

Ces deux emplois semblent justifier le recours à des mots français dans une narration non assumée par un personnage polyglotte. Or il existe d'autres emplois du français qui ne semblent pas s'expliquer par la volonté de dénoter le réel d'une conversation ou d'un contexte francophone mais semble bel et bien le fruit d'une voix. C'est le cas des deux exemples suivants :

He took a long sip of whiskey, and, rinsing his mouth with it in a manner Person had never yet witnessed, very slowly replaced his glass on the low table. Then, *à deux* with the muzzled stuff, he swallowed it and shifted to his second English style, the grand one of his most memorable characters⁸³.

The albums, four big bound volumes, were laid out on a very low, very round table in the very *moderne* living room. [...] The Armande series, which exclusively interested our *voyeur malgré lui*, was inaugurated by a photograph of the late Potapov, in his seventies, looking very dapper with his gray little imperial and his Chinese house jacket, making the wee myopic sign of the Russian cross over an invisible baby in its deep cot⁸⁴.

Ici, l'emploi du français ne semble pas particulièrement justifié par une volonté illustrative d'un contexte : les deux scènes se passent bien en Suisse francophone, mais les mots choisis n'ont rien de révélateur quant à une localisation ou à une dimension particulièrement francophones. Le lecteur commence donc à percevoir une présence.

⁸¹ *Transparent Things*, p. 499.

⁸² *Transparent Things*, p. 496.

⁸³ *Transparent Things*, p. 509.

⁸⁴ *Transparent Things*, p. 515.

Dans ce roman où le lecteur pensait ne trouver aucun narrateur homodiégétique, des doutes quant à l'origine de cette voix surgissent donc vers le milieu du roman par l'incursion de ces mots français. Ils seront confirmés à mesure que le lecteur approche de la fin du roman. Les derniers mots du livre, à l'occasion de la mort de Hugh, sont particulièrement révélateurs, puisque l'on y trouve une adresse personnifiée et surtout l'emploi du pronom « I » :

This is, I believe, *it*: not the crude anguish of physical death but the incomparable pangs of the mysterious mental maneuver needed to pass from one state of being to another.

Easy, you know, does it, son⁸⁵.

Ces paroles énigmatiques, détachées de la marge comme une signature, semblent révéler un narrateur omniscient et non plus une voix narrative désincarnée. Or, dans le roman, il existe justement un personnage qui s'adresse à Hugh en l'appelant « son », à savoir R., un écrivain qui ressemble à Nabokov et vit justement en Suisse et parle français⁸⁶. Dans ce passage où apparaît l'expression « son » se trouve un autre élément qui permet de confirmer que R. semble bien être le narrateur :

“O.K., son. And how's Phil?”

They discussed briefly R.'s publisher's vigor, charm, and acumen.

“Except that he wants me to write the wrong books. He wants —” assuming a coy throaty voice as he named the titles of a competitor's novels, also published by Phil — “he wants *A Boy for Pleasure* but would settle for *The Slender Slut*, and all I can offer him is not *Tralala* but the first and dullest tome of my *Tralatitions*⁸⁷.”

Le mot « tralatitions » est un synonyme rare de « metaphor » qui permet à l'écrivain R. de se moquer des livres grivois et ineptes que son éditeur veut lui faire écrire, puisque ce mot est placé en opposition à « tralala », qui renvoie à un ensemble de sons sans réelle signification. Mais c'est surtout le titre de l'ouvrage *Tralatitions* qui permet d'établir que R. est bien le narrateur. En effet, dans l'avant-dernier chapitre, le narrateur s'exprime comme faisant partie d'une plus grande communauté d'êtres omniscients :

⁸⁵ *Transparent Things*, p. 562.

⁸⁶ « Mr. R. was a touchy, unpleasant, and rude correspondent. Hugh's dealings with him across the ocean — Mr. R. lived mostly in Switzerland or France — lacked the hearty glow of the Flankard ordeal; but Mr. R., though perhaps not a master of the very first rank, was at least a true artist who fought on his own ground with his own weapons for the right to use an unorthodox punctuation corresponding to singular thought. » *Transparent Things*, p. 504.

⁸⁷ *Transparent Things*, p. 509.

Direct interference in a person's life does not enter our scope of activity, nor, on the other, tralatitiously speaking, hand, is his destiny a chain of predeterminate links: some "future" events may be likelier than others, O.K., but all are chimeric, and every cause-and-effect sequence is always a hit-and-miss affair, even if the lunette has actually closed around your neck, and the cretinous crowd holds its breath⁸⁸.

L'omniscience évoquée ici par la connaissance du futur et l'interaction dans la vie des gens soulève une question essentielle : comment un personnage tel que R. peut-il être omniscient ? Il se trouve que le personnage R. meurt en cours de roman. C'est également le cas du père de Hugh, dont on pourrait également penser qu'il s'adresse à son fils pour le reconforter et l'accueillir dans la mort à la fin du roman. Cependant, le mot « tralatitiously » semble plutôt indiquer une narration assumée par R., d'autant plus que sa maîtrise du français est bien supérieure à celle du père de Hugh, auteur rappelons-le de la traduction fautive de l'enseigne d'un magasin. Dans le roman, la mort donnerait donc accès à un monde d'omniscience aux personnages limités du roman : R. y a trouvé une place et semble prêt à y accueillir Hugh quand sa vie prend fin dans le roman (un incendie s'est déclenché), et quand justement sa vie de personnage allait cesser avec la fin du livre.

Dans l'œuvre de Nabokov, et même dans *Transparent Things*, le lecteur ne peut donc jamais se reposer sur un monolinguisme partagé par une voix narrative neutre : toutes les narrations de Nabokov portent le sceau, plus ou moins prononcé, du bilinguisme, que la narration soit ouvertement homodiegétique ou prétendument non personnifiée. Donc, que ce soit pour les propos de personnages ou la narration, les procédés se recoupent souvent, qu'il s'agisse d'effet de réel ou de jeu linguistique, ou encore de révélation dissimulée derrière le mot étranger, ou de l'accès au sens qui est fourni au lecteur. Cela pousse à interroger la relation que le texte entretient avec le lecteur afin de déterminer si l'emploi de mots étrangers vise plutôt un polyglotte comme Nabokov et ses narrateurs, excluant donc le lecteur monolingue, ou bien si des stratégies autres que la traduction et l'explication contextuelle permettent au lecteur uniquement anglophone de comprendre le texte.

⁸⁸ *Transparent Things*, p. 553.

II. *Relation au lecteur : complicité ou exclusion ?*

En incorporant principalement ses langues personnelles, Nabokov semble viser un lecteur lui ressemblant au point de vue linguistique, et il lui ouvre son texte de deux manières.

A. **Accès intellectuel**

Le premier genre d'accès intellectuel que Nabokov permet à son lecteur a été étudié abondamment dans la première partie de ce chapitre : l'écrivain fournissant souvent des traductions ou des explications d'une expression étrangère à son lecteur, celui-ci peut transposer un sens soit à la place du mot étranger employé dans le corps du roman, soit en juxtaposition de celui-ci, et il lui est ainsi possible de comprendre le texte.

La deuxième dimension intellectuelle est celle de la précision : ce besoin d'avoir recours à la langue étrangère pour être suffisamment spécifique au niveau sémantique était évoqué en exergue de ce chapitre (« The ability to render an exact nuance by shifting from the language I am now using to a brief burst of French or to a soft rustle of Russian⁸⁹. ») ; il est répété dans plusieurs des romans de Nabokov. Ainsi trouve-t-on la nuance sémantique suivante dans *Look at the Harlequins!* par le narrateur polyglotte qui vient de démissionner de son poste d'enseignant :

I began, however, by dashing off a note to the President of the University, another new man, informing him with a touch of French *malice*, rather than English "malice," that my entire set of one hundred lectures on European Masterpieces was about to be sold to a generous publisher who offered me an advance of half-a-million bucks (a salubrious exaggeration), thus making transmissions of my course no longer available to students, best regards, sorry not to have met you personally⁹⁰.

On note ici l'emploi des guillemets qui mettent à distance le signifiant anglais mais qui surtout évite l'emploi de l'italique qui passerait pour de l'insistance et rendrait la confusion possible entre les mots anglais et français. Les guillemets se combinent donc à la précision linguistique par l'adjectif qualificatif « English » pour différencier visuellement ces deux termes qui, pour le polyglotte, ont des sens bien distincts et se prononcent avec des accents différents : au-delà de l'accent anglais ou français, la différence porte sur l'accent de mot, puisqu'en anglais c'est la première syllabe qui sera accentuée, contrairement au français où l'accent est sur la syllabe finale.

⁸⁹ *SO*, p. 184.

⁹⁰ *LATH!*, p. 727.

Mais au-delà de ces précisions intellectuelles et sémantiques se devine un troisième motif qui subsume les deux premiers et rejoint une dimension philosophique et métaphysique : si l'on revient sur les cas de traduction juxtaposée, c'est la question de la langue pure de Benjamin qui est soulevée. En fournissant plusieurs facettes linguistiques pour un même mot, Nabokov entrouvre une nouvelle dimension du sens. Revenons sur les exemples trilingues où Nabokov rassemble donc toutes ses langues. Voici un nouvel exemple d'*Ada* où c'est la voix narrative qui s'entend :

"Gosh," she exclaimed (with an outbreak of nursery slang that affected Van with even more *umilenie*, *attendrissement*, melting ravishment, than his father seemed to experience⁹¹).

La concentration des trois langues souligne la dimension de plaisir en ce qu'elle concentre l'attention du lecteur sur cette écriture triple de l'« *attendrissement* », mais elle évoque surtout la difficulté à transmettre un sentiment, une sensation par une seule langue, un seul mot. C'est d'ailleurs surtout la langue anglaise, celle du texte donc, qui n'arrive pas à traduire avec un seul terme ce que le français et le russe savent concentrer en un mot chacun. Cela semble expliquer bon nombre de fuites du texte anglais vers la langue étrangère. L'anglais a également besoin d'être requalifié par les langues étrangères car il est polysémique : si « *ravishment* » évoque le plaisir, il renvoie également à la brutalité puisqu'il signifie aussi « viol ». L'expression « *melting ravishment* » est ainsi colorée en amont par le russe « *umilenie* », grâce à ses sonorités douces /m/ et /l/ que l'on retrouve dans l'adjectif « *melting* » qui qualifie le substantif apparemment insuffisant, mais aussi par le français, qui évoque dans sa morphologie l'adjectif anglais « *tender* ».

L'emploi des mots étrangers permet donc de distinguer un sens, une signification, d'un autre, mais il dépasse également l'intellectuel en s'adressant aux sens du lecteur, à sa perception sensorielle du langage.

B. Accès sensoriel

Cette dimension sensorielle des mots étrangers chez Nabokov a été perçue par deux chercheuses non-nabokoviennes dont les travaux sont cruciaux à notre recherche. Ainsi, Sandrine Sorlin reconnaît cet aspect de l'emploi du russe dans le roman *A Clockwork Orange* de Burgess, où la langue Nadsat s'appuie principalement sur cet idiome :

⁹¹ *Ada*, p. 195.

Le Nadsat est un voile isolant l'intellect, l'empêchant, grâce aux tournures grammaticales, de cerner l'image globale des coups portés. En fait, le Nadsat crée une forme de violence qui ne s'adresse pas au cerveau mais aux sens du lecteur⁹².

Ici, Sorlin fait référence à la violence du langage de Lecercle, mais surtout à la violence physique exercée par les personnages sur leurs victimes. La notion de violence s'applique à bien des romans de Nabokov, qui traitent de pédophilie, d'inceste, d'infanticide ou de meurtre (nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 6). Quant à Evelyn Nien-Ming Ch'ien, elle généralise ce constat sensoriel à plusieurs écrivains postcoloniaux et immigrants – dont Nabokov – qu'elle étudie dans son ouvrage *Weird English* :

Their language is saturated with the sensory residue that the concrete worlds can't hold steady, or simply don't include. For all these writers, language as a phenomenon is an experience of all senses, not just one at a time⁹³.

Si plusieurs sens sont convoqués par les mots étrangers, nous les étudierons l'un après l'autre (l'ordre de leur évocation dans notre étude n'impliquera nullement une hiérarchie) mais également combinés entre eux : les mots étrangers semblent en effet fonctionner de manière synesthésique.

1. Le visuel et le toucher : la couture du texte

La typographie est essentielle dans l'écriture du mot étranger. Elle est un signallement visuel d'une différence qui arrête et attire le regard du lecteur, notamment quand l'italique est employé. Cette inclinaison du mot fait ressortir le mot de l'ensemble du texte et agit tel un trou noir attirant le regard vers lui⁹⁴. Le mot est à la fois mis en avant (puisqu'il se détache du reste) et mis à distance (l'italique souligne la différence par rapport au reste du texte). Il ressort comme un relief du texte, couture visible sur le tissu qu'est le texte. Jacqueline Authier-Revuz parlait de l'italique comme d'un retour sur le dire, une « boucle réflexive » comme on l'a citée plus haut, et elle écrit dans le même article que les phénomènes tels que l'italique ou les guillemets « apparaissent à la surface du dire

⁹² Sandrine Sorlin, *La Défamiliarsation linguistique dans le roman anglais contemporain* (Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2010), p. 170.

⁹³ Evelyn Nien-Ming Ch'ien, *Weird English* (Cambridge (Mass.) et Londres : Harvard University Press, 2004), p. 52.

⁹⁴ Je dois cette image du trou noir à Stefano Evangelista, qui l'a employée dans sa communication « Michael Field, *Long Ago: Uncovering Antique Sapphic Inscriptions* » (à paraître), au cours du colloque « Emprunts et empreintes de la langue étrangère dans la littérature victorienne et édouardienne », qui s'est tenu à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense les 1^{er} et 2 février 2013 (ce colloque était organisé par le professeur Emily Eells).

comme autant de “coutures apparentes”, exhibant, dans un geste de “reprise”, au sens couturier du terme, à la fois une coupure et sa suture⁹⁵ ».

Par son relief, le visuel peut donc évoquer le toucher, le mot étranger inscrivant une espèce de dos d’âne ralentissant la lecture sous la forme d’un tissage plus épais, plus dense de la tapisserie textuelle, voire d’une pièce rajoutée, les mots étrangers faisant du texte en anglais un véritable patchwork. On notera que cette image couturière a été employée par Nabokov dans *Pale Fire* pour évoquer les motifs stylistiques d’un texte⁹⁶ : « one’s attachment to a masterpiece may be utterly overwhelming, especially when it is the underside of the weave that entrances the beholder and only begetter⁹⁷. » Mais la perception du mot étranger n’est pas que visuelle et tactile, elle est aussi sonore.

2. Le visuel et le sonore : la morphologie

Il est important de remarquer l’inscription sonore du mot étranger, en particulier quand le russe est concerné : celui-ci ne nous est pas donné dans son étrangeté visuelle la plus totale, puisqu’il n’est pas inscrit en cyrillique mais bien en caractères latins, ce qui montre la conscience que Nabokov avait de la tension existant entre attrait pour le lecteur russe et rejet par le lecteur anglophone⁹⁸. En passant par les caractères latins, Nabokov permet au lecteur monolingue de lire le xénisme et surtout de l’articuler, même s’il ne comprend pas la signification de ce qu’il prononce.

a) Une langue polyphonique

À la lecture des textes multilingues de Nabokov, c’est bien un texte polyglotte et phonique qui s’entend, comme dans la phrase suivante prononcée par Demon dans la scène du dîner familial déjà évoqué à plusieurs reprises (chapitre 38, partie I) :

⁹⁵ « Du dire “en plus” : dédoublement réflexif et ajout sur la chaîne », p. 150.

⁹⁶ L’expression a été reprise par Jessie Lokrantz dans son analyse stylistique des premiers romans en anglais de Nabokov, *The Underside of The Weave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov*.

⁹⁷ *Pale Fire*, p. 446.

⁹⁸ Au sujet de son recueil de poèmes et de problèmes d’échecs, *Poems and Problems* (New York : McGraw-Hill, 1970), Nabokov insista pour qu’il comporte caractères cyrilliques en tout conscience du danger que cela représentait : « Surely, their presence in that position would attract at least as many Russian readers (in New York and in Moscow) as they might repulse monolingual flippers. » *Selected Letters*, p. 464.

“*Vous me comblez,*” said Demon in reference to the burgundy, “though *pravda*, my maternal grandfather would have left the table rather than see me drink red wine instead of champagne with *gelinotte*⁹⁹.”

Dans des phrases comme celles-ci, la morphologie des mots poussera souvent le lecteur à déduire la langue d’origine de chaque mot et à les prononcer avec l’accent adéquat. Le lecteur a pu reconnaître dans le suffixe « -notte » une forme française, tout comme « *pravda* » sera perçu comme russe et prononcé comme tel. Quelques exemples suffisent pour montrer comment le lecteur peut détecter la prononciation à employer pour faire entendre ces mots – même dans une lecture silencieuse, notre voix résonne. Ainsi, la perception de la morphologie allemande permettra d’adopter la sonorité adéquate pour prononcer les xénismes dans les deux phrases suivantes, issues du même chapitre et traitant du même personnage : « “He’s a Baltic Russian” (turning to Van) “but really *echt deutsch*¹⁰⁰” » ou encore « “Norbert, on the other hand, has, I remember, a head like a *kegelkugel*¹⁰¹” ». Les mots étrangers ont donc une forte dimension sonore qui passe par le visuel, la morphologie. C’est particulièrement le cas face à des mots non connus par le lecteur : celui-ci est confronté à une sorte de langage réduit à sa sonorité, sans renvoi à un signifié ou un référent précis mais hautement évocateur sensoriellement.

b) La musicalité de la langue étrangère

Le charme du son étranger était souligné par Nabokov quand il évoquait ses trois langues, qu’il classait de la sorte quand on lui demandait laquelle était pour lui la plus belle : « My head says English, my heart, Russian, my ear, French¹⁰². » Dans ses romans, certains des personnages non polyglottes expriment ce même amour de la sonorité étrangère, en particulier pour le russe. Ainsi, dans *Ada*, la langue russe semble beaucoup plus douce que la langue anglaise :

The real *profitrol*’ (very soft ‘l’) of the Russians, as first made by their cooks in Gavana before 1700, consists of larger puffs coated with creamier chocolate than the dark and puny “profit rolls” served in European restaurants¹⁰³.

Les deux sonorités sont distinguées par l’emploi de l’italique pour le mot russe et une précision de la prononciation à employer, tandis qu’en anglais le mot est découpé et redistribué en « profit roll », où

⁹⁹ *Ada*, p. 205.

¹⁰⁰ *Ada*, p. 209.

¹⁰¹ *Ada*, p. 206-207.

¹⁰² *SO*, p. 49.

¹⁰³ *Ada*, p. 208.

le « l » dur anglais s’oppose au doux « l » russe et où la connotation négative du profit finit de dégrader la prononciation à l’anglaise et pousse à visualiser en « roll » non plus une pâtisserie ou une viennoiserie mais des rouleaux de pièces de monnaie : le culinaire est remplacé par le pécuniaire. De même, dans *Look at the Harlequins!*, la première femme française de Vadim ne parle pas russe mais dit en aimer la sonorité ; après que son époux lui a lu un de ses poèmes en russe, elle exprime son appréciation de la dimension musicale et même magique de cette langue: « “Lovely,” said Iris. “Sounds like an incantation. What does it mean¹⁰⁴?” » Ce poème est inscrit dans le corps du roman : douze lignes transcrites en caractères latins peuvent être beaucoup dans un texte en anglais mais elles semblent être là pour que le lecteur aussi perçoive la musique de la langue russe. Deux pages plus loin, Iris renouvelle son commentaire :

“I now have reread your ‘Valley Blondies’ (*vlyublyonnost’*) a hundred times, both the English for the matter and the Russian for the music. I think it’s an absolutely divine piece¹⁰⁵.”

Ici, la transformation approximative du mot russe *vlyublyonnost’* (le fait d’être amoureux) en une expression anglaise permet de prononcer plus aisément le mot. C’est d’ailleurs un procédé souvent utilisé par les narrateurs nabokoviens, qui emploient des mots anglais pour rendre des mots russes, soulignant ainsi leur proximité sonore mais aussi leur différence sémantique (à l’instar des petits pains fourrés dans *Ada*, « *pirozhki* – peer-rush-KEY »).

c) Morphologie et accent étranger

Ce procédé de reconnaissance morphologique est d’ailleurs employé de manière facétieuse par Nabokov pour retranscrire les forts accents étrangers de certains personnages. Ainsi, dans *Ada*, le fort accent russe de Marina apparaît au lecteur qui, guidé par la morphologie, se rend compte après coup avoir prononcé des mots français à la russe, comme dans les deux exemples suivants :

Then he clattered, in Lucette’s wake, down the cataract of the narrow staircase, *katrakatra* (*quatre à quatre*). Please, children not *katrakatra* (Marina¹⁰⁶).

“Vahn dear,” said Marina, who was listening with delight to the handsome young men’s vivacious and carefree prattle, “tell him about your success in London. *Zhe tampri* (please¹⁰⁷)!”

¹⁰⁴ *LATH!*, p. 583.

¹⁰⁵ *LATH!*, p. 585.

¹⁰⁶ *Ada*, p. 308.

Dans le premier exemple, la présence de l'expression française dans la première parenthèse confirme la transformation phonétique de Marina, qui telle une didascalie est enfermée dans la deuxième parenthèse, complétant ainsi l'explication de « *katrakatra* ». Ce mot avait d'ailleurs été annoncé et préparé dans toute sa sonorité par les mots « clattered », « cataract » ou, dans une moindre mesure, « staircase ». Le deuxième exemple est plus facétieux puisque l'on trouve entre parenthèses une traduction en anglais, ce qui permet au lecteur d'accéder au sens mais lui dissimule que ce n'est pas une expression russe qui est inscrite, contrairement à ce que la transcription laisserait penser (le « zh » est la transposition en anglais de la lettre russe « ж », qui se prononce approximativement comme la première lettre du prénom français Julie). La citation commence d'ailleurs par une autre modification orthographique portant sur le prénom du personnage principal, « Vahn » et non « Van », laissant supposer une prononciation à la russe et non à l'anglaise. On retrouve le même genre de procédé dans *Lolita* où l'emploi du français est moqué par la jeune fille quand Humbert la harcèle de questions sur son séjour au camp de vacances, notamment pour découvrir si elle a fréquenté des garçons : « *“Ensuite?” “Ansooit, I was taught to live happily and richly with others and to develop a wholesome personality¹⁰⁸.* » On note la disparition de l'italique, qui contribue à prononcer le mot comme un mot anglais et reproduit ainsi l'accent américain de Lolita.

Dans les romans de Nabokov, la sonorité de la langue étrangère a souvent une connotation plus que sensorielle : elle est charnelle, comme nous le verrons abondamment dans le chapitre 5. Limitons-nous pour l'instant à la projection sensorielle et tactile que le mot étranger est censé susciter dans sa prononciation, et donc dans ses dimensions sonore et vocale, ou plus précisément buccale.

3. Le plaisir de la bouche

a) Langue étrangère culinaire

Nous avons évoqué un grand nombre d'exemples où le mot étranger est employé pour référer à un plat étranger ; c'est un des emplois courants des xénismes, qui permettent d'évoquer des spécificités culturelles (alimentaires, vestimentaires, géographiques) non traduisibles car spécifiquement étrangères. Malgré l'abondance de termes étrangers pour parler de la cuisine, il faut

¹⁰⁷ *Ada*, p. 217.

¹⁰⁸ *Lolita*, p. 107.

résister à la tentation de parler de langue macaronique. En effet, ce terme a d'abord désigné la langue inventée par Folengo au seizième siècle, où latin et dialectes italiens se mélangent, et qui aurait fortement influencé Rabelais. Il est maintenant souvent employé pour caractériser les langues fusionnelles. Or, la langue nabokovienne se caractérise par une juxtaposition des termes étrangers parmi les mots anglais (*code-switching* ou alternance codique) et pas par une fusion, une hybridation de ces langues au sein des mots (*code-mixing* ou mélange des langues). Nous aurons cependant l'occasion d'évoquer le macaronique et les langues hybrides au chapitre 4. On peut cependant dire que la langue nabokovienne a une dimension gustative et culinaire dans les cas où la spécificité nationale d'un plat est exprimée par sa particularité verbale.

b) Le plaisir de la langue

On a évoqué l'italique comme couture du texte ; en parlant des ruptures syntaxiques chez Flaubert, Barthes file la métaphore du tissu textuel et évoque, lui, les failles du texte. Et c'est bien ce qu'ouvre l'italique dans le texte de Nabokov :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression du reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition¹⁰⁹.

Dans l'apparition du mot étranger, qui suggère plus qu'il ne dit, notamment dans sa dimension hautement sensorielle, et dans la rupture, la faille qu'il inscrit dans le texte anglais, il nous semble justifié de lire un certain érotisme, un plaisir et même une jouissance, notamment quand on pense aux thèmes centraux de *Lolita* et *Ada*. Nous reviendrons sur la distinction que Barthes établit entre texte de plaisir et texte de jouissance dans le chapitre 6 pour tenter de qualifier le langage nabokovien. Citons cependant ce que Barthes dit du texte de plaisir chez Sade, qui s'avèrera éclairant pour notre analyse d'*Ada* sur le plaisir du corps :

Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux

¹⁰⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris : Éditions du Seuil, 1973), p. 89.

bords, *le compromis qu'ils mettent en scène*, sont nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'un et de l'autre qui le devient. Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable impossible, purement *romanesque*, que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit¹¹⁰.

c) Le plaisir du corps

Une autre dimension du plaisir que provoque le mot étranger est à associer à sa dimension charnelle et sexuelle¹¹¹. Le xénisme est d'ailleurs souvent français, comme si la langue de l'amour se devait d'être à la hauteur de sa réputation. Si Nabokov préférerait la langue française en raison de sa sonorité, il la fait également employer aux personnages d'*Ada* pour sa dimension charnelle. Observons le travail qui est tissé autour des lèvres et de la chair, au point de vue linguistique mais également sexuel.

La première inscription de la dimension française du rapport sexuel est formulée par Demon, qui rappelons-le était marié à Aqua mais avait une aventure avec sa sœur Marina :

Marina, with perverse vainglory, used to affirm in bed that Demon's senses must have been influenced by a queer sort of "incestuous" (whatever that term means) pleasure (in the sense of the French *plaisir*, which works up a lot of supplementary spinal vibrato) when he fondled, and savored, and delicately parted and defiled, in unmentionable but fascinating ways, flesh (*une chair*) that was both that of his wife and that of his mistress, the blended and brightened charms of twin peris, an Aquamarina both single and double, a mirage in an emirate, a germinate gem, an orgy of epithelial alliterations¹¹².

Refuser de reconnaître le terme d'inceste, c'est bien sûr éviter d'aggraver la trahison et la tromperie des deux amants envers Aqua, qui est la sœur jumelle de Marina, comme cela est rappelé par la fusion des deux prénoms dans « Aquamarina ». On note que le français est doublement inscrit comme langue du plaisir charnel : tout d'abord, sa sonorité suscite un plaisir proche de celui de la caresse (le sens du toucher est donc convoqué) et suggère un orgasme par la vibration ressentie ; ensuite, le mot « flesh » est assorti de sa traduction française, pour souligner son inscription bien sûr mais surtout pour reprendre la dimension française du plaisir¹¹³. Ce plaisir de la langue et de la peau

¹¹⁰ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 87.

¹¹¹ Voir sur ce point Bouchet, « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov, une propriété privée », p. 210-211.

¹¹² *Ada*, p. 20.

¹¹³ Cette dimension française du plaisir se retrouvera chez Van et Ada, à l'évocation d'une scène se situant au début de leur idylle, où Ada « was having *sa petite collation du matin* » (*Ada*, p. 62) : « Her plump,

se retrouve dans la dernière des allitérations – l’allitération, ou le plaisir de la répétition sonore – « epithelial alliterations », où la référence à la peau (« epithelial ») s’associe à celle à la bouche (« alliterations »), notamment par le retour de la douceur du /l/, également présent dans « plaisir » et « flesh ». Ces allitérations sont précédées du mot « orgy » : cette dernière est donc linguistique car allitérative, mais elle est également, évidemment, sexuelle.

La mise en relation de la bouche et du sexe est reprise par Van et Ada, qui sont justement les enfants de Marina et Demon. Ce lien est établi par le biais des lèvres ; après leur premier baiser, les deux adolescents s’intéressent au sens de ce mot dans les trois langues de leur amour :

The hugest dictionary in the library said under Lip: “Either of a pair of fleshy folds surrounding an orifice.”

Mileyskiy Emile, as Ada called Monsieur Littré, spoke thus: “*Partie extérieure et charnue qui forme le contour de la bouche... Les deux bords d’une plaie simple*” (we simply speak with our wounds; wounds procreate) “... *C’est le membre qui lèche.*” Dearest Emile!

A fat little Russian encyclopedia was solely concerned with *guba*, lip, as meaning a district court in ancient Lyaska or an arctic gulf¹¹⁴.

Le russe est impuissant à dénoter le caractère érotique de leur amour, puisque c’est une définition géographique qui est fournie, caractérisée par la froideur, et non par la chaleur de leur ardeur. Seul le dictionnaire de langue française provoquera leur émoi et définira de manière adéquate ce mot, puisqu’il s’y inscrit de manière proleptique la blessure, la souffrance qui caractérisera leur histoire d’amour, ainsi que la dimension sexuelle en évoquant le sexe oral par le verbe final ou la référence au clitoris (« membre »). C’est l’anglais qui se chargera d’explicitier le lien entre lèvres vaginales et lèvres buccales par la pseudo-traduction fournie entre parenthèses (« we simply speak with our wounds ; wounds procreate ») et par la première définition qui, sans la poésie de la définition française, se contente de renvoyer à la dimension anatomique de la sexualité (« fleshy folds surrounding an orifice ») en reprenant le mot « flesh » de leurs parents. L’expression sera partiellement reprise quand Van et Ada auront leur première expérience charnelle ensemble. L’extrait ci-dessous dépeint Van embrassant de ses lèvres la nuque d’Ada :

stickily glistening lips smiled. (When I kiss you *here*, he said to her years later, I always remember that blue morning on the balcony when you were eating a *tartine au miel*; so much better in French.) » *Ada*, p. 63.

¹¹⁴ *Ada*, p. 83.

He caressed and parted with his fleshy folds, *parties très charnues*, in the case of our passionate sblings, her lank loose, nearly lumbus-length (when she threw back her head as now) black silks as he tried to get at her bed-warm splenius¹¹⁵.

Les lèvres sont donc reprises de manière dissimulée (par la langue étrangère et par l'omission du mot « lips » dans « fleshy folds »), dissimulation que l'on retrouve dans l'utilisation de nombreux termes anatomiques d'origine latine (« lumbo », les reins ; « splenius », un muscle de la nuque) ; seule l'allitération en /l/ rappelle qu'on traite ici de lèvres. Si les lèvres sont évoquées indirectement de manière bilingue, c'est en langue française que la dimension charnelle de ce baiser est soulignée puisque « fleshy folds » est traduit, comme dans le Littré, par « parties charnues », mais avec l'ajout de l'adverbe intensificateur « très ».

La langue nabokovienne est donc éminemment physique en plus d'être synesthésique. Elle évoque chez le lecteur quelque chose qui se trouve au-delà du sémantique et de l'intellectuel, ce qui permet un accès partiel au lecteur monolingue et ajoute une épaisseur sensorielle pour le lecteur polyglotte. Le lectorat nabokovien reste en effet toujours divisé entre ceux qui partagent ou non les langues employées par Nabokov. Nous avons souligné différents procédés d'inscription du mot étranger et de son accessibilité pour le lecteur monolingue, tout en évoquant les stratégies visant particulièrement le lecteur polyglotte (jeu de mots, révélation, insistance...) ; il reste à savoir si ces deux dimensions, apparemment opposées, sont réconciliables.

C. Référencialité : à qui s'adresse le texte ?

1. Aliénation ou complicité ?

L'emploi de mots étrangers, quand il est rare et ponctuel, n'est pas nécessairement un obstacle pour un lecteur monolingue. Cependant, quand l'importation est massive, comme dans *Ada*, le lecteur peut percevoir ce corps étranger dans sa langue comme une infection et le pousser à rejeter cette greffe linguistique qu'il ne sait incorporer¹¹⁶. Ainsi, de nombreux lecteurs, mais aussi des critiques nabokoviens, ont exprimé leur rejet de ce roman qu'ils trouvaient trop complaisant et

¹¹⁵ *Ada*, p. 96.

¹¹⁶ Lire à ce propos Theodor Adorno, « On the Use of Foreign Words », in *Notes to Literature*, trad. Shierry Weber Nicholsen, 2 tomes (New York : Columbia University Press, 1991), II, 286-291. Je pense en particulier à ce passage : « The writer may well proceed in the way Walter Benjamin described in *One-Way Street* when he compared the man of letters to a surgeon who performs a difficult operation on his idea and in doing so inserts the "silver rib of a foreign word" into the idea. But the silver rib helps the patient, the idea, to survive, while it sickened from the organic rib. », p. 290.

hermétique alors que d'autres le voient comme le chef d'œuvre nabokovien. Les techniques nabokoviennes, qu'il s'agisse de ses habitudes linguistiques ou d'un emploi récurrent de références savantes et précises à l'extrême, peuvent se mettre en travers du plaisir de la lecture si le lecteur a l'impression d'être exclu de l'œuvre, ou plutôt si aucune porte d'accès au texte ne lui est ouverte. Comme l'a relevé Oustinoff¹¹⁷, il existe une tension entre le style et le procédé, si l'on reprend le terme employé par Deleuze pour traiter de la méthode systématique et quasi scientifique de traduction qui est employé par Wolfson dans son ouvrage *Le Schizo et les langues*¹¹⁸:

L'ensemble de ce procédé de l'étudiant en langues [Wolfson] présente des analogies frappantes avec le célèbre "procédé", lui-même schizophrénique, du poète Raymond Roussel. [...] Toutefois une différence fondamentale apparaît aussitôt : le livre de Wolfson n'est pas du genre des œuvres littéraires ou œuvres d'art, et ne prétend pas l'être¹¹⁹.

Chez Nabokov, il existe bien le risque de ne pouvoir dépasser la limite séparant œuvre d'art et procédé scientifique face à un langage qui peut sembler narcissique puisqu'il reste cantonné à l'idiolecte nabokovien : il serait donc impossible de dépasser la parole individuelle pour en faire une « langue » accessible à tous. C'est la limite entre le style et le procédé qui se pose parfois chez Nabokov, celle entre l'envolée romanesque et le rejet exaspéré. C'est ce que Michael Wood suggérerait dans sa distinction entre style et signature :

It is not that style is always or simply better than signature. The signature may be wonderful and the style quite modest. But the style will always be stealthier, and in Nabokov's case the style is intricate and haunting and powerful, while the signature can be dazzling to the point of weakness. [...] Obviously what is signature for one reader could well be style for another. What does matter is that style and signature seem to engage us differently, to involve a different relationship between textual author and consenting reader¹²⁰.

Les mots étrangers de Nabokov oscillent justement entre style et signature, et l'on peut supposer que le monolinguisme ou le multilinguisme du lecteur influencera cette perception. Or il semble clair que l'écriture de Nabokov ne vise pas l'exclusion des lecteurs monolingues si l'on regarde les différents procédés employés.

¹¹⁷ Oustinoff, p. 55.

¹¹⁸ Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (Paris : Gallimard, 1970).

¹¹⁹ Gilles Deleuze, « Schizologie », Préface à *Le Schizo et les langues*, p. 5-23 (p. 7-8). Essai révisé sous le titre « Louis Wolfson ou le procédé » dans Deleuze, *Critique et clinique*, p. 18-33.

¹²⁰ Wood, p. 23-24.

2. L'accès des monolingues : de la parole à la langue

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons souligné plusieurs procédés employés par Nabokov, qu'il s'agisse des traductions fournies, des explications par incrémentalisation ou de l'aide que fournit le contexte. Mais ce qui souligne que le texte de Nabokov ne s'adresse pas uniquement à des lecteurs parlant les mêmes langues que lui est la transcription du russe dans ses romans : si Nabokov n'avait visé que des russophones, les mots russes auraient été laissés en cyrillique. Le lecteur monolingue anglophone aurait donc été confronté à un blanc textuel, ou plutôt à une barrière de symboles noirs qui ne donnait accès à aucun sens. Le cyrillique, comme dans l'expression suivante не понятно, serait une inscription visuelle mais non textuelle à peine plus accessible que les multiples signes employés en bandes dessinées pour dissimuler les propos grossiers d'un personnage (# @% !), si ce n'est que le cyrillique présente quelques lettres communes avec l'alphabet latin. Cette transcription laisse donc une empreinte visuelle et sonore accessible, même si le signifiant est donné sans son signifié.

Il reste à déterminer si l'emploi de mots étrangers rendus accessibles à des monolingues sert un certain didactisme : s'agit-il d'apprendre une nouvelle langue au lecteur, de lui faire accéder à la poésie euphonique de la langue étrangère, au pouvoir de suggestion du langage non signifiant ? On observe en effet dans l'écriture nabokovienne des récurrences de mots, ce qui évoque l'apprentissage de la langue maternelle que l'on apprend à force de la fréquenter, ou encore l'apprentissage en immersion d'une langue seconde. Cette stratégie laisse penser que la parole, au sens saussurien du terme, de Nabokov peut devenir accessible à force de répétition et ainsi peut se rapprocher de plus en plus de la « langue » partagée et partageable.

a) Récurrence textuelle

Tout d'abord, on remarque à l'intérieur des romans de Nabokov une récurrence de certains termes. Des expressions comme « *soi-disant*¹²¹ », « *comme on dit*¹²² », « *cadeau*¹²³ », « *tic nerveux*¹²⁴ » reviennent à plusieurs reprises dans *Lolita*, et leur répétition conduit à une perception réduite de son étrangeté par le lecteur anglophone, qui peut acquérir et mémoriser le vocabulaire étranger,

¹²¹ Deux fois, p. 69 et p. 137.

¹²² Deux fois, p. 118 et p. 146.

¹²³ Trois fois, p. 19 et deux fois p. 262.

¹²⁴ Deux fois, p.150 et p. 180.

notamment quand ces répétitions sont proches. Ainsi, au chapitre 1 de la deuxième partie, Humbert décrit son parcours à travers l'Amérique aux côtés de Lolita dans trois paragraphes successifs qui commencent tous par la même expression française, traduite la première fois mais sans préparation sémantique les deux fois suivantes car le lecteur aura mémorisé l'expression française :

We came to know – *nous connûmes*, to use a Flaubertian intonation – the stone cottages under enormous Chateaubriandesque trees, the brick unit, the adobe unit, the stucco court, on what the Tour Book of the Automobile Association describes as “shaded” or “spacious” or “landscaped” grounds. [...]

Nous connûmes (this is royal fun) the would-be enticements of their repetitious names – all those Sunset Motels, U-Beam Cottages, Hillcrest Courts, Pine View Courts, Mountain View Courts, Skyline Courts, Park Plaza Courts, Green Acres, Mac's Courts. [...]

Nous connûmes the various types of motor court operators, the reformed criminal, the retired teacher and the business flop, among the males; and the motherly, pseudo-ladylike and madamic variants among the females. And sometimes trains would cry in the monstrously hot and humid night with heartrending and ominous plangency, mingling power and hysteria in one desperate scream¹²⁵.

Le verbe français renvoie, au-delà de la découverte du paysage américain, aux relations intimes qui ponctuent ces visites et qu'Humbert fait subir à la fillette. L'utilisation de Lolita par Humbert transparait dans l'expression française qui est justement employée dans *Madame Bovary* pour décrire les aventures malheureuses d'Emma avec ses amants¹²⁶. Le malheur de la fillette transparait dans la gêne du narrateur qui multiplie les listes d'endroits visités (on note l'adjectif « repetitious ») pour faire oublier les intervalles pervers qui les ponctuent. La voix de la fillette parvient étouffée au lecteur dans l'apogée du troisième paragraphe, où le caractère malsain d'Humbert est dissimulé derrière le « reformed criminal ». C'est particulièrement le cas dans la dernière phrase. Tout comme le verbe « connaître » avait été déplacé de la fillette aux paysages américains, le cri de Lolita est reporté sur le territoire : « And sometimes trains would cry in the monstrously hot and humid night with heartrending and ominous plangency, mingling power and hysteria in one desperate scream. » Ce sont particulièrement les adjectifs qui portent les émotions de la jeune fille : l'hypallage est souvent employée dans ce roman pour dire l'indicible du rapport au corps de Lolita, comme l'a montré Christine Raguét Bouvard¹²⁷.

¹²⁵ *Lolita*, p. 135-136.

¹²⁶ *The Annotated Lolita*, p. 385.

¹²⁷ Voir Christine Raguét-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers* (Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1996), p. 28-29.

Les mots étrangers sont souvent répétés de manière moins rapprochée que dans l'exemple ci-dessus : l'apprentissage de la langue est donc moins clair, mais la récurrence permet néanmoins de réduire l'impression d'étrangeté perçue par le lecteur. Que cette perception soit consciente ou non, la répétition participe d'une volonté de création d'échos au sein des romans, ce qui est particulièrement perceptible si l'on s'attache à des segments français plus longs. Ainsi lit-on une description de Charlotte, la mère de Lolita (Dolorès Haze), par Humbert dans la première partie du roman : « "Dolores Haze, *ne montrez pas vos zhambes*" (this is her mother who thinks she knows French¹²⁸). » Le « zh » est la transcription en anglais du son « j », qu'il soit russe ou français, et dénote ici la prononciation étrangère de ce son par Charlotte. Après la mort de celle-ci, Humbert traverse les États-Unis avec la fillette et imagine comment on parle de lui et de celle qu'il fait passer pour sa fille :

"Somebody told me her mother was a celebrated actress killed in an airplane accident. Oh? My mistake, I presume. Is that so? I see. How sad." (Sublimating her mother, eh?) [...] Following with no show of rapacious haste (even taking time to wipe my feet on the mat) my school-girl daughter into the house. Taking Dolly to the dentist – pretty nurse beaming at her – old magazines – *ne montrez pas vos zhambes*¹²⁹.

Après avoir été évoquée de manière sublimée par Lolita – ce qu'Humbert souligne d'un « eh? » moqueur –, Charlotte fait retour par cette phrase.

Le russe peut également être inscrit durablement dans la mémoire du lecteur grâce à de nombreuses répétitions. Ainsi, dans *Ada* – roman où l'écriture de la mémoire est encore plus prononcée que dans *Lolita* –, on trouve pas moins de cinq occurrences du mot « *dushka* ». Celui-ci, parfois inscrit dans sa forme diminutive « *dushen'ka* », est toujours accompagné d'une traduction qui laisse transparaître la dimension affective du mot russe :

"How strange, how sad! Sad, because I know hardly anything about your life, my darling (*moy dushka*¹³⁰).

"O *moya dushen'ka* (my dear darling)," cried Van, struck by his own coarseness and cruelty¹³¹.

"Your heart was almost ripped out, my poor *dushen'ka* ('darling,' more than 'darling'¹³²)

¹²⁸ *Lolita*, p. 40.

¹²⁹ *Lolita*, p. 176-177.

¹³⁰ *Ada*, p. 185.

¹³¹ *Ada*, p. 303.

¹³² *Ada*, p. 329.

“I didn’t expect you to wear glasses. [...] Darling Van! *Dushka moy*¹³³!”

Adochka, dushka (darling), *razskazhi zhe pro rancho, pro skot* (tell about the ranch, the cattle), *emu zhe lyubopitno* (it cannot fail to interest him¹³⁴).

Le retour des mêmes expressions ne peut manquer de faire écho chez le lecteur, notamment quand le mot réitéré l’est dans le même type de contexte, comme ici celui de l’expression amoureuse.

b) Récurrence autotextuelle, ou le vocabulaire nabokovien

Le lecteur nabokovien pourra également remarquer des échos d’une œuvre à l’autre, ce qui laisse supposer que certains mots étrangers étaient particulièrement chéris par Nabokov. Cette répétition autotextuelle peut également participer à l’assimilation, à la disparition de l’étrangéité perçue du xénisme. Ainsi, *Look at the Harlequins!*, qui est le dernier roman de Nabokov et joue un rôle surplombant sur l’ensemble de l’œuvre nabokovienne, reprend des expressions étrangères des romans précédents : le roman fait écho verbalement à *Lolita* et *The Real Life of Sebastian Knight* avec « *hors concours*¹³⁵ », à *The Real Life of Sebastian Knight* avec « *biographie romancée*¹³⁶ », à *Pale Fire* avec « *catalogue raisonné*¹³⁷ » ou encore à *Ada* avec l’emploi de « *trouvaille*¹³⁸ ». Il existe également des échos entre ses lettres et ses romans, soulignant la dimension personnelle du vocabulaire nabokovien : « *Je fais mon petit Sirine, as you can see* » dans une lettre de 1951 et « *On fait son grand Joyce after doing one’s petit Proust*¹³⁹ » dans le roman *Ada* publié en 1969. Et l’on se souvient des échos français entre son *Eugene Onegin* et ses propres romans.

Attardons-nous un instant sur un exemple de citation récurrente en allemand, langue délaissée par Nabokov en comparaison du français et du russe. Les emplois de cette langue sont souvent réservés au contexte où la psychanalyse, domaine de Freud, est évoquée. Ainsi, dans *Pnin*, Liza a quitté son mari pour épouser un Allemand qui, comme elle, est psychiatre. Leur enfant

¹³³ *Ada*, p. 368.

¹³⁴ *Ada*, p. 412.

¹³⁵ « *hors concours* » dans *The Real Life*, p. 121 et *Lolita*, p. 155 ; « *hors-concours* » dans *LATH!*, p. 624.

¹³⁶ *The Real Life*, p. 15 et *LATH!*, p. 656. Dans *The Real Life*, le mot est sans italique ; de nouveau, on note l’hésitation typographique du premier roman en anglais.

¹³⁷ *Pale Fire*, p. 494 et *LATH!*, p. 570.

¹³⁸ *Ada*, p. 86 et p. 197 et *LATH!*, p. 747.

¹³⁹ *Selected Letters*, p. 123 et *Ada*, p. 136.

refusera systématiquement de présenter la moindre pathologie à étudier (« Victor was a problem child insofar as he refused to be one¹⁴⁰ »), et ses parents le soumettront donc à quelques tests :

There is the charming Bièvre Interest-Attitude Game (a blessing on rainy afternoons), in which little Sam or Ruby is asked to put a little mark in front of the things about which he or she feels sort of fearful, such as dying, falling, dreaming, cyclones, funerals, father, night, operation, bedroom, bathroom, converge, and so forth; there is the Augusta Angst Abstract Test in which the little one (*das Kleine*) is made to express a list of terms (“groaning,” “pleasure,” “darkness”) by means of unlifted lines¹⁴¹.

L’ironie que Nabokov exprimait très souvent à l’égard de la « clique freudienne » est bien sûre très appuyée dans ce passage, qu’il s’agisse de la première parenthèse sarcastique (« a blessing on rainy afternoons ») ou de l’accumulation de facteurs terrorisants que l’enfant devrait craindre. L’enfant est d’abord évoqué en anglais, avec une instance sur sa fragilité face à ces concepts abscons par le doublement de l’adjectif « little », puis en allemand. L’expression « *Kleine* » est reprise dans *Lolita* de manière beaucoup plus économique quand Humbert pousse Lolita à lui expliquer comment elle a eu ses premiers rapports sexuels avec un autre que lui : « She told me the way she had been debauched. We ate flavorless mealy bananas, bruised peaches and very palatable potato chips, and *die Kleine* told me everything¹⁴². » Nabokov se sert ici de l’allemand pour critiquer l’obsession psychanalytique pour le récit de souvenirs sexuels.

c) Du xénisme à l’emprunt, de la parole à la langue

L’emploi de mots étrangers permet donc de réduire, à chaque emploi, la perception de l’étrangéité de chacun de ces mots, ce qui peut faire penser que ces mots se déplacent sur le continuum xénisme-emprunt : perçus comme moins étrangers, les xénismes se rapprochent du vocabulaire étranger assimilé, à savoir les emprunts. Plus globalement, cela permet au lecteur de s’habituer à la récurrence de ces paroles étrangères, qui deviennent graduellement partie intégrante des romans qu’il lit et de la langue qui se crée entre le lecteur et l’auteur par le biais du texte.

Le monolingue est donc intégré au lectorat nabokovien de plusieurs manières et entre ainsi dans la communauté linguistique de Nabokov, communauté partagée avec ceux qui ne parlent qu’anglais mais aussi ceux qui parlent les mêmes idiomes que l’auteur. Il nous faut maintenant revenir sur un cas particulier où Nabokov semble être un auteur élitiste ne visant que le lecteur

¹⁴⁰ *Pnin*, p. 361.

¹⁴¹ *Pnin*, p. 362.

¹⁴² *Lolita*, p. 127.

polyglotte : c'est celui des jeux de mots interlinguistiques, point que nous étudierons en analysant le rapport tissé avec le lecteur multilingue et la place que peut – ou non – y trouver le lecteur monolingue.

3. Les jeux de mots multilingues chez Nabokov

Avant d'étudier les stratégies mises en place pour le lecteur monolingue, arrêtons-nous brièvement sur les différents types de jeux de mots interlinguistiques employés par Nabokov pour créer une complicité avec ses lecteurs polyglottes. Nous reprenons la typologie de Jacqueline Henry et étudierons donc les calembours phoniques et les calembours sémiques, ce qui impliquera de jouer sur les variations de prononciation et de sens selon les langues convoquées. Pour cette description typologique, nous nous concentrerons sur *Ada*, qui est le roman qui contient le plus de jeux de mots bilingues, puis nous élargirons notre étude aux autres romans pour traiter de la relation au lecteur.

a) Typologie des jeux de mots interlinguistiques

Les calembours phoniques

Beaucoup de jeux de mots s'appuient sur l'inscription sonore d'une langue étrangère en transparence ou en superposition derrière une autre langue, à commencer par le titre, *Ada or Ardor*, où le mot anglais sexualise le nom de l'héroïne. Cette érotisation onomastique est opérée de manière inconsciente par Marina, la mère russe de la jeune fille, quand elle encourage sa fille et son fils biologique à faire plus ample connaissance :

“Presently Ada will show you all the rooms in the house. Ada?” (She pronounced it the Russian way with two deep, dark “a”s, making it sound rather like “ardor¹⁴³.”)

Le fait que Marina invite Ada à montrer à son frère et futur amant toutes les pièces ou plutôt chambres (« rooms ») de la demeure souligne encore une fois quel genre de rapprochement la mère est involontairement en fait en train de provoquer. Celui qui explicite l'érotisation est Van, qui est le narrateur mais surtout l'amant d'Ada. En qualifiant la prononciation russe de « Ada » de « deep » et « dark », Van insiste sur le nom de sa maîtresse grâce au « d » initial de ces deux adjectifs et grâce à la prononciation du « a » de « dark », qui renvoie justement à la couleur des cheveux de la jeune fille.

¹⁴³ *Ada*, p. 36.

C'est donc la prononciation russe du prénom qui le rendait érotique par l'ardeur anglaise qu'il évoquait. Cet amour incandescent des deux amants fait justement retour dans le texte anglais à plusieurs reprises par le biais de la langue russe, puisque le début du « je t'aime » russe, « *ja ljublju tebjja* », se dissimule derrière les adjectifs de couleur « yellow-blue », que Nabokov lie systématiquement avec un trait d'union. C'est le cas dans l'exemple suivant où Van, le narrateur vieillissant, se souvient avec Ada de leurs premiers ébats lorsqu'ils n'étaient encore que des enfants :

Our two naked children, grabbing lap robe and nightdress, and giving the couch a parting pat, pattered back with their candlesticks to their innocent bedrooms.

"And do you remember," said gray-moustached Van as he took a Cannabina cigarette from the bedside table and rattled a yellow-blue matchbox, "how reckless we were, and how Larivière stopped snoring but a moment later went on shaking the house, and how cold the iron steps were, and how disconcerted I was – by your – how shall I put it? – lack of restraint."

"Idiot," said Ada, from the wall side, without turning her head.

Summer 1960? Crowded hotel somewhere between Ex and Ardez¹⁴⁴?

Ce passage retrace et condense l'intégralité de leur idylle. Le survol est d'abord linguistique, avec l'expression généralement trilingue de leur amour « And do you remember » et « yellow-blue », adjectif évoquant l'amour quand justement il s'agit d'enflammer une allumette (« match »). Il est également historique, puisque l'on passe du début de l'histoire torride et sexuelle en 1884 (« naked children ») au confort et à la complicité du lit partagé dans la vieillesse en 1960. Il est finalement géographique, puisque leur histoire avait commencé à Ex (où Van est né) et s'est terminée à Ardez, où ils se sont retrouvés des décennies plus tard ; le nom « Ardez » laisse lire en lui à la fois le lieu où leur idylle s'est créée, Ardis, mais aussi le survol linguistique de leur histoire, de son début à sa fin, c'est-à-dire de A à Z. Notons également dans cette citation la première inscription du lien entre le sexe et le verbe « shake » (« Larivière stopped snoring but a moment later went on shaking the house ») qui prépare le jeu de mots russo-anglais « *tryahnuvshih starinoy* (reshaking old times) ».

¹⁴⁴ *Ada*, p. 99. On peut relever deux autres exemples, traitant tous de la première vision que Van a d'Ada, d'abord à leur rencontre en 1884 puis à leurs retrouvailles à Ardis, en 1888 : « Ada's black jacket and a pink-yellow-blue nosegay she had composed of anemones, celandines and columbines lay on a stool of oak. » *Ada*, p. 35 ; « Three young ladies in yellow-blue Vass frocks with fashionable rainbow sashes surrounded a stoutish, foppish, baldish young man who stood, a flute of champagne in his hand, glancing down from the drawing-room terrace at a girl in black with bare arms: an old runabout, shivering at every jerk, was being cranked up by a hoary chauffeur in front of the porch, and those bare arms, stretched wide, were holding outspread the white cape of Baroness von Skull, a grand-aunt of hers. Against the white cape Ada's new long figure was profiled in black – the black of her smart silk dress with no sleeves, no ornaments, no memories. » *Ada*, p. 149-150.

Il existe de nombreux autres calembours multilingues phoniques, mais nous n'en mentionnerons que quelques-uns rapidement. On relève un poème français où la traduction anglaise de « *jamais* » se lit en transparence des mots français employés dans le vers suivant :

*Ce beau jardin fleurit en mai,
Mais en hiver
Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais
N'est vert, n'est vert, n'est vert, n'est vert,
n'est vert*¹⁴⁵.

Notons aussi comment les jeux de mots soulignent qu'Ardis, situé dans le comté de Ladore, est le lieu où se noue leur relation amoureuse et sexuelle:

They stood brow to brow, brown to white, black to black, he supporting her elbows, she playing her limp light fingers over his collarbone, and how he "labeled," he said¹⁴⁶.

His bandages had been removed; nothing but a special vest-like affair of flannel enveloped his torso, and though it was tight and thick it did not protect him any longer from the poisoned point of Ardis. Arrowhead Manor. *Le Château de la Flèche*, Flesh Hall¹⁴⁷.

Si la prononciation française souligne l'amour que Van porte à Ada dans la première citation, la deuxième révèle non seulement la dimension charnelle de leur union (« *Flèche* », « *Flesh* »), mais surtout la blessure amoureuse, puisque Van vient de découvrir qu'Ada lui était infidèle ; les blessures physiques que cachent ses bandages ont d'ailleurs été causées par le duel qu'il a eu avec un des amants d'Ada. Un dernier jeu de mots russe évoque les relations sexuelles des deux amants, qui parlent ici de leur sœur qui les a déjà surpris en pleine action :

"We shan't be afraid of her witnessing our *ébats*" (pronouncing on purpose, with triumphant hooliganism, for which my prose, too, is praised, the first vowel *à la Russe*¹⁴⁸).

En effet, le mot « *ébats* » prononcé « *à la Russe* » (on note la dimension encore une fois française de la relation charnelle) est bien plus vulgaire puisqu'il évoque *jebat'sja*, qui est l'un des mots russes les plus grossiers qui soient pour décrire l'acte sexuel ; la prononciation russe vulgarise donc le mot

¹⁴⁵ *Ada*, p. 76. L'expression fera retour quand les amants se sépareront et sera marquée par l'insistance de l'anglais : « *N'est vert, n'est vert, n'est vert. L'arbre aux quarante écus d'or, at least in the fall. Never, never shall I hear again her "botanical" voice.* » *Ada*, p. 240.

¹⁴⁶ *Ada*, p. 230.

¹⁴⁷ *Ada*, p. 255.

¹⁴⁸ *Ada*, p. 316.

français « *ébats* ». On retrouve d'ailleurs souvent dans le roman cette alternance, chez les deux amants, entre amour romantique et relation purement sexuelle, voire bestiale.

Calembours sémiques

D'autres jeux de mots sont basés sur l'écart sémantique d'un même signifiant entre deux langues différentes. Ainsi, dans les deux exemples suivants, le mot est sexualisé par son passage à la langue étrangère, le français en l'occurrence :

But it all leads up to an important, important suggestion! Van, *je suis sur la verge* (Blanche again) of a revolting amorous adventure. I could be instantly saved by you¹⁴⁹.

In the magic rays of the camera, in the controlled delirium of ballerina grace, ten years of her life had glanced off and she was again that slip of a girl *qui n'en porte pas* (as he had jested once to annoy her governess by a fictitious Frenchman's mistranslation¹⁵⁰).

Le premier jeu de mots est employé par Ada qui tente de reconquérir Van après l'avoir trompé en employant une erreur de traduction de la domestique française Blanche, celle-là même qui avait révélé sa tromperie à Van. La francisation de l'expression « to be on the verge of doing something » fait apparaître le sexe masculin, justement quand Ada demande à Van de la reprendre comme maîtresse. Dans le deuxième exemple, où Van voit Ada dans un film et se la rappelle enfant, la gamine (« slip of a girl ») laisse apparaître le mot « slip », sous-vêtement que justement elle ne portait pas quand elle était enfant, comme le texte l'a souvent souligné en amont de ce passage. C'est la présence de la langue française avec le pronom « *en* » qui pousse le lecteur à relire le mot anglais « slip » dans le sens français, ce qui encourage donc une lecture dynamique.

D'autres calembours sémiques s'appuient sur la langue russe, comme quand un classique de la littérature russe est revisité, à l'image des « *Sophismes de Sophie*¹⁵¹ » ou des « *Malheurs de Swann*¹⁵² » en littérature française ; le *Docteur Jivago* de Pasternak se transforme donc en « *Les Amours du Docteur Mertvago*¹⁵³ » – amour pris à Swann, tout comme ses « malheurs » étaient à l'origine ceux de Sophie. L'humour s'appuie sur la première syllabe de Jivago, car « *jiv* » signifie « vivant » en russe alors que « *mëртв* » (*mërtv*) signifie l'inverse, à savoir « mort » ; le nouveau titre remoteive donc le titre de Pasternak par ce jeu de mots.

¹⁴⁹ Ada, p. 266. Cet exemple, et d'autres, sont cités dans Couturier, *Tentation française*, p. 27

¹⁵⁰ Ada, p. 391.

¹⁵¹ Ada, p. 92.

¹⁵² Ada, p. 49.

¹⁵³ Ada, p. 47.

Qu'il s'agisse de jeux de mots franco-anglais ou russo-anglais ou encore de calembours sémiques ou phoniques, le texte met en place de nombreuses stratégies pour les rendre accessible au lecteur monolingue.

b) Accessibilité pour le lecteur anglophone

Si certains jeux de mots semblent nécessiter une connaissance fine de la langue étrangère, plusieurs procédés ou indices permettent néanmoins de guider le lecteur monolingue dans les romans de Nabokov. On se souvient de la mauvaise traduction du père de Hugh dans *Transparent Things* (« *Notre vente triomphale de soldes. Our windfall triumphantly sold, translated his father, and was corrected by Hugh with tired contempt*¹⁵⁴. ») qui s'appuyait humoristiquement sur la proximité entre « vente » et « vent » et entre « soldes » et « sold », ce qui expliquait le contresens du père anglophone de Hugh. Le lecteur monolingue ne peut certes pas comparer la phrase française à la traduction du père, mais il perçoit bien l'absurdité de la supposée enseigne et comprend que la traduction est erronée par l'indication « corrected with tired contempt ». Notons d'ailleurs que Nabokov emploie ponctuellement des traductions erronées qu'il présente comme des jeux de mots interlinguistiques, comme dans son roman *Look at the Harlequins!* où une mauvaise interprétation d'un génitif pluriel russe est censé susciter l'hilarité des polyglottes présents :

To return to the trivia: I recall regaling the company with one of the howlers I had noticed in the "translation" of *Tamara*. The sentence *vidnelos' neskol'ko barok* ("several barges could be seen") had become *la vue était assez baroque*¹⁵⁵.

La plupart des jeux de mots interlinguistiques ne sont donc perceptibles dans leur intégralité que par le lecteur polyglotte et excluent partiellement le lecteur monolingue qui ne percevra qu'une lecture plus restreinte du texte et de ses erreurs ou jeux. Il ne s'agit donc souvent que d'une différence de degré, d'intensité, dans ce qui est compris ou non du calembour. Dans le passage suivant extrait de *Look at the Harlequins!*, Vadim se prépare pour aller à la plage :

Upon discovering the effect of that miracle cream, at my boiled-lobster stage, I switched from a conservative *caleçon de bain* to a briefer variety (still banned at the time in stricter paradises). The delayed change resulted in a bizarre stratification of tan¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Transparent Things*, p. 496.

¹⁵⁵ *LATH!*, p. 609.

¹⁵⁶ *LATH!*, p. 587-588.

Le monolingue anglais comprendra, grâce au contexte, que Vadim hésite entre plusieurs types de maillots de bain, et l'indication « conservative » face à celle de « briefer » suggère que derrière le mystérieux xénisme français « *caleçon de bain* » se cache une tenue plus couvrante que la deuxième tenue choisie, vraisemblablement un slip, ou « briefs » en anglais. Cependant, seul le bilingue saura ce qu'est un « *caleçon de bain* », qui se range sémantiquement dans la même catégorie que les « briefs » : la référence cachée au slip dans le double sens en anglais du mot « brief » a été préparée par le xénisme français et apparaîtra plus clairement au bilingue qu'au monolingue.

La plupart des jeux de mots multilingues chez Nabokov ont trait aux organes génitaux ou au rapport sexuel : le mot étranger dissimule donc la référence lubrique dans un geste qui pourrait s'apparenter à une pudeur linguistique tout en récompensant le lecteur polyglotte qui a bien conscience d'avoir accès à un sens imperceptible pour le lecteur lambda. C'est particulièrement le cas dans *Lolita* et *Ada* où les sujets tabous de la pédophilie et de l'inceste sont au cœur de l'intrigue. Ainsi, vers la fin du roman, Humbert retrouve Lolita enceinte des années après que celle-ci lui a échappé pour s'enfuir avec Quilty. Il découvre la perversion de celui-ci quand il obtient la vérité par Lolita, mais c'en est visiblement trop pour lui :

“What things exactly?”

“Oh, things... Oh, I – really I” – she uttered the “I” as a subdued cry while she listened to the source of the ache, and for lack of words spread the five fingers of her angularly up-and-down-moving hand. No, she gave it up, she refused to go into particulars with that baby inside her.

That made sense.

“It is of no importance now,” she said pounding a gray cushion with her fist and then lying back, belly up, on the divan. “Crazy things, filthy things. I said no, I’m just not going to [she used, in all insouciance really, a disgusting slang term which, in a literal French translation, would be *souffler*] your beastly boys, because I want only you. Well, he kicked me out¹⁵⁷.”

Les actes sexuels sont donc difficiles à énoncer pour Lolita, et encore plus pour Humbert qui interrompt les paroles de la jeune femme pour les couvrir chastement de mots français. Le lecteur bilingue pourra traduire le terme « *souffler* » en anglais et donc comprendre de quelle pratique Lolita parlait ; quant au lecteur monolingue, il n'y a pas accès : tout juste peut-il s'appuyer sur le

¹⁵⁷ *Lolita*, p. 260.

mouvement de *Lolita*, ce qui l'amène sur une fausse piste, même s'il reste dans le cadre des « filthy things ».

Si, dans *Lolita*, le jeu de mots français dissimule un acte sexuel qui fait une utilisation avilissante de la jeune fille, ce sont des actes décrits avec humour et aisance que l'on relève dans *Ada*. Ici, le français se veut prouesse humoristique et détachement quant aux relations sexuelles décomplexées des personnages. Ainsi, dans l'exemple suivant, Van fait un bon mot sur les relations qu'il entretient avec Ada quand son père s'enquiert de la situation amoureuse de sa supposée nièce :

“Goodness no,” replied honest Van. “Ada is a serious young lady. She has no beaux – except me, *ça va seins durs*. Now who, who, who, Dad, who said that for ‘*sans dire*?’”

“Oh! King Wing! When I wanted to know how he liked his French wife¹⁵⁸.”

La prononciation fautive est soulignée par Van, qui fait suivre son bon mot de la véritable expression. Cette prononciation altérée (anglophone comme pourrait le suggérer le nom du personnage ou canadienne, par sa prononciation de « sans ») fait apparaître au lecteur bilingue la dimension amoureuse et sexuelle de l'expression, employée justement pour traiter d'une épouse (et donc partenaire sexuelle) française mais qui bien sûr s'applique également à la sexualisation du corps d'Ada par son amant. En prétendant humoristiquement être le seul à courtiser Ada, Van sait bien que son père pensera à une plaisanterie : Demon ne pourrait imaginer que ceux qui se pensent cousins seraient liés amoureusement, idée paraissant encore moins possible à Demon qui sait qu'ils sont frère et sœur. Van joue donc sur les attentes de son père mais dit en fait la vérité sur ce qu'il doit dissimuler, ce qui est annoncé par la voix narrative (« honest Van ») et bien sûr par son jeu de mots, qui sert à détourner l'attention de son père. Si le jeu de mots n'est pas compris par le lecteur monolingue, il n'en reste pas moins qu'il comprend la réponse de Van (fausse plaisanterie sur ses rapports amoureux avec Ada) et que ce n'est qu'une information annexe, en apposition, qui est en français. Encore une fois, il lui a été indiqué qu'une erreur existe dans une expression française, mais seule la dimension sexuelle du jeu de mots lui échappe.

Prenons un dernier exemple, où la situation linguistique est inversée. Dans le passage suivant, Van revoit Lucette qui lui annonce qu'elle aussi a eu des relations sexuelles avec Ada :

“The night was oven-hot and we were stark naked except for a bit of sticking plaster where a doctor had stroked and pricked my arm, and she was a dream of white and

¹⁵⁸ *Ada*, p. 195.

black beauty, *pour cogner une fraise*, touched with fraise in four places, a symmetrical queen of hearts¹⁵⁹.”

L'expression française peut poser problème au lecteur monolingue, mais l'insistance sur les couleurs noire et blanche pousse le lecteur à se représenter visuellement la scène et donc à déduire ce que ces quatre inscriptions rouges sur une femme nue peuvent être. Ici, c'est plutôt le lecteur francophone qui pourra être désavantagé face au lecteur anglophone, puisque l'expression en français ne veut rien dire si l'on n'arrive pas à y déchiffrer l'expression anglaise « to coin a phrase ». Pour le lecteur anglophone, le mot français « fraise » apparaîtra comme la clé de l'énigme linguistique grâce au doublement du mot qui attire l'attention du lecteur ; par ailleurs, au chapitre précédent, le jeu de mots bilingue « fraise-phrase » avait été préparé par la phrase suivante, extraite d'un des cours de Van devant ses étudiants :

Similarly, when a teashop humorist says that a little conical titbit with a comical cherry on top resembles this or that (titters in the audience) he is turning a pink cake into a pink breast (tempestuous laughter) in a fraise-like frill or frilled phrase (silence¹⁶⁰).

La préparation était double: le lien était fait entre un fruit et une partie sexualisée du corps féminin et le parallélisme du chiasme « a fraise-like frill or frilled phrase » inscrivait le lien entre « fraise » et « phrase », désarçonnant d'ailleurs les étudiants (et le lecteur) anglophones. Le lecteur anglophone trouve sa revanche quelques pages plus loin quand sa lecture phonétique du mot « *fraise* » et sa réminiscence, plus ou moins inconsciente, du lien entre les deux mots lui permettront de déchiffrer derrière l'expression énigmatique pour le lecteur francophone « *cogner une fraise* » l'expression anglaise « to coin a phrase ». Le jeu de mots est particulièrement approprié pour une expression qui justement est créée, *coined*, pour l'occasion.

Qu'il s'agisse des jeux de mots franco-anglais qui visent un rapport de complicité avec le bilingue francophone ou de calembours russo-anglais tissant une connivence avec le bilingue russophone, le lecteur monolingue a accès à une lecture qui fait sens à elle seule et ne perçoit souvent pas le jeu de mots manqué. Voici ce que le Marquis de Bièvre, auteur de l'article sur les calembours dans le *Supplément à l'Encyclopédie*, écrivait sur la réception des jeux de mots :

Il y a une remarque assez singulière à faire sur ceux qui écoutent un calembour ; c'est que le premier qui le devine le trouve toujours excellent, et les autres plus ou moins mauvais, à raison du temps qu'ils ont mis à le deviner, ou du nombre des personnes qui

¹⁵⁹ *Ada*, p. 299.

¹⁶⁰ *Ada*, p. 290.

l'ont entendu avant eux ; car dans le monde moral, c'est l'amour-propre qui abhorre le vide¹⁶¹.

Or la lecture n'est généralement pas un acte social, c'est une activité individuelle : si le rire du voisin ou le clin d'œil appuyé de l'onomatourge ne sont pas là pour me signaler que j'ai manqué une plaisanterie ou un double sens, il est vraisemblable que je ne verrai pas ce qui m'a échappé. Donc, la connivence avec les lecteurs polyglottes n'implique pas nécessairement une exclusion ressentie par les lecteurs monolingues, notamment car le contexte permettra un accès au sens, dont ils ignoreront qu'il n'est que partiel. La lecture se fait donc à plusieurs niveaux selon le lectorat, à l'image d'un empilement de feuilles carbonées colorées dont la première ne porte qu'un mot mais dont les couches inférieures peuvent porter, en plus de ce mot, d'autres termes : il s'agit là d'un type de palimpseste.

4. La langue palimpsestueuse

À l'origine, le terme « palimpseste » désigne un parchemin dont l'ancienne écriture a été grattée et recouverte d'une nouvelle, mais cet empilement permet souvent d'avoir accès à l'ancien écrit à travers ou malgré le nouveau texte. Il nous semble justifié de prendre cette image pour illustrer les strates de langues, à la fois quand il s'agit de l'auteur étranger qui emploie un mot anglais, mais à la source duquel se trouve le mot dans sa langue maternelle, ou qu'il s'agisse en surface du xénisme employé par l'écrivain et derrière lequel le lecteur bilingue pourra lire la traduction anglaise que cela évoque chez lui. Le mot « palimpseste » ne renverra donc pas à la notion de Genette mais plutôt à la redéfinition d'Isabelle de Courtivron au sujet des écrivains bilingues, reprise par la slaviste Karen Ryan :

To what extent Russian language is present and to what degree it makes itself felt varies from author to author and from work to work. In general, though, this is prose written as on a palimpsest. As Isabelle de Courtivron describes it, "in one tongue but always over the body and the sound of a buried language, a hidden language, a language whose ghosts reverberate in words"¹⁶².

¹⁶¹ Cité par Ruggero Druetta, « Quand le français s'amuse avec ses... maux : calembours, holorimes, contrepèteries et tutti quanti », *Publifarum*, 6 (2007) <http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=24> [consulté le 14/06/2012].

¹⁶² Karen Ryan, « Writing Russianness: Code Switching, Translation, and Definition in Russian American Literature », *Revue du Centre Européen d'Études Slaves*, 2 (2013) <<http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=476>> [consulté le 7 novembre 2013]. Voir Isabelle de Courtivron, « Introduction », in *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, dir. Isabelle de Courtivron (New York : Palgrave Macmillan, 2003), p. 1-9 (p. 7). Cette image de palimpseste est également employée par John K. Hale pour

Le sens peut donc être compris à différents niveaux, qu'il s'agisse de l'accès graduel donné au monolingue dans le cas des mots étrangers parfaitement compris par le polyglotte, ou des jeux de mots bilingues avec l'accès partiel du monolingue face à la dimension humoristique supplémentaire que perçoit le polyglotte. L'accès au sens peut donc se faire par degré – de manière quantitative – dans le cas d'un mot étranger. Mais un autre palimpseste implique la diversité du lectorat et celle des langues employées par Nabokov.

Pour prendre une phrase représentant le trilinguisme générale de l'œuvre nabokovienne, revenons sur une phrase précédemment citée et extraite d'*Ada* :

“Vous me comblez,” said Demon in reference to the burgundy, *“though pravda, my maternal grandfather would have left the table rather than see me drink red wine instead of champagne with gelinotte¹⁶³.”*

Il se trouvera parmi les lecteurs de Nabokov des personnes maîtrisant l'anglais, le français et le russe, mais l'on trouvera également des bilingues franco-anglais, des bilingues russo-anglais et des monolingues anglophones. Si le lecteur trilingue a un accès plein à l'ensemble de la phrase, le francophone est potentiellement face à un blanc sémantique quand il arrive à « *pravda* », tandis que le russophone y a un accès sémantique plein ; par contre, il ne comprend pas « *vous me comblez* » et « *gelinotte* ». Le monolingue anglophone, lui, est face à des vides sémantiques devant les trois expressions étrangères et ne se sent en pleine maîtrise du sens qu'en lisant les extraits en anglais qui les séparent. Face à ces pleins et ces vides, ces hauts et ces bas du sens compris, on peut parler d'un palimpseste, d'un texte à différentes épaisseurs selon le passé linguistique de chaque lecteur. Rajoutons à cela les mots issus d'autres langues ainsi que les mots scientifiques et rares employés par Nabokov, et il semble évident que son palimpseste ne peut être accessible à personne dans son intégralité, ce qui souligne à quel point il était voulu.

Dans ce palimpseste, le mot étranger – et au même titre, généralement, le mot inconnu – joue un rôle essentiel : il est un vide plein de mystère où il est donné au lecteur de prendre sa place. Car utiliser un terme étranger, c'est faire rentrer le lecteur dans le langage du roman puisqu'il

décrire le multilinguisme de la Renaissance : « Intertextuality works at such a local level that it is the nuts and bolts of *Imitatio*: in the feeling of palimpsest in individual words, phrases and lines of verse, the poetic texture honours the ancient world and the post-Roman reception. One can create such palimpsest *more* readily in Latin, by using Virgil's own, and phrases, or even whole lines. » John K. Hale, *Milton's Languages: the Impact of Multilingualism on Style* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), Introduction, p. 12.

¹⁶³ *Ada*, p. 205.

devient maître de l'interprétation et de la compréhension de ces mots. Adorno évoque le pouvoir de suggestion du mot étranger et la place que le lecteur y prend en ces termes :

In the hesitation the word gives rise to, all the concepts it calls to mind and nevertheless avoids flash by. [...] One can put into a foreign word things that a seemingly less esoteric word would never be capable of, because it drags along too many of its own associations to be capable of being completely gripped by the will to expression¹⁶⁴.

Le mot étranger est donc une brèche dans le texte que l'auteur ouvre au lecteur qui peut inscrire le sens qui lui semble plus approprié et qui lui vient à l'esprit grâce à l'inscription sensorielle du mot étranger ou grâce à ses connaissances linguistiques ultérieures. Ce n'est que la subjectivité du lecteur qui arrêtera un sens, et celui-ci variera d'un lecteur à l'autre, révélant une fois encore l'aspect palimpsestueux du texte. Donc, le lecteur, qu'il soit monolingue ou polyglotte, trouve dans le texte sa place personnelle grâce au mot étranger qui laisse sur la page un blanc sémantique. Comme l'écrit Marie Bouchet dans un article où elle traite de la couleur blanche chez Nabokov, « Le blanc est béance ou comblement ; il est ellipse, signe paradoxal d'une absence de signes, ou couleur¹⁶⁵ ». Le mot étranger est en effet à la fois vide et plein : c'est un blanc du texte et mais aussi un amas de lettres noires ; un signifiant sans signifié mais aussi un trou noir qui attire une multitude de sens ; un vide sémantique que les connotations sensorielles peuvent remplir. Les alternances codiques ne sont donc pas un moyen d'exclure le lecteur lambda mais un moyen qui est donné au lecteur qui en fait l'effort de trouver sa place dans le texte. Cette différence entre lecteur lambda et lecteur méritant est crucial quand il s'agit de déterminer l'identité du lecteur nabokovien.

5. Le lecteur nabokovien

Nabokov a défini ses lecteurs de plusieurs manières. D'une part, il a fait le portrait d'un lecteur *idéal* de manière narcissique puisqu'il y a projeté ses propres caractéristiques :

I don't think that an artist should bother about his audience. His best audience is the person he sees in his shaving mirror every morning. I think that the audience an artist imagines, when he imagines that kind of a thing, is a room filled with people wearing his own mask¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Adorno, « Words from Abroad », in *Notes to Literature*, II, 185-199 (p. 198).

¹⁶⁵ Marie Bouchet, « "Holding that wisp of iridescence" : L'irisation sensorielle des blancs du texte nabokovien », *Transatlantica*, 1 (2005) <<http://transatlantica.revues.org/317>> [consulté le 2 mars 2014], p. 1. Marie Bouchet emploie elle aussi l'image du blanc de la signification quand elle évoque un mot inventé par Nabokov.

¹⁶⁶ *SO*, p. 18.

Mais Nabokov a également défini, au-delà de tout idéalisme, ce qui était pour lui un *bon* lecteur. C'est celui qui prendra le texte à bras le corps pour le faire sien mais également pour entrer dans un rapport de complicité harmonieuse avec l'auteur :

[The author] clashes with readerdom because he is his own ideal reader and those other readers are so very often mere lipmoving ghosts and amnesiacs. On the other hand, a good reader is bound to make fierce efforts when wrestling with a difficult author, but those efforts can be most rewarding after the bright dust has settled¹⁶⁷.

Le pire défaut d'un lecteur est donc d'oublier des références précédentes ou de ne pas essayer de déchiffrer le texte. Dans l'entretien qu'il donnait en français à Bernard Pivot, Nabokov distinguait encore une fois le bon lecteur et le mauvais lecteur par leur capacité à entrer dans un rapport de complicité verbale avec l'auteur dans l'espace du texte, notamment quand il s'agissait de jeux de mots (mais cette réflexion s'applique à toutes les stratégies linguistiques complexes de Nabokov) :

Le jeu de mots sérieux comme je l'entends n'est ni un jeu de hasard ni un simple agrément du style ; c'est une nouvelle espèce verbale que l'auteur émerveillé offre au mauvais lecteur *qui ne veut pas regarder*, au bon lecteur qui s'aperçoit tout à coup d'une facette toute nouvelle de la phrase chatoyante¹⁶⁸.

S'il y a élitisme de la part de Nabokov, il ne s'appuie pas sur la maîtrise linguistique des lecteurs mais sur l'effort qu'ils voudront bien faire pour aller à la rencontre du texte, de l'auteur et de son langage.

Pour l'écrivain d'ailleurs, il n'y a de bon lecteur que le relecteur, celui-ci qui pourra ainsi recomposer les différents motifs nabokoviens et comprendre les allusions, linguistiques ou diégétiques, qu'il n'avait pas compris à la première lecture¹⁶⁹. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le lecteur entre dans un rapport de complicité avec le texte quand il saisit le sens d'un mot étranger, une allusion. De la même manière que le texte est un palimpseste variant d'un lecteur à l'autre, c'est le cas pour un même lecteur d'une lecture à l'autre. Chaque nouvelle lecture permet de comprendre une allusion supplémentaire et de remplacer une lecture partielle par le plaisir d'une nouvelle lecture et d'une complicité accrue avec le texte. Boyd a souligné combien le travail de lecture de Nabokov oscillait entre incompréhension et plaisir, par le biais d'une dialectique entre résistance et solution :

¹⁶⁷ *SO*, p. 183.

¹⁶⁸ Émission « Apostrophes » du 30 mai 1975. C'est moi qui souligne.

¹⁶⁹ « Incidentally, I use the word *reader* very loosely. Curiously enough, one cannot *read* a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader. And I shall tell you why. When we read a book for the first time the very process of laboriously moving our eyes from left to right, line after line, page after page, this complicated physical work upon the book, the very process of learning in terms of space and time what the book is about, this stands between us and artistic appreciation. » Vladimir Nabokov, « Good Readers and Good writers », in *Lectures on Literature*, p. 1-6 (p. 3).

The relationship between reader and text or author also has two opposite aspects. The obverse might be most broadly termed “resistance,” the author’s arranging that the reader will be unable to detect the nature or purpose of the author’s choice. On the local level resistance may appear as an external allusion or an internal cross-reference that we cannot trace. It may occur anywhere as the illusion of excess or defect, of, for instance, a formless over-profusion of subjects or a too ruthlessly concentrated form (*Ada* has been criticized for both). [...] The reverse of resistance we shall call “solution.” [...] The thrill of finding an allusion, of locating the precise source of a teasing echo, of suddenly catching an obscure pun or seeing what should have been an obvious joke makes the reader alert, curious, eager to find new puzzles to solve¹⁷⁰.

L’inscription de mots étrangers ou d’allusions obscures participe donc d’une même volonté : celle de pousser le lecteur dans ses retranchements. S’il dépasse la résistance que lui offre le texte nabokovien, notamment dès les premières pages (c’est le cas d’*Ada*) ou dans les passages particulièrement denses du texte, le lecteur nabokovien – c’est-à-dire celui qui s’efforcera de réellement lire le texte – sera récompensé par le plaisir de la solution, de la révélation. À plusieurs égards, c’est un travail de déchiffrement et d’enquête auquel le lecteur doit se livrer, une espèce de *whodunnit* linguistique et stylistique où la récompense de la découverte et le plaisir du jeu ne peuvent être éprouvés que parce qu’il y a eu une dissimulation minutieuse de la part de Nabokov dans son écriture (nous étudierons ce jeu de révélation des mots étrangers au chapitre 5).

Nabokov employait donc des langues étrangères pour ce que ces palimpsestes permettaient de complicité instantanée ou retardée avec son lecteur et pour le regard nouveau que cela lui donnait sur le texte et le langage. Il ne s’agissait donc pas d’un élitisme visant les polyglottes. La dernière preuve qui montre que Nabokov ne visait pas nécessairement des lecteurs tout à la fois anglophones, russophones et francophones avec une connaissance encyclopédique du monde et de ses langues, c’est qu’à plusieurs reprises dans ses romans en anglais, il emploie des langues totalement inventées, langues qui ne pourront être comprises par aucun natif puisqu’elles ne sont que des créations nabokoviennes. C’est donc un langage au-delà de toute langue que l’écrivain fait parfois affleurer dans ses romans.

¹⁷⁰ Brian Boyd, *Nabokov’s Ada: The Place of Consciousness* (Christchurch, Nouvelle Zélande : Cybereditions, 2001), p. 21.

CHAPITRE 4

AU-DELÀ DE LA LANGUE, LE LANGAGE

I think in images, and now and then a Russian phrase or an English phrase will form with the foam of the brainwave, but that's about all¹.

Selon Nabokov, sa pensée n'était pas nécessairement liée à un idiome spécifique et surgissait de manière aléatoire dans une langue ou une autre, ce qui permet de lire l'apparition des xénismes dans son écriture comme un reflet de sa langue intérieure. Sa pensée dépassait donc la spécificité d'une langue et se plaçait au niveau du langage, à travers les langues (alternances codiques) ou même au-delà puisqu'il explique lui-même penser de manière non linguistique mais par des images – la synesthésie joue certainement un rôle dans cette appréhension sensorielle du langage. Jusqu'à présent, nous avons étudié les mots étrangers de Nabokov qui peuvent être reconnus par des locuteurs russophones et francophones, mais également, ponctuellement, par des lecteurs connaissant d'autres langues. Or il existe chez cet auteur polyglotte plusieurs exemples où le lecteur n'a pas affaire à une langue reconnaissable mais à des langues que Nabokov a créées lui-même. Il les insère ponctuellement dans certains de ses romans, ou alors en intègre une durablement dans une œuvre qui voit la naissance d'un lieu, voire d'un pays à part entière.

Par de nombreux aspects, ces langues nabokoviennes semblent créolisées. Nous avons évoqué les travaux d'Evelyn Nien-Ming Ch'ien, qui a travaillé à la fois sur les écrivains immigrants (comme Nabokov) et postcoloniaux ; celle-ci souligne que de nombreux recoupements existent aux points de vue linguistique et stylistique chez ces deux catégories d'auteurs multiculturels. Cependant, leurs stratégies semblent varier, comme l'a souligné Vinay Dharwadker, spécialiste de littérature cosmopolite et surtout postcoloniale :

A cosmopolitan is a citizen of the world because she has the capacity to be at home in different societies; but to be so does not necessarily mean that she mixes different cultures. Rather, it means that she is able to switch back and forth between places and cultures, so that when she is at one location, she changes over to the codes required

¹ SO, p. 14.

there. This entails that a cosmopolitan differentiate among her cultural locations; and that she practice what linguists and anthropologists call code-switching (which occurs in bilingualism and multilingualism) rather than code-mixing (which occurs in linguistic creolization²).

Il continue en soulignant que l'identité de l'écrivain multilingue et ses sentiments d'appartenance sont à distinguer de ceux de l'écrivain créole :

We can therefore say that the cosmopolitan subject is culturally ambidextrous, and switches codes between the distinct, co-existing cultures in which she is at home to commensurate degrees; her cosmopolitanism is analogous to multilingualism, and hence represents a culture of translation. In contrast, the hybrid or Creole subject inhabits a single culture of her own, which emerges in the intermingling of two prior cultures; she mixes (and mixes up) their codes, and is no longer fully at home in either in its unmixed form; her condition is therefore analogous to an admixture of languages (as in a pidgin or Creole), and hence represents a culture of creolization. That is, hybridity or creolization does not necessarily result in the cultural ambidexterity that defines cosmopolitanism³.

Nabokov, lui, avait complètement adhéré à sa culture d'adoption, notamment en prenant le passeport américain et en appuyant politiquement le gouvernement américain dans la plupart de ses décisions⁴. Au niveau de l'écriture, il avait laissé derrière lui la langue russe pour l'anglais en prose, tandis qu'il continuait à écrire de la poésie en russe, soulignant à la fois son acceptation de sa nouvelle identité américaine mais le maintien de son identité d'écrivain russe⁵. Il a par ailleurs confirmé qu'il se sentait écrivain américain en soulignant son sentiment d'appartenance intellectuelle à ce pays⁶. Rappelons également que si les écrivains postcoloniaux relèvent généralement d'une communauté linguistique et culturelle partagée, et souvent localisable géographiquement, ce n'est pas le cas de Nabokov qui a vécu une émigration personnelle et dont la seule communauté était celle de sa famille. C'est bien un bilinguisme personnel et non une diglossie nationale dans son cas.

² Dharwadker, « Diaspora and Cosmopolitanism », p. 140.

³ Dharwadker, « Diaspora and Cosmopolitanism », p. 140.

⁴ « Do you consider yourself an American?

Yes, I do. I am as American as April in Arizona. The flora, the fauna, the air of the Western states are my links with Asiatic and Arctic Russia. Of course, I owe too much to the Russian language and landscape to be emotionally involved in, say, American regional literature, or Indian dances, or pumpkin pie on a spiritual plane; but I do feel a suffusion of warm, lighthearted pride when I show my green USA passport at European frontiers. Crude criticism of American affairs offends and distresses me. In home politics I am strongly antisegregationist. In foreign policy, I am definitely on the government's side. » *SO*, p. 98.

⁵ « Nobody can decide if I am a middle-aged American writer or an old Russian writer – or an ageless international freak. » *SO*, p. 106.

⁶ « In America I'm happier than in any other country. It is in America that I found my best readers, minds that are closest to mine. I feel intellectually at home in America. It is a second home in the true sense of the word. » *SO*, p. 10.

En concordance avec son identité multilingue, l'écriture de Nabokov se caractérise principalement par des alternances codiques où l'on trouve un mot étranger au sein de la langue anglaise, en lieu et place d'un mot lexical anglais. Cependant, la juxtaposition de l'alternance codique laisse parfois la place à une logique d'hybridité et de fusion par des créolisations, terme que nous reprenons à Édouard Glissant. Selon le philosophe martiniquais, ce terme n'est pas nécessairement attribuable à une géographie :

Quand je dis "créolisation", ce n'est pas du tout par référence à la langue créole, c'est par référence au *phénomène* qui a structuré les langues créoles, ce qui n'est pas la même chose⁷.

Notons que Glissant exclut de la créolisation le phénomène des alternances codiques :

Ce que les gens retiennent de la créolisation, c'est le créolisme, c'est-à-dire : introduire dans la langue française des mots créoles, fabriquer des mots nouveaux à partir de mots créoles. [...] La créolisation pour moi n'est pas le créolisme⁸.

Du point de vue linguistique, Glissant caractérise la créolisation par l'hybridation :

J'appelle ici créole – contrairement peut-être aux règles – une langue dont le lexique et la syntaxe appartiennent à deux masses linguistiques hétérogènes : le créole est un compromis⁹.

Le caractère hybride du vocabulaire et de la grammaire sont justement deux points que l'on peut observer dans les langues inventées qui sont utilisées par Nabokov.

Afin d'étudier les langues créées par l'écrivain, nous examinerons d'abord les hybridités syntaxiques et lexicales ponctuelles que l'on trouve dans ses romans, puis nous observerons les langues forgées qui traversent *Bend Sinister* et *Pale Fire*. Finalement, nous analyserons le langage de Nabokov dans sa dimension non-verbale.

⁷ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (Paris : Gallimard, 1996), p. 29.

⁸ Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 121.

⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation* (Paris : Gallimard, 1990), p. 132.

I. *Hybridité ponctuelle*

A. Hybridité lexicale dans *Ada*

C'est principalement dans *Ada* que les langues et territoires personnels de Nabokov, irréconciliables ailleurs que dans la fiction, s'hybrident. Il en résulte notamment un grand nombre de mots-valises bilingues qui permettent de faire transparaître l'identité linguistique à facettes de Nabokov ; comme l'écrit Isabelle Poulin, ils sont la trace verbale de « cet espace de l'incommensurable qu'[il] cherch[e] à traduire [lui-même] à l'aide de mots-valises¹⁰ » et inventent ce que la chercheuse nomme une « *textonique* », à savoir « la juste traduction d'incessants glissements de terrains linguistiques¹¹ ». Si ces terrains ne peuvent être reconnus par aucun natif du fait de leur pure invention, leur caractère fusionnel permettra souvent au lecteur bilingue d'en identifier les différents composants.

1. La géographie linguistique du roman

Le langage hybride dans ce roman s'explique par la géographie bien particulière d'Antiterra, qui est le résultat de la fusion des différents territoires que nous connaissons : on a précédemment relevé l'existence des régions appelées « "Russian" Estoty », « "Russian" Canady » et « "French" Estoty », et l'on pourrait ajouter l'« Amerussia¹² », fusion de notre Amérique et de notre Russie. Ces territoires ont souvent des langues ou argots locaux qui leur sont associés, et ceux-ci sont systématiquement signalés comme tels entre parenthèses (modalité autonymique segmentale) quand un mot de ces dialectes apparaît dans le texte, ce qui balise la création nabokovienne dans le texte. Ces variantes régionales sur Antiterra sont principalement des mélanges franco-anglais, comme dans les deux citations suivantes qui, de nouveau, traitent de relations amoureuses ou sexuelles :

Despite uncommon resources of ardor, young Van could hardly keep pace with his pale little *amorette* (local French slang¹³). »

“But you needn't worry, sir, we have interrupted our affair for the time being – till the next time I return to live in her *girlinière*” (Canady slang¹⁴).

¹⁰ Isabelle Poulin, « Emportement de l'écriture : le mot-valise. Sur l'*Amérussie* de Vladimir Nabokov et l'*inséparable* d'Hélène Cixous », *Cadernos de literatura comparada*, 14-15 (2006), tome 2, 113-122 (p. 115).

¹¹ Poulin, « Emportement de l'écriture : le mot-valise. Sur l'*Amérussie* de Vladimir Nabokov et l'*inséparable* d'Hélène Cixous », p. 121.

¹² *Ada*, p. 19.

¹³ *Ada*, p. 113.

On note à chaque fois la contraction d'un mot anglais (ou du début d'un mot anglais dans le cas d'« amor ») et d'un suffixe français (« -ette », « -inière ») : ce sont donc deux cas de mots-valises bilingues. « *Amorette* » est du côté de la tendresse que Van éprouve pour Ada (dissimulée derrière « ardor ») puisqu'il semble avoir pour origine la rencontre entre l'adjectif anglais « *amorous* » et le suffixe français affectueux « -ette », tandis que « *girlinière* » est du côté de la luxure puisque Van décline « *garçonnière* » à l'anglaise et au féminin grâce à « *girl-* » ; c'est ici de sa vulgaire maîtresse que Van parle, comme l'indique le mot « *affair* ».

Ce dernier mot est un produit linguistique du Canady russe, qui est selon les explications de Brian Boyd « another echo of Russia's nineteenth-century settlement of Alaska ; on Antiterra, Canada [...] seems only a region of the United States, and has a substantial Russian component¹⁵ ». Si, géographiquement, le Canady a des origines russes, linguistiquement, ce sont le français et l'anglais qui dominent. La langue du Canady, caractérisée donc par la fusion linguistique, permet à Nabokov de nombreux jeux de mots bilingues, souvent dans un contexte sexuel, comme pour mieux souligner la fusion des corps :

Van, at a geographical point a shade nearer to the elder girl, stood and used in a sustained stream the amenities of a little *vessie* (Canady form of W.C.) next to his dressing room¹⁶.

He licked his lips, cleared his throat and, deciding to kill two finches with one fircone, walked to the other, southern, extremity of the flat through a boudery and manger hall (we always tend to talk Canady when *haut*¹⁷).

“When you had completed the rearrangement, you and she came simultaneously, *si je puis le mettre comme ça* (Canady French), came falling on the black carpet in a paroxysm of incomprehensible merriment¹⁸.”

Dans la première citation, le jeu repose sur le calembour phonique entre « *vessie* » et « *WC* » en anglais, mots qui ne sont nullement la traduction l'un de l'autre comme le laisse penser le commentaire entre parenthèses. Les deuxième et troisième exemples sont des calembours sémiqes où les expressions idiomatiques anglaises « *to be high* » et « *if I can put it that way* » deviennent françaises et saugrenues par une traduction mot à mot. Dans la deuxième citation, ce procédé est inversé pour « *boudery and manger hall* » qui s'appuient sur l'anglicisation des mots français « *boudoir* » et « *salle à manger* ». Notons que ces jeux linguistiques typiques du Canady sont

¹⁴ *Ada*, p. 263.

¹⁵ <<http://www.ada.auckland.ac.nz/>>

¹⁶ *Ada*, p. 332.

¹⁷ *Ada*, p. 332.

¹⁸ *Ada*, p. 302.

préparés par « to kill two finches with one fircone ». Quant à l'expression « *si je puis le mettre comme ça* » (troisième exemple), elle est employée par Lucette pour mettre à distance, en passant par le français, le double sens sexuel de « come » et ainsi rejeter la relation de complicité sexuelle unissant Ada et Van. Mais ce détour linguistique opère en réalité une insistance puisque ce verbe évoquant l'orgasme est présent de manière triple ; en effet, la base verbale se lit à travers le mot français « comme », qui est lui-même encadré par la conjugaison au passé en anglais : « you and she came simultaneously, *si je puis le mettre comme ça* (Canady French), came falling on the black carpet ».

D'autres dialectes régionaux sont caractérisés par l'hybridation lexicale. Dans le bourg de Raduga (« arc-en-ciel » en russe), ce ne sont plus deux mais trois langues qui fusionnent quand Ada se souvient de la première fois qu'elle a vu Van :

Of course, of course, because that was the first time, Ada recalled, she had glimpsed him. In his little white sailor suit and blue sailor cap. (*Un régulier angelocheck*, commented Van in the Raduga jargon¹⁹.)

Dans cette expression se lisent à la fois du français au début (« *un régulier* ») mais aussi du russe à la fin (« *angelocheck* »), ainsi que de l'anglais en son centre, puisque c'est le sens de « regular » qui se lit en transparence de l'adjectif français. Quant au début de « angelocheck », il peut se lire, au choix, avec la prononciation anglaise ou la prononciation russe de « ангел », *angel*. Notons également le dialecte employé dans le comté de Ladore, où une expression française est anglicisée, mais pas par le biais d'une traduction littérale comme relevé précédemment : « "Look, our cavalier is yawning 'fit to declansh his masher'" (vulgar Ladore cant²⁰). » Ici, le calque de l'expression française (« à s'en décrocher la mâchoire ») se fait par le passage à la morphologie anglaise et transforme ainsi humoristiquement la bouche en presse purée.

D'autres exemples d'hybridité lexicale ne présentent aucune connexion affichée avec un territoire particulier mais sont plutôt la preuve de l'inventivité langagière des personnages principaux.

¹⁹ *Ada*, p. 121.

²⁰ *Ada*, p. 331.

2. Créations linguistiques des personnages

C'est surtout Van, le narrateur, qui fait preuve de la plus grande dextérité verbale. Dans l'exemple ci-dessous, c'est un mot-valise russo-anglais qu'il emploie quand il suspecte Ada de lui être infidèle et qu'elle l'interroge à son tour sur sa fidélité pendant leurs quatre années de séparation :

"But let me ask you, dear Van, let me ask you something. How many times has Van been unfaithful to me since September, 1884?"

"Six hundred and thirteen times," answered Van. "With at least two hundred whores, who only caressed me. I've remained absolutely true to you because those were only 'obmanipulations' (sham, insignificant strokings by unremembered cold hands²¹)."

Pour minimiser l'ampleur des relations qu'il a eues avec des prostituées, Van emploie donc un mot fusionnel qui fait pendant à la relation qu'il entretient avec Ada de manière polyglotte. Le mot « obmanipulations » combine le mot russe « *obman* » (tromperie) et le mot anglais « manipulation » ; la duplicité est donc inscrite doublement : sémantiquement et linguistiquement, par la présence des deux langues. La syllabe commune est d'ailleurs le mot « man », comme pour souligner la masculinité du membre caressé que l'on lit dans « unremembered cold hands ».

Si ce premier mot-valise bilingue a été créé par Van quand il retrouve Ada à Ardis en 1888, il en avait créé un autre en 1884, quand il s'empressait de la retrouver une dernière fois avant ce qui serait une longue séparation amoureuse :

Van's black trunk and black suitcase, and black king-size dumbbells, were heaved into the back of the family motorcar; Bouteillan put on a captain's cap, too big for him, and grape-blue goggles; "*remouvez* votre bottom, I will drive," said Van – and the summer of 1884 was over²².

Ici, c'est le français qui commence cette phrase et l'anglais qui la finit, alors que c'est plutôt le verbe anglais « remove » qui marque le début de l'étrange « *remouvez* », tandis que c'est une terminaison française, « -ouvez », qui finit le mot-valise. Ce néologisme est à la limite du lexical et du syntaxique, puisque la grammaire française vient pénétrer la base verbale anglaise par le biais de la conjugaison.

L'hybridité syntaxique est rare chez Nabokov, et c'est surtout dans *Ada* et *Lolita* que l'on pourra en relever des exemples.

²¹ *Ada*, p. 156.

²² *Ada*, p. 127.

B. Hybridité syntaxique : création d'une nouvelle langue

Lorsque Humbert retrouve Lolita après son séjour en camp de vacances, il sait qu'elle est maintenant à sa merci puisque la mère de cette dernière, Charlotte, est décédée. Il s'enquiert des activités qu'elle a pratiquées pendant ses vacances en espérant qu'elle n'a eu aucun contact avec des garçons. Humbert ponctue son interrogatoire de questions en français, et Lolita rentre dans son jeu en s'appropriant la langue de son beau-père :

"We washed zillions of dishes. 'Zillions' you know is schoolmarm's slang for many-many-many-many. Oh yes, last but not least, as Mother says – Now let me see – what was it? I know we made shadowgraphs. Gee, what fun."

"*C'est bien tout?*"

"*C'est*. Except for one little thing, something I simply can't tell you without blushing all over²³."

On remarque que non seulement Lolita emploie la langue d'Humbert, mais elle l'initie à son vocabulaire de jeune fille américaine : ce rapprochement linguistique s'opère justement quand Humbert et Lolita s'apprêtent à échanger leur premier baiser de retrouvailles, à l'initiative de Lolita, comme pour ce rapprochement verbal. Mais en s'appropriant les mots français de son beau-père, la jeune fille les fait passer par le prisme déformant de la syntaxe anglaise, puisqu'elle calque la reprise de l'auxiliaire en anglais (« it is », « I do... ») sur la syntaxe française. Notons que cette hybridation franco-anglaise de la syntaxe avait été préparée en amont. D'une part, Lolita avait déjà anglicisé un mot français d'Humbert, et d'autre part, sémantiquement, l'arrivée de « *c'est bien tout* » était préparée par son équivalent en anglais :

"*Ensuite?*"

"Ansooit, I was taught to live happily and richly with others and to develop a wholesome personality. Be a cake, in fact." [...]

"Now I do hope that's all, you witty child."

"Yep. That's all. No – wait a sec. We baked in a reflector oven. Isn't that terrific²⁴?"

L'échange linguistique et hybride entre Lolita et Humbert n'était donc que les préliminaires du début de leur aventure sexuelle.

²³ *Lolita*, p. 107.

²⁴ *Lolita*, p. 107.

Dans le roman *Ada*, ce n'est pas la syntaxe familière de l'anglais qui est transposée sur une langue étrangère mais c'est la syntaxe russe qui vient dérouter l'agencement grammatical des mots anglais quand une partie de l'Amérussie est décrite :

Ved' ("it is, isn't it") sidesplitting to imagine that "Russia," instead of being a quaint synonym of Estoty, the American province extending from the Arctic no longer vicious Circle to the United States proper, was on Terra the name of a country, transferred as if by some sleight of *land* across the ha-ha of a doubled ocean to the opposite hemisphere where it sprawled over all of today's Tartary, from Kurland to the Kuriles²⁵!

Au premier abord, le début de cette longue phrase semble tout à fait respecter la syntaxe anglaise. Or, si l'on omet la parenthèse où se trouve la traduction proposée pour l'expression russe « *ved'* », on constate que « *Ved'* sidesplitting to imagine that... » est construit sans verbe et sans sujet. Il s'agit en réalité d'une syntaxe à la russe où le verbe « être » au présent est toujours omis et où l'on peut trouver un adjectif seul pour composer ce qui serait une phrase en anglais : ainsi, le seul mot « интересно », *interesno* signifie « C'est intéressant ». Dans la phrase de Nabokov, c'est le contenu de la parenthèse qui fait pivot entre le xénisme russe et la phrase anglaise à fonctionnement syntaxique russe, puisqu'au lieu de traduire simplement « *ved'* » par « indeed », le narrateur polyglotte passe par un verbe (« it is, isn't it ») qui permet de lire l'adjectif anglais : « it is [...] sidesplitting to imagine ». La lecture n'est donc possible qu'en s'appuyant sur la parenthèse, qui opère la fusion entre syntaxe anglaise et syntaxe russe. Ce n'est évidemment pas une coïncidence que ce jeu de découpage et réassemblage des langues soit employé justement quand il est question des différences entre la géographie fusionnelle d'Antiterra et celle de la scission qui règne sur Terra. Le passage lui-même regorge de figures de divisions et de rassemblements. On note ainsi que dans « sidesplitting » s'inscrivent la division (« split ») et les deux côtés (« side » et même « sides » grâce au « s » initial de « split »). Puis, l'expression « Arctic Circle » est scindée en deux pour y insérer une autre expression idiomatique, « vicious circle », ce qui donne une expression anglaise hybride. On relève également que la lettre « l » s'insère en lieu et place du « h » de l'expression « sleight of hand », ce qui permet d'insister sur la transformation géographique opérée entre Antiterra et Terra, transformation soulignée par l'italique (« sleight of *land* ») et causée justement par le « L disaster », comme c'est expliqué quelques lignes avant le passage cité. Pour les habitants d'Antiterra, la géographie de Terra est cause d'hilarité (« sidesplitting »), puisqu'elle est caractérisée par la scission en deux éléments de ce qui est unique sur Antiterra, l'Amérussie. Cette scission inscrit dans le texte les doublons « ha-ha » et « from Kurland to the Kuriles », ainsi qu'un océan double, « a double

²⁵ *Ada*, p. 19.

ocean », dont l'adjectif évoque une autre expression d'hilarité en anglais, « to double up with laughter ».

Dans *Lolita* comme dans *Ada*, il existe donc des fusions syntaxiques comme lexicales mais celles-ci ne sont souvent présentes que dans un ou deux mots, rarement plus. Cependant, dans chacun de ces deux romans, on note un passage de plusieurs lignes où une langue inventée et surtout hybride prend la place de l'anglais.

C. Hybridité lexicale et syntaxique : des langues macaroniques ?

La « langue macaronique » aurait été créée par un poète italien du seizième siècle du nom de Teofilo Folengo. Ce terme est souvent employé pour désigner « tout langage hybride mêlé de langue vulgaire et de latin²⁶ ». Or, les spécialistes diffèrent sur la définition de cette expression, qui est souvent employée pour décrire de simples mélanges de langues, alors que selon la chercheuse Fausta Garavini, certains des critères essentiels sont que « on ajoute des terminaisons latines aux mots de la langue vulgaire » et que cela produit « un résultat comique²⁷ ».

Dans les deux exemples que nous allons étudier, ce n'est pas que le latin qui est employé, mais sa prédominance et surtout l'effet comique burlesque visé par les narrateurs de *Lolita* et *Ada* nous incitent à employer le terme de langue macaronique dans son acception large. Cette langue macaronique s'appuiera donc sur la syntaxe grâce aux déclinaisons latines mais aussi sur du lexical, à savoir des mots en langue vulgaire (anglais ou autres). Dans les deux citations, cette langue hybride cherche à exprimer, derrière la dissimulation linguistique, une fusion des langues et des corps.

1. *Lolita*, ou l'agitation du premier baiser

Humbert, après des semaines et des mois à élaborer des stratagèmes pour accéder à Lolita – l'un d'entre eux l'a conduit à épouser la mère de la nymphette, Charlotte, et il en a envisagé plusieurs autres visant à l'éliminer –, conduit la fillette dans un hôtel où il compte lui administrer un sédatif pour abuser d'elle dans son sommeil. Mais c'est la fillette qui fait le premier pas en l'embrassant pour le remercier de ses nombreux cadeaux, ce qui déstabilise Humbert qui en perd tout contrôle sur son langage :

²⁶ Fausta Garavini, « Étude critique et genre macaronique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 15 (1982), 40-47 (p. 40).

²⁷ Garavini, « Étude critique et genre macaronique », p. 40.

Then she crept into my waiting arms, radiant, relaxed, caressing me with her tender, mysterious, impure, indifferent, twilight eyes – for all the world, like the cheapest of cheap cuties. For that is what nymphets imitate – while we moan and die.

“What’s the katter with misses?” I muttered (word-control gone) into her hair.

“If you must know,” she said, “you do it the wrong way.”

“Show, wight ray.”

“All in good time,” responded the spoonerette.

Seva ascendes, pulsata, brulans, kitzelans, dementissima. Elevator clatterans, pausa, clatterans, populus in corridoro. Hanc nisi mors mihi adimet nemo! Juncea puellula, jo pensavo fondissime, nobserva nihil quidquam; but, of course, in another moment I might have committed some dreadful blunder; fortunately, she returned to the treasure box²⁸.

La perte de contrôle verbal commence par des contrepèteries, ou « spoonerism » en anglais, procédé d’inversion de syllabes ou de lettres où justement les mots s’hybrident entre eux par l’échange de lettres. Notons que cette perte de maîtrise langagière est signalée par Humbert dans une parenthèse de justification, « (word-control gone) ». Humbert mélange les consonnes quand sa langue et celle de Lolita s’entremêlent, et ce lien entre linguistique et charnel se trouve dans le mot « spoonerette », où l’on lit « spoon », mot qui désigne justement une position sexuelle. Lolita est donc définie comme une « spoonerette » par Humbert puisqu’elle est la cause de son agitation sexuelle et de son trouble de l’énonciation, alors que c’est bien lui qui s’est mélangé les pinceaux. On remarquera le grand pouvoir d’évocation des deux phrases spoonerisantes. D’une part, le baiser lui-même n’est pas décrit ou annoncé par le narrateur mais reconstruit par le lecteur qui peut renverser la contrepèterie « katter-misses²⁹ » ; on note d’ailleurs dans « “What’s the katter with misses?” » la présence féminine qui perturbe tant Humbert. D’autre part, la phrase « “Show, wight ray” » est hautement synesthésique puisque les trois mots provoqués par ce baiser évoquent une irradiation visuelle, qu’il s’agisse du spectacle, de la couleur blanche ou de la luminosité d’un rayon de soleil. Le sens peut être reconstruit, mais c’est plus ce qui est évoqué par la langue perturbée qui colore le sens des propos qui auraient dû être tenus.

Après ces contrepèteries, le langage achève de perdre complètement pied puisque les mots et les langues se mélangent dans un long passage en italique où s’inscrit le basculement mental et linguistique du narrateur. Malgré l’absence de langage clair, le lecteur a accès à un sens dans ce passage de pseudo-latin humbertien, notamment dans les deux premières phrases. Il n’y a qu’un

²⁸ *Lolita*, p. 113.

²⁹ À l’inverse, les contrepèteries cachées derrière des mots réels – contrairement à « katter » ou « wight » – sont plus difficiles à détecter et nécessitent d’être signalées au lecteur.

terme anglais – langue vulgaire donc –, à savoir « *elevator* », mais un grand nombre de mots semble dériver de cette langue, tels que « *clatterans* », « *corridoro* » ou « *pausa* » qui mêlent justement des mots anglais (lexique) et des terminaisons latines (syntaxe). Certains mots semblent provenir d'autres langues : on devine derrière « *pensavo* » et « *brulans* » les mots français « pense » et « brûle » et derrière « *kitzelans* » les mots allemands « kitzel » (chatouillement) ou « kitzler » (clitoris), tandis que le mot latin « *dementissima* » est assez transparent dans plusieurs langues. Mais plus le lecteur approche de la fin du segment, plus il est difficile d'accéder au sens qui s'obscurcit de plus en plus à mesure que le langage s'éloigne de l'anglais courant. Si l'on comprenait dans les deux premières phrases que le narrateur décrivait ses impressions et ce qu'il entendait, les deux dernières phrases sont difficilement accessibles car elles ne comportent que des mots latins. Il s'agit cependant d'un latin de cuisine puisque les déclinaisons sont erronées du point de vue de la syntaxe, alors que dans les phrases précédentes, les créations à base de langue anglaise ou autres portaient des déclinaisons latines correctes du point de vue de leur fonction. Le lecteur ne parlant pas latin comprend cependant qu'une émotion est exprimée par la présence du point d'exclamation, émotion visiblement forte puisqu'ils rendent les propos d'Humbert incompréhensibles. Le narrateur se reprend alors pour justement signaler que la fillette s'est éloignée de lui (« she returned to the treasure box »), ce qui lui a permis de reprendre le contrôle sur sa langue et de ne pas commettre d'impair (« I might have committed some dreadful blunder »).

2. *Ada, ou le Kama-sutra réécrit*

On retrouve un procédé similaire dans *Ada* où, cette fois, la langue hybride est présentée non comme la conséquence d'un émoi sexuel mais comme un énième patois d'Antiterra. Or, pour le lecteur, cette langue apparaît comme une distorsion des langues existantes sur notre Terre.

Après avoir découvert ensemble les plaisirs de la chair, Van et Ada cherchent dans la bibliothèque familiale de quoi rassasier leur curiosité intellectuelle et sexuelle :

Still more amusing was the “message” of a Canadian social worker, Mme de Réan-Fichini, who published her treatise, *On Contraceptive Devices*, in Kapuskan patois (to spare the blushes of Estotians and United Statians; while instructing hardier fellow-workers in her special field). “*Sole sura metoda,*” she wrote, “*por decevor natura, est por un strong-guy de contino-contino-contino jusque le plesir brimz; et lors, a lultima instanta, svitchera a l'altra gropa [groove]; ma perquoi una femme ardora andor ponderosa ne se retorna kvik enof, la transita e facilitata per positio torovago*”; and that term an appended glossary explained in blunt English as “the posture generally adopted in rural communities by all classes, beginning by the country gentry and ending with the

lowliest farm animals throughout the United Americas from Patagony to Gasp.” *Ergo*, concluded Van, our missionary goes up in smoke³⁰.

Cette auteur canadienne (dont le nom apparemment franco-italien fusionne ceux de deux personnages de la Comtesse de Ségur, écrivaine en langue française d’origine russe souvent parodiée dans *Ada*) a le même but que notre auteur : feindre de dissimuler l’indicible en employant un langage tout à fait déchiffrable pour le lecteur qui ferait l’effort de ne pas sauter ce long passage en langue inconnue (« hardier fellow-workers »). Derrière une apparence latinisante, c’est le français et l’anglais qui se cachent. Les seuls noms que l’on trouve sans aucune dissimulation sont l’expression anglaise « *strong-guy* » (avec le tiret formant une entité de ces deux mots) et le mot français « *femme* » – couple linguistique fort à propos dans un passage sur les rapports sexuels et où chaque sexe est donc associé à une langue, transformant le mélange linguistique en métaphore sexuelle. Puis, plus ou moins bien dissimulés, on reconnaît les mots centraux : derrière « *decevor* », « *brimz* », « *svitchera* » et « *kvik enof* » se devinent les mots anglais « *deceive* », « *brims* », « *switch* » et « *quick enough* » tandis que derrière « *le plesir* », « *perquoi* », « *ne se retorna* » et « *facilitata* » se distinguent les mots français « le plaisir », « pourquoi », « ne se retourne (pas) » et « facilité ». Un seul mot est traduit par le narrateur, « *gropa [groove]* » ; cette inscription en anglais, entre crochets et soudainement sans italique, arrête l’attention du lecteur au centre de ce long segment sur le seul mot sexuellement explicite et directement accessible au lecteur anglophone. Quant au dernier mot « *torovago* », il bénéficie d’une explication en anglais dans le glossaire de l’ouvrage et par Van qui est le seul à verbaliser une des positions sexuelles évoquées par l’auteur canadienne.

La volonté d’avoir un passage accessible pour le lecteur est confirmée par la traduction française du roman, à laquelle Nabokov a participé. En effet, les mots « *brims* », « *switch* », « *groove* » et « *quick enough* » étant reconnaissables pour un lecteur anglophone mais pas pour un lecteur francophone, le passage contenant ces mots (première citation) est modifié par une « traduction » à la coloration plus latine, moins anglo-saxonne (deuxième citation) :

Jusque le plesir brimz; et lors, a lultima instanta, svitchera a l'altra gropa [groove]; ma perquoi una femme ardora andor ponderosa ne se retorna kvik enof, la transita e facilitata per positio torovago.

*Jusque le plesir brase; et lors, à lultima instanta devia à l'altro fenta; ma perquoi una femme ardor et ponderosa ne se retorna satis presto, la transita e facilitata per positio torovago*³¹.

³⁰ *Ada*, p. 110.

³¹ Vladimir Nabokov, *Ada ou l'Ardeur*, trad. Gilles Chahine et Jean-Bernard Blandenier (Paris : Fayard, 1975), p. 116.

La traduction comparative n'est pas notre propos ici, mais l'on remarque néanmoins que la francisation de ce passage passe aussi par l'apparition des accents sur les « a », qui deviennent dès lors français. Par ailleurs, on peut souligner la proximité sonore entre « brims » et « brase », qui permet à la traduction de rester proche du texte source, et la disparition de l'explication entre crochets : celle-ci n'est plus nécessaire car « fenta » est plus explicite sexuellement que « gropa », même si ce mot avait l'avantage d'évoquer le contact (« grope »).

Dans *Ada*, les langues inventées et dialectes sont associés à divers territoires. Les sources de ces langues hybrides sont reconnaissables car il s'agit souvent de fusion ponctuelle (sur un mot) et bilingue, où les deux composants proviennent de langues réelles que le lecteur polyglotte pourra détecter. Par contre, dans *Bend Sinister* et *Pale Fire*, il est presque impossible de reconnaître des mots connus dans les langues forgées par Nabokov, à savoir le vernaculaire dans *Bend Sinister* et le zemblien dans *Pale Fire*. Dans ces deux langues, l'hybridation est beaucoup plus opaque au lecteur.

II. Les langues forgées par Nabokov

A. Le vernaculaire de *Bend Sinister*

Le deuxième roman que Nabokov a écrit en anglais est particulièrement opaque du point de vue stylistique et linguistique. Dans ce pays inventé qui n'est jamais nommé, un dictateur du nom de Paduk fait arrêter les uns après les autres les amis du personnage principal, un philosophe célèbre du nom d'Adam Krug, pour que celui-ci accepte de défendre son système politique appelé « Ekwilism ». Dans ce pays inconnu, la langue nationale non plus n'est pas nommée, elle est seulement mentionnée sous le nom de « the vernacular ». Ce langage est une création hybride, que Nabokov appelle successivement « hybridization of tongues » et « mongrel blend » dans son introduction au roman. C'est principalement l'allemand et le russe qui sont employés pour des raisons politiques évidentes que Nabokov explicite :

There can be distinguished, no doubt, certain reflections in the glass directly caused by the idiotic and despicable regimes that we all know and that have brushed against me in the course of my life: worlds of tyranny and torture, of Fascists and Bolsheviks, of Philistine thinkers and jackbooted baboons. No doubt, too, without those infamous models before me I could not have interlarded this fantasy with bits of Lenin's speeches, and a chunk of the Soviet constitution, and gobs of Nazist pseudo-efficiency³².

³² *Bend Sinister*, Introduction, p. 164.

Rappelons que la famille de Nabokov a quitté la Russie pour échapper aux Bolchéviques et que Nabokov a émigré vers les États-Unis parce qu'Hitler avait une influence grandissante en Europe et que sa femme Véra, qui était juive, était donc en danger. Ce mélange de langues est plus complexe qu'un simple mélange germano-russe puisque d'autres perturbations sont insérées et que tous les personnages ne parlent pas forcément le vernaculaire. Toujours dans son introduction, Nabokov précise les choses :

The language of the country [...] is a mongrel blend of Slavic and Germanic with a strong strain of ancient Kuranian running through it (and especially prominent in ejaculations of woe); but colloquial Russian and German are also used by representatives of all groups, from the vulgar Ekwilist soldier to the discriminating intellectual³³.

Évidemment, le kouranien (terme employé dans la traduction française du roman) est une invention nabokovienne, et il ne mentionne pas ici les influences autres qui se font parfois sentir, comme le danois et le français. Pour le lecteur monoglotte, il est souvent difficile de déterminer quelles sont les langues employées, car si la morphologie peut donner des pistes, elle n'est qu'une aide partielle. Observons les langues parlées par les soldats et agents du dictateur Paduk, l'allemand et le russe – le français, abondamment parlé par les personnages d'intellectuels, notamment Krug, n'a pas de lien avec le vernaculaire – pour ensuite étudier le vernaculaire.

1. L'alternance entre russe et allemand

Quand Krug accepte enfin de rencontrer le dictateur Paduk, celui-ci lui confirme ce que le philosophe avait pressenti : le pouvoir veut qu'il travaille pour lui. Voici le premier paragraphe du discours que Krug doit prononcer selon les souhaits du dictateur :

“Ladies and gentlemen! Citizens, soldiers, wives and mothers! Brothers and sisters! The revolution has brought to the fore problems [*zadachi*] of unusual difficulty, of colossal importance, of world-wide scope [*mirovovo mashtaba*]. Our leader has resorted to most resolute revolutionary measures calculated to arouse the unbounded heroism of the oppressed and exploited masses. In the shortest [*kratchaishii*] time [*srok*] the State has created central organs for providing the country with all the most important products which are to be distributed at fixed prices in a playful manner. Sorry – *planful* manner, Wives, soldiers and mothers³⁴!”

Les références au plan, détournées par un jeu de mots de Krug, font penser aux plans quinquennaux soviétiques, ainsi que les adresses à chaque catégorie de la population, les mentions de la révolution et des masses exploitées. Et c'est bien la langue russe qui est employée dans les crochets, illustrant

³³ *Bend Sinister*, Introduction, p. 166.

³⁴ *Bend Sinister*, p. 287.

par effet de réel la langue parlée par les personnages. Cependant, aucune indication n'est donnée quant à la langue employée ; le monolingue pourra supposer qu'il s'agit là de la langue vernaculaire.

Si certains sympathisants et militants de Paduk parlent russe, d'autres parlent allemands, sans que l'on n'ait d'explications quant à cette alternance linguistique dans le pays. La langue allemande est particulièrement employée par un couple qui arrête plusieurs des amis de Krug, comme dans le passage suivant : « "I did not mean what you mean, you bad boy. The Professor will think *Gott weiss was*³⁵." ». Ici, le contexte et la proximité entre « God » et « Gott » permettront au lecteur monolingue de deviner que ce segment peut être remplacé par « God knows what » ; cependant, il ne pourra pas savoir s'il s'agit de vernaculaire ou d'une autre langue, en l'occurrence l'allemand.

2. Le vernaculaire, hybride russo-allemand

Ce n'est qu'à une seule occasion que la langue vernaculaire est signalée, quand un enseignant qui s'avèrera plus tard être un traître à la solde de Paduk cite un proverbe national :

"Probably a slight exaggeration," observed Dr Alexander in the vernacular. "Various kinds of ugly rumours are apt to spread nowadays, and although of course *domusta barbarn kapusta* [the ugliest wives are the truest], still I do not think that in this particular case," he trailed off with a pleasant laugh and there was another silence³⁶.

L'écho sonore entre le premier mot et le dernier (« domusta » / « kapusta ») fait en effet penser à un proverbe (qui reviendra à plusieurs reprises dans le roman), mais il s'y rajoute une dimension satyrique par la présence du mot « barbare » dans « *barbarn* » et par le fait qu'on puisse lire dans « *kapusta* » le mot russe « *kapust* », qui signifie « chou », ou le mot allemand « *kaputt* », qui signifie « cassé », faisant ainsi alterner la lecture entre le prosaïque comique et le danger mortel, reflétant la dimension souvent tragi-comique du roman.

Cherchant à fuir ce pays, Krug s'adresse à un homme qui prétend pouvoir l'aider ; or celui-ci semble être lui aussi un espion travaillant pour Paduk, que ce soit par le peu d'intérêt qu'il porte à la demande de Krug de l'aider à sortir ses amis de prison ou par son emploi d'une langue qui semble bien être le vernaculaire du pouvoir :

"And there is no way to get them out of there?" asked Krug.

³⁵ *Bend Sinister*, p. 266.

³⁶ *Bend Sinister*, p. 199.

“Out of where? Oh, I see. No. My organization is of a different type. We call it *fruntgenz* [frontier geese] in our professional jargon, not *turmbrokhen* [prison breakers]. So you are willing to pay me what I ask³⁷?”

Le premier xénisme semble allemand et pourrait passer pour un dialecte ; quant au deuxième, il n'est clairement pas reconnu comme étant de l'allemand par un natif. Si l'on décompose ses mots, il est possible de retrouver un début de pistes quant aux origines russes et/ou allemandes de ces mots. « *Fruntgenz* » est traduit par « frontier geese », mais un locuteur allemand reconnaîtra derrière « *genz* » à la fois le mot « *gänse* » (oies), mais aussi « *grenze* » (frontière). Le mot « *frunt* » semble donc excédentaire, si ce n'est qu'il ressemble au début tronqué et altéré des mots français « frontière » ou anglais « frontier ». Le mot « *Fruntgenz* » brouille donc les frontières des mots mais aussi des langues en infusant du français et de l'anglais dans ce mot coloré d'allemand. Pour ce qui est de « *turmbrokhen* » par contre, on retrouve les origines germano-russes du vernaculaire. En effet, la première moitié pourra évoquer à un russophone le mot russe *tjur'ma*, qui signifie « prison », tandis qu'un germanophone y reconnaîtra un autre genre de bâtiment, puisque « *turm* » en allemand désigne un château ou la tour (aux échecs) ; quant à la deuxième moitié de ce mot, « *brokhen* », qui signifierait « breakers » si l'on se réfère à la traduction entre crochets « prison breakers », elle est proche à la fois de l'anglais « broken » où est inscrit le son russe /kh/, et de l'allemand, puisque « casser » se dit « *ausbrechen* ».

Ces alternances entre allemand et russe sont également présentes au sein de la presse de propagande. Ainsi lit-on dans un premier temps ce compte-rendu sur la presse capitaliste :

On the other hand, when half a million American textile workers went on strike, the papers wrote about kings and queens, movies and theatres. The most popular photograph which appeared in *all* capitalist newspapers of that period was a picture of two rare butterflies glittering *vsemi tzvetami radugi* [with all the hues of the rainbow]. But not a word about the strike of the textile workers³⁸!

L'expression entre crochets est bien une traduction du segment russe en italique. Plus bas, un autre extrait de presse est donné, et là c'est l'allemand qui domine, puis la machine semble s'enrayer dans d'autres langues :

Therefore the net result of these “elections” was not any particular change in the composition of the Council, but a tremendously enthusiastic albeit somewhat exhausting “zoom-curve” in the manufacture of reaping machines, cream caramels (in bright wrappers with pictures of naked girls soaping their shoulder blades), *kolbendeckelschrauben* [piston-follower-bolts], *nietwippen* [lever-dollies], *blechtafel* [sheet-iron], *krakhmalchiki* [starched collars for men and boys], *glockenmetall* [bronz

³⁷ *Bend Sinister*, p. 312.

³⁸ *Bend Sinister*, p. 300-301.

da campane], *geschützbronze* [bronzo da cannoni], *blasebalgen* [vozdukhoduvnye mekha] and other useful gadgets³⁹.

La langue s’emballe dans ses traductions, puisqu’elles ne sont plus données en anglais mais en italien (une référence à Mussolini ?) puis en russe, comme pour faire écho aux plans soviétiques.

La langue vernaculaire du pouvoir est donc une langue qui laisse le lecteur dans l’incertitude quant à ce qu’il doit comprendre, qu’il s’agisse de la politique de Paduk ou des mots employés. Il faut cependant souligner que certains passages annoncés comme étant la langue nationale laissent place à l’interprétation, et ce bien souvent aux dépens du pouvoir en place.

3. Les jeux avec le vernaculaire

Le roman contient un long passage où le célèbre monologue d’Hamlet est donné successivement en vernaculaire, en français et en russe, mais jamais en anglais. La traduction est donc mise en abyme mais surtout elle est montrée comme changeant le sens de la pièce shakespearienne pour la faire correspondre à la théorie de l’Ekwilism, faisant donc de la traduction une arme de propagande. Les premiers mots d’Hamlet en vernaculaire sont assez drôles pour qui parle russe : « to be or not to be » devrait donner en russe « *byt’ ili ne byt’* ». Or, on lit la phrase suivante en vernaculaire : « *Ubit’ il’ ne ubit’⁴⁰?* ». Au-delà de la réduction du « *ili* » (ou) en « *il’* », on note surtout que « *ubit’* » signifie « tuer ». La question existentielle disparaît donc au profit d’un désir de meurtre, qui est aussi un meurtre de la langue par la traduction-trahison, comme l’a souligné Christine Raguét-Bouvard :

Ces thèmes ressurgiront dans le discours nabokovien, mais aussi dans les œuvres de fiction : les mauvais traducteurs y porteront, souvent inconsciemment, le masque de tortionnaires dès qu’ils seront mis au service d’un pouvoir despotique, infligeant le supplice aux textes auxquels ils voudront faire dire ce que l’État ou la puissance en place veut entendre⁴¹.

On reconnaît ici la présence de Nabokov, traducteur puriste mais aussi auteur qui refusait de voir ses textes transformés et massacrés en traduction.

Un deuxième type de jeu que permet le vernaculaire s’appuie sur le français dans les deux citations suivantes :

³⁹ *Bend Sinister*, p. 302-303

⁴⁰ *Bend Sinister*, p. 262.

⁴¹ Raguét-Bouvard, *Vladimir Nabokov : la poésie du masque*, p. 75.

"*Prakhtata meta!*" poor Dr Azureus cried to the very quiet assembly. "*Prakhta tuen vadust, mohen kern! Profsar Krug malarma ne donje... Prakhtata*⁴²!"

"I am really sorry," said Krug, "but I have to pass. *Donje te zankoriv* [do please excuse me⁴³]."

Habitué à la lecture de tous ces mots étrangers, le lecteur pourrait manquer le clin d'œil à la poésie française. En effet, dans la première citation, on relève dans le long passage en langue étrangère une référence à Mallarmé (« *Profsar Krug malarma ne donje* ») et l'expression « donje » ; celle-ci se retrouve dans la deuxième citation, au début de « *Donje te zankoriv* ». Derrière ces citations se cache un extrait du poème « L'après-midi d'un Faune » de Mallarmé, à savoir « du sanglot dont j'étais encore ivre ». Nabokov avait signalé ce point à son lecteur dans son introduction⁴⁴, introduction qui n'a été rajoutée qu'en 1963, soit quatorze ans après la première publication, signe certainement que ces clins d'œil avaient besoin d'être explicités. Quelques pages plus loin⁴⁵, ce passage de Mallarmé est cité dans le texte comme pour confirmer la suspicion des lecteurs aguerris qui auront reconnu la référence, pour créer un système d'échos ou encore pour donner la clé du code au lecteur qui n'aurait pas détecté l'intertexte français.

4. Le pouvoir de suggestion de la langue inconnue

La langue étrangère qu'est le vernaculaire est opaque pour le lecteur, qu'il soit monoglotte ou polyglotte, puisque la plupart du temps, aucun sens n'est accessible dans le xénisme lui-même qui est une pure création nabokovienne. Il lui faut donc se référer à la traduction qui accompagne presque toujours l'emploi du vernaculaire dans le roman. Le lecteur peut également s'appuyer sur le pouvoir de suggestion du mot étranger. Celui-ci est notamment phonique, comme dans l'exemple suivant où l'on peut lire, en transparence du vernaculaire, des mots anglais ; voici le récit d'une plaisanterie que Krug et ses amis avaient jouée à Paduk quand, enfants, ils étaient ensemble dans la même école :

Instead of complaining to her husband, as was expected, this amiable woman, wearing a heavy blue veil, waylaid Paduk, told him he was a big naughty boy and with an eager jiggle of her rump (which in those days of tight waists looked like an inverted heart) suggested taking a *kuppe* [closed carriage] and driving to a certain unoccupied flat, where she might scold him in peace. Although since the preceding day Paduk had been on the lookout for something nasty to happen, he was not prepared for anything of this particular sort and actually followed her into the dowdy cab before recovering his wits.

⁴² *Bend Sinister*, p. 213.

⁴³ *Bend Sinister*, p. 216.

⁴⁴ *Bend Sinister*, Introduction, p. 167-168.

⁴⁵ « The theme to be tackled was an afternoon with Mallarmé, an uncle of his mother, but the only part he could remember seemed to be "*le sanglot dont j'étais encore ivre*". » *Bend Sinister*, p. 232.

A few minutes later, in the traffic jam of Parliament Square, he slithered out and ignominiously fled. How all these *trivesta* [details of amorous doings] reached his comrades, is difficult to conjecture; anyway, the incident became a school legend⁴⁶.

Le lecteur anglophone pourra projeter la traduction donnée entre crochets pour éclairer le mot en vernaculaire et ainsi voir apparaître des mots anglais : l'emprunt au français « coupé » ainsi que le mot « trivia ».

Mais c'est surtout à la fin du roman que le pouvoir de suggestion de la langue étrangère et inventée se fait le plus fort. Les hommes de Paduk ont mis la main sur le fils de huit ans de Krug, David, et celui-ci, au lieu d'être envoyé dans une maison de repos, a été livré par erreur à une bande d'enfants criminels anormaux comme défouloir, erreur qui est excusée ainsi par un des fonctionnaires « "We apologize," said Kol to Krug. "Such mistakes are bound to occur when there are so many arrests"⁴⁷. »). Quelques pages plus loin, Krug découvre enfin ce qui est arrivé à son fils :

The murdered child had a crimson and gold turban around its head; its face was skilfully painted and powdered: a mauve blanket, exquisitely smooth, came up to its chin. What looked like a fluffy piebald toy dog was prettily placed at the foot of the bed. Before rushing out of the ward, Krug knocked this thing off the blanket, whereupon the creature, coming to life, gave a snarl of pain and its jaws snapped, narrowly missing his hand.

Krug was caught by a friendly soldier.

"*Yablochko, kuda-zh ty tak kotishsa* [little apple, whither are you rolling]?" asked the soldier and added:

"*A po zhabram, milai, khochesh* [want me to hit you, friend]?"

Tut pocherk zhizni stanovitsa kraïne nerazborchivym [here the long hand of life becomes extremely illegible]. *Ochevidtzy, sredi kotorykh byl i evo vnutrenniï sogliadataï* [witnesses among whom was his own something or other ("inner spy"? "private detective"? The sense is not at all clear)] *potom govorili* [afterwards said] *shto evo prishlos' sviazat'* [that he had to be tied]. *Mezhdum tem* [among the themes? (Perhaps: among the subjects of his dreamlike state)] *Kristalsen, nevozmuto dymia sigaroï* [Crystalsen calmly smoking his cigar], *sobral ves' shtat v aktovom zale* [called a meeting of the whole staff in the assembly hall] and informed them [*i soobshchil im*] that he had just received a telephone message according to which they would all be court martialled for doing to death the only son of Professor Krug, celebrated philosopher, President of the University, Vice-President of the Academy of Medicine⁴⁸.

Dans ce passage, le tragi-comique domine le premier paragraphe : la mort dramatique de l'enfant détonne avec l'évocation de la royauté, que l'on retrouve dans leurs couleurs occidentales et dans un

⁴⁶ *Bend Sinister*, p. 224-225.

⁴⁷ *Bend Sinister*, p. 338.

⁴⁸ *Bend Sinister*, p. 345-346.

objet évoquant les sultans orientaux (« The murdered child had a crimson and gold turban around its head »), tandis qu'à la souffrance de l'enfant et du père s'opposent les descriptions valorisant les efforts des meurtriers (« skilfully painted and powdered », « exquisitely smooth »). Finalement, ce qui semble être un jouet prend vie de manière comique, alors que l'enfant lui restera inanimé (« Krug knocked this thing off the blanket, whereupon the creature, coming to life, gave a snarl of pain »).

Comme pour contrer l'horreur de la scène, le langage perd toute valeur d'explication et obscurcit la description par un flot de mots étrangers. La langue russe employée par les personnages au début du passage contamine graduellement la voix narrative, avant de rebasculer en anglais à la fin. Ce revirement s'opère par l'inversion de l'ordre d'inscription des langues en italique ou entre parenthèses dans le segment suivant : « *sobral ves' shtat v aktovom zale* [called a meeting of the whole staff in the assembly hall] and informed them [*i soobshchil im*] ». La langue étrangère abondante doit être traduite pour le lecteur par le narrateur, mais les apartés entre parenthèses expriment ses nombreux doutes quant aux propos tenus par les personnages. L'accumulation de mots russes ainsi que les incertitudes de la voix narrative transmettent l'impuissance des mots pour décrire la douleur d'un père face au meurtre absurde de son fils : les mots étrangers sont donc pris comme refuge pour éviter de dire l'indicible. Il faut noter que ce refus du narrateur de verbaliser la douleur de Krug fait écho à la fin du roman, soit quelques pages après le passage que nous venons de citer : en effet, Krug va être abattu en tentant de s'en prendre à Paduk mais il est secouru par le narrateur qui affirme sa position d'auteur tout puissant en sortant son personnage de ce monde horrible, qui s'avère donc n'être pour Krug qu'une création de papier.

Dans ce roman, le vernaculaire donne donc lieu à de nombreuses hésitations, que ce soit sur les langues employées ou sur le sens des mots. Ici il nous semble approprié de reprendre la terminologie de Sandrine Sorlin, qui dans son étude des langues inventées dans les dystopies du vingtième siècle s'appuie sur Todorov pour parler de « langues fantastiques » :

Les langues fantastiques des œuvres se situent toujours dans un entre-deux. En perpétuel mouvement, ces langues ne peuvent s'immobiliser ou se fixer. De la même façon que dans le genre fantastique selon Todorov, on tue le fantastique dès que la perception des choses devient claire, dans les dystopies linguistiques, si le sens se fait clair et univoque, on condamne la langue fantastique, car "c'est l'hésitation qui lui donne vie"⁴⁹.

⁴⁹ Sorlin, p. 16. Notons que Juliette Taylor fait un commentaire similaire, qui rejoint d'ailleurs celui de Christine Raguette-Bouvard sur les mauvais traducteurs et les tortionnaires : « In *Bend Sinister*, mistranslation and the miscegenation of languages are associated with the crazy inversions of a dystopian state. » Taylor, « "A distortive glass of our distorted globe" : mistranslation in Nabokov's *Ada* », p. 266.

Dans *Bend Sinister*, c'est bien une dystopie qui est à l'œuvre, et l'hésitation interprétative oscille entre modèle soviétique et modèle hitlérien, tout comme la langue elle-même hésite entre russe et allemand et pousse le lecteur à s'éloigner du sens des mots pour se fier à ses sens, sollicités par la dimension sonore et suggestive des mots inconnus, et à ses impressions, notamment quand c'est l'indicible qui ne peut s'écrire.

L'hypothèse selon laquelle la langue inventée permet de dissimuler l'indicible de la douleur est confirmée par le fait que l'autre roman de Nabokov qui présente une langue inventée est *Pale Fire*, qui est aussi son seul autre livre sur la mort de l'enfant, puisque ce titre est également celui du poème de John Shade sur le suicide de sa fille. Ce poème est utilisé comme prétexte par le commentateur Kinbote pour faire le récit de sa propre histoire et y glisser des mots de sa langue maternelle, le zemblien. Dans *Pale Fire* cependant, l'expression « langue fantastique » est moins appropriée pour traiter de la langue inventée du roman. Le narrateur Kinbote fait le récit de son passé de roi de Zembla et de son exil pour échapper à un complot régicide, mais malgré cette tentative d'assassinat politique, on est loin de la dystopie puisque Kinbote semble avoir inventé de toutes pièces ce royaume et surtout que sa folie transparaît dans ce qui devrait être les notes sur le poème de John Shade mais n'est utilisé que comme excuse pour faire un récit farfelu et paranoïaque. Le langage de Kinbote ne serait donc fantastique qu'en ce qu'il est né de son imagination, et n'a par conséquent rien à voir avec l'hésitation dont parlent Todorov et Sorlin : à aucun moment le lecteur ne doute que Kinbote est fou.

B. Le zemblien de *Pale Fire*

1. La langue d'un exilé

Le commentateur Charles Kinbote se présente comme le roi exilé de Zembla, un territoire proche de la Russie. Or, de nombreux indices indiquent que l'identité prétendue du commentateur et son pays d'origine ne sont que des inventions. Par exemple, le nom de Kinbote est une anagramme quasi parfaite de Botkin, qui est justement un professeur de russe dans la même université, comme cela est signalé à plusieurs reprises dans le commentaire ou l'index⁵⁰. Cette dissimulation d'identité anagrammatique est d'ailleurs signalée au commentateur par un collègue : « "I was under the impression that you were born in Russia, and that your name was a kind of anagram of Botkin or Botkine⁵¹?" » Cette anagramme, avec un « e » qui permet de diphtonguer à

⁵⁰ *Pale Fire*, Commentaire, p. 549 et p. 632 ; Index, p. 659.

⁵¹ *Pale Fire*, p. 632.

l'américaine un « o » qui aurait été trop russe, signifie justement dans la langue zemblienne « régicide » : le secret que ce roi exilé cherche soi-disant à dissimuler est donc pointé du doigt linguistiquement, confirmant le désir de Kinbote d'être reconnu pour son statut passé. Dans l'annotation justement consacrée à « a king » (l. 894), Shade est représenté comme ayant connaissance de cette étymologie, ce qui le rend susceptible d'écrire un poème sur Kinbote – comme le prétend le commentateur – et non sur sa fille décédée :

“Didn't you tell me, Charles, that *kinbote* means regicide in your language?” asked my dear Shade.

“Yes, a king's destroyer,” I said (longing to explain that a king who sinks his identity in the mirror of exile is in a sense just that⁵²).

Cette présence du miroir de l'exil renvoie d'une part au renversement de l'image, qui recoupe le procédé de l'anagramme Kinbot(e)/Botkin, mais elle fait surtout référence à l'apparence. Son aspect trompeur est inscrit au cœur du nom de Zembla puisque, toujours dans la même note de son commentaire, Kinbote nous apprend que : « the name Zembla is a corruption not of the Russian *zemlya*, but of Semblerland, a land of reflections, of “resemblers⁵³” ». Encore une fois, c'est la proximité avec la Russie qui est niée et l'insistance sur l'apparence potentiellement trompeuse qui est avancée. La slaviste Laurence Guy voit dans la langue zemblienne une trace de l'exil de ce Russe en Amérique que serait Botkin, mais plus largement de Nabokov qui a dû renoncer à sa langue russe pour écrire en anglais : « Ce dépaysement linguistique est l'expression la plus forte de l'exil, et la solitude qui en résulte sa plus douloureuse conséquence⁵⁴. » Kinbote ne serait donc qu'un Russe en refoulement dont la folie de l'arrachement à la terre natale transparaît dans ce désir de maîtrise linguistique qu'exprime la création d'un idiome.

2. La langue d'un aliéné

Le zemblien survient très souvent de manière péremptoire au milieu du commentaire de Kinbote et n'a que peu de rapport avec le poème de Shade. Le commentaire de Kinbote est surtout le récit de son passé inventé, comme le révèle la deuxième note du texte où Zembla fait déjà son apparition alors qu'il n'existe aucun lien avec le texte de Shade : « that crystal land: Perhaps an allusion to Zembla, my dear country⁵⁵. » Par contre, on ne trouve dans le commentaire que des explications très succinctes sur la vie de Shade, alors que le poème fait le récit de la douleur des

⁵² *Pale Fire*, p. 632.

⁵³ *Pale Fire*, p. 630.

⁵⁴ Guy, p. 216.

⁵⁵ *Pale Fire*, p. 487.

parents face au suicide de leur fille. Le moindre mot du poème est une excuse pour une logorrhée de Kinbote sur sa vie de roi exilé, tout comme le moindre prétexte est pris pour insérer un mot en zemblien décrivant souvent la faune et la flore de Zembla, comme pour en assurer la réalité dans le texte. Dans les exemples suivants, nous rappelons entre parenthèses le vers qui est censé être commenté :

(Line 109: iridule)

An iridescent cloudlet, Zemblan *muderperlwelk*. The term “iridule” is, I believe, Shade’s own invention⁵⁶.

(Line 501: L’if)

The yew in French. It is curious that the Zemblan word for the weeping willow is also “if” (the yew is *tas*⁵⁷).

(Line 49: shagbark)

I do not know if it is relevant or not but [...] “tree” in Zemblan is *grados*⁵⁸.

Le premier mot zemblien présenté, « *muderperlwelk* », semble être dérivé des mots allemands « *mutter* » (mère), « *perle* » (perle également en français) et « *wolke* » (nuage) ; et la traduction proposée, « irisdescent cloudlet », rejoint en effet le mot anglais désignant le nacre (mother of pearl) et le nuage évoqué indirectement en allemand. Les autres mots zembliens ont une origine plus obscure, notamment « *tas* » dont la forme trop courte limite la reconnaissance morphologique, mais les explications environnantes permettent souvent de renvoyer le lecteur au destin « tragique » de Kinbote, comme dans le deuxième exemple où l’adjectif « weeping » se lit derrière le terme botanique, ou comme dans le dernier exemple, où derrière le mot zemblien « *grados* » se cache le nom de l’assassin lancé aux troussees de Kinbote, Gradus.

C’est donc un genre de glossolalie ponctuelle qui se manifeste dans l’écriture de Kinbote, qui est incapable de réfréner son désir d’inscrire dans son texte son origine linguistique. Ce même phénomène inonde la note traitant de bilinguisme, où Kinbote est incapable d’empêcher une profusion de noms de langues de surgir :

(Line 615: two tongues)

English and Zemblan, English and Russian, English and Lettish, English and Estonian, English and Lithuanian, English and Russian, English and Ukranian, English and Polish,

⁵⁶ *Pale Fire*, p. 519.

⁵⁷ *Pale Fire*, p. 599.

⁵⁸ *Pale Fire*, p. 502.

English and Czech, English and Russian, English and Hungarian, English and Rumanian, English and Albanian, English and Bulgarian, English and Serbo-Croatian, English and Russian, American and European⁵⁹.

Ici, le bilinguisme est toujours anglophone, et plus précisément américain dans le dernier doublon, rappelant ainsi la langue d'adoption de Kinbote. Mais c'est surtout le couple « English-Russian » qui est prépondérant : non seulement revient-il à trois reprises, mais les autres duos linguistiques comportent toujours le binôme formé par « English » et une langue slave, donc proche du russe. La glossolalie ne s'exprime pas ici par le zemblien, mais par ce retour du refoulé qui vient crier dans le texte l'identité russo-américaine que Kinbote, présent par le premier doublon « English and Zemblan », a tenté de dissimuler.

3. Le retour du refoulé linguistique

Cette langue du refoulé se manifeste notamment quand la vérité sur la mort de John Shade transparait : tout au long du commentaire, Kinbote affirme que c'est l'assassin Gradus qui a tué le poète alors qu'il visait le roi exilé. Cependant, dès la note portant sur les vers 47-48 (sur 1000), le mot étranger semble arrêter le regard du lecteur pour le pousser à prêter attention à la vérité cachée, à savoir la colère d'un homme envoyé en prison par le juge chez qui Kinbote a emménagé pendant son absence :

He did not bring up, my sweet old friend never did, ridiculous stories about the terrifying shadows that Judge Goldsworth's gown threw across the underworld, or about this or that beast lying in prison and positively dying of *raghdirst* (thirst for revenge) – crass banalities circulated by the scurrilous and the heartless – by all those for whom romance, remoteness, sealskin-lined scarlet skies, the darkening dunes of a fabulous kingdom, simply do not exist. But enough of this⁶⁰.

Le doublement de la négation (« he did not bring up, my sweet old friend never did ») et la mise à l'index de ces rumeurs, reléguées entre tirets, indiquent par prétéition la présence de ces rumeurs. Celles-ci s'avéreront exactes quand l'homme sorti de prison viendra assassiner le juge mais tuera à la place Shade, qui lui ressemble. L'abondance d'adjectifs méprisants (« ridiculous », « crass ») manifeste le rejet de Kinbote, qui pourtant n'a pas su taire cette vérité, comme il ne sait taire son agacement final (« enough of this »). Quant au mot « shadows » employé dans ce passage, c'est justement le nom que Kinbote donne à la clique d'assassins chargés de le tuer, soulignant encore le lien entre le vrai assassin de Shade et les supposés tueurs venus de Zembla.

⁵⁹ *Pale Fire*, p. 608.

⁶⁰ *Pale Fire*, p. 495.

Un autre exemple de cette langue inventée révèle la fausseté de l'identité de Kinbote mais aussi de son langage. Dans la citation suivante, Kinbote se désole de n'avoir pas été invité à une soirée chez le poète, alors qu'il ne cesse de clamer leur grande amitié ; c'est évidemment l'épouse de Shade qui serait à incriminer selon Kinbote, qui refuse d'y voir la preuve que le poète ne le considère que comme un excentrique voisin :

I still hoped there had been a mistake, and Shade would telephone. It was a bitter wait, and the only effect that the bottle of champagne I drank all alone now at this window, now at that, had on me was a bad *crapula* (hangover⁶¹).

Derrière le mot zemblien peut se lire en transparence l'ivresse de Kinbote (le mot rare anglais « *crapulous* »), annoncée par la présence de la bouteille de champagne et confirmée par la traduction anglaise, dont la proximité à la fois sonore (« *crapula* » / « *crapulous* ») et sémantique (« *hangover* » / « *crapulous* ») avec une langue si étrangère peut sembler douteuse. Mais on y lit surtout le mot français « *crapule* » qui souligne l'imposture de Kinbote – qui parle souvent français dans son commentaire –, qu'il s'agisse de sa fausse posture de roi exilé ou de son prétendu statut de commentateur littéraire. La langue zemblienne se voulait la preuve de l'existence de la supposée terre natale de Kinbote mais elle ne crie que plus clairement la dissimulation de cet homme qui ne se maîtrise pas suffisamment pour contrôler son propre langage ; c'est un trait récurrent de l'écriture nabokovienne que nous étudierons dans les deux prochains chapitres, notamment quand nous traiterons des liens entre langues étrangères et folie.

Les langues inventées de Nabokov se caractérisent donc par le fait qu'elles hybrident des langues entre elles, au point parfois de rendre méconnaissable une langue originelle potentielle, comme dans *Pale Fire* ou *Bend Sinister*. Ce sont des langues translinguistiques, au-delà des langues existant chacune dans leur unicité. Nabokov pousse parfois cette étrangéisation du langage encore plus loin, puisqu'il désagrège celui-ci au point parfois de le faire disparaître, ou du moins de modifier ce que l'on peut entendre par les mots « langues » et « langage ».

⁶¹ *Pale Fire*, p. 552.

III. Au-delà des langues, quel langage ?

A. Dissolution de la langue : la lettre comme origine

À la source du langage et de l'écriture se trouve la lettre, qui est parfois la seule unité minimale reconnaissable par le lecteur. C'est particulièrement dans les romans où l'on trouve des langues inventées et hybrides (*Bend Sinister*, *Ada* et *Pale Fire*) que Nabokov souligne le caractère aléatoire des mots dans leur inscription dans une langue spécifique.

1. Le réagencement des lettres

Dès *Bend Sinister*, Nabokov joue avec les mots en s'amusant de la composition des lettres dans l'onomastique de ces personnages, comme il le signale en introduction :

Paronomasia is a kind of verbal plague, a contagious sickness in the world of words; no wonder they are monstrously and ineptly distorted in Padukgrad, where everybody is merely an anagram of everybody else. The book teems with stylistic distortions, such as puns crossed with anagrams (in Chapter Two, the Russian circumference, *krug*, turns into a Teutonic cucumber, *gurk*, with an additional allusion to Krug's reversing his journey across the bridge) [...]; spoonerisms ("silence" and "science" playing leapfrog in Chapter Seventeen); and of course the hybridization of tongues⁶².

Ce sont particulièrement les anagrammes qui seront récurrentes dans ce roman. Et tout comme c'était la langue du pouvoir qui était caractérisée par l'hybridation, c'est le dictateur Paduk qui emploie des anagrammes pour s'adresser aux autres personnages, en particulier au philosophe Krug, dont le nom russe signifie « cercle », dénotant ainsi la circularité du langage :

He spoke in a curiously smooth nasal voice with a strong north-western accent and had an irritating trick of calling his classmates by anagrams of their names – Adam Krug for instance was Gumakrad or Dramaguk; this he did not from any sense of humor, which he totally lacked, but because, as he carefully explained to new boys, one should constantly bear in mind that all men consist of the same twenty-five letters variously mixed⁶³.

Les êtres humains perdent donc toute individualité dans ce système totalitaire où le langage n'est qu'un outil pour insister sur cette interchangeabilité des individus.

Les anagrammes sont utilisées de manière beaucoup plus légère dans *Ada*, et nous ne relevons qu'un exemple car nous aurons l'occasion de revenir sur ce point. *Ada* vient d'envoyer un

⁶² *Bend Sinister*, Introduction, p. 166.

⁶³ *Bend Sinister*, p. 222.

message à Van pour convenir d'un rendez-vous où ils pourront s'adonner à de brèves retrouvailles sexuelles. Le message est intercepté par Demon, le père de Van mais également le père biologique d'Ada, dont il est officiellement l'oncle :

A hydrogram from Chicago awaiting Van at his father's house on July 21 (her dear birthday!) said: "dadaist impatient patient arriving between twenty-fourth and seventh call doris can meet regards vicinity."

"Which reminds me painfully of the *golubyanki (petits bleus)* Aqua used to send me," remarked Demon with a sigh (having mechanically opened the message). "Is tender Vicinity some girl I know? Because you may glare as much as you like, but this is *not* a wire from doctor to doctor."

Van raised his eyes to the Boucher plafond of the breakfast room, and shaking his head in derisive admiration, commented on Demon's acumen. Yes, that was right. He had to travel incontinently to Garders (anagram of "regards," see?) to a hamlet the opposite way from Letham (see?) to see a mad girl artist called Doris or Odris who drew only gee-gees and sugar daddies⁶⁴.

Il n'est pas nécessaire de revenir sur l'expression « *golubyanki* », précédemment analysée. Nous n'étudierons ici que les prouesses linguistiques des deux hommes qui semblent s'affronter dans un duel d'éloquence. Ada elle-même avait joué avec la présence du nom « patient » dans l'adjectif « impatient » ainsi que sur la présence des lettres de son prénom dans « dadaist ». Demon ayant joué sur le mot « regards » en prétendant y voir l'expression de sentiments distingués et non une abréviation, typique des télégrammes, de « as regards », Van jongle non pas sur les sens comme son père (calembour sémique) mais avec les lettres. Comme souvent dans ces procédés linguistiques discrets, le locuteur signale la présence de ses prouesses : de manière prononcée au début « (anagram of "regards," see?) » puis plus estompée avec « (see?) » jusqu'à ce que le signalement ne soit plus nécessaire pour « Doris or Odris ».

Un dernier type de jeu avec les lettres peut être relevé dans *Pale Fire*, à savoir le golf verbal. C'est un jeu auquel s'adonne le poète John Shade, comme l'explique l'anagramme de Botkin, Kinbote, dans son commentaire :

My illustrious friend showed a childish predilection for all sorts of word games and especially for so-called word golf. He would interrupt the flow of a prismatic conversation to indulge in this particular pastime, and naturally it would have been boorish of me to refuse playing with him. Some of my records are: hate-love in three, lass-male in four, and live-dead in five (with "lend" in the middle⁶⁵).

⁶⁴ *Ada*, p. 143.

⁶⁵ *Pale Fire*, p. 628.

Ce jeu consiste à aller d'un mot à un autre en ne changeant à chaque fois qu'une lettre et a été inventé par Lewis Carroll, que Nabokov avait justement traduit. Kinbote lui-même va s'adonner à un jeu similaire qui aura l'avantage de marcher en anglais et en russe :

A newspaper account of a Russian tsar's coronation had, instead of *korona* (crown), the misprint *vorona* (crow), and when next day this was apologetically "corrected," it got misprinted a second time as *korova* (cow). The artistic correlation between the crown-crow-cow series and the Russian *korona-vorona-korova* series is something that would have, I am sure, enraptured my poet. I have seen nothing like it on lexical playfields and the odds against the double coincidence defy computation⁶⁶.

Ce golf verbal marche donc dans les deux langues au point de vue de la sémantique mais aussi de l'agencement des lettres, et l'*homo ludens* Nabokov semble ici se cacher derrière Kinbote.

L'annotateur fou s'adonnait justement à ce jonglage des lettres pour commenter le terme « misprint », employé par Shade. Dans ses vers, le poète expliquait avoir entr'aperçu une fontaine lors d'une crise cardiaque, ce qu'avait également vu une femme quand elle avait frôlé la mort. Mais cette preuve mystique d'un au-delà s'était vite évaporée :

"There's one misprint – not that it matters much:
Mountain, not *fountain*. The majestic touch⁶⁷."

Ce jeu sur la distance entre deux mots par un simple changement de lettres, tel un coup de golf verbal, semble signaler au lecteur à quel point les signifiants d'une langue ne sont pas connectés à la chose qu'ils désignent, comme un rejet d'une connexion essentialiste entre les choses et les mots les désignant⁶⁸. On retrouve ici une référence au signifié détaché de toute langue, de tout signifiant arrêté, ou encore à la langue pure du polyglotte.

Ces jeux de lettres sont également présents dans *Ada*, notamment dans de longues descriptions de parties de Scrabble sur lesquelles nous reviendrons, mais surtout, la décomposition des mots atteint son comble quand Van et Ada créent leur propre langage. Il s'agit plus d'un code, puisqu'il est impossible de reconnaître la moindre langue derrière ces agglutinations de lettres.

⁶⁶ *Pale Fire*, p. 627.

⁶⁷ *Pale Fire*, p. 479.

⁶⁸ Nabokov a d'ailleurs plusieurs fois rejeté la philosophie de Platon, comme dans cette interview où *Pale Fire* est justement évoqué :

« *Pale Fire* appears to some readers to be in part a gloss of Plato's myth of the cave, and the constant play of Shades and Shadows throughout your work suggests a conscious Platonism. Would you care to comment on this possibility?

As I have said I am not particularly fond of Plato, nor would I survive very long under his Germanic regime of militarism and music. I do not think that this cave business has anything to do with my Shade and Shadows. » *SO*, p. 69-70.

2. Le code de l'amour dissimulé

En 1884, Ada et Van se séparent après leur premier été d'amour, et ils ne se retrouveront réellement que quatre ans plus tard. Étant donné le caractère incestueux et donc interdit de leur relation, la communication épistolaire entre eux ne pourra être que cryptée. La scène ci-dessous décrit le dernier moment passé ensemble par les adolescents :

Van plunged into the dense undergrowth. He wore a silk shirt, a velvet jacket, black breeches, riding boots with star spurs – and this attire was hardly convenient for making *klv zdB AoyvBno wkh gwzxm dqg kzwAAqvo a gwttp vq wjfhm* Ada in a natural bower of aspens; *xliC mujzikml*, after which she said:

“Yes – so as not to forget. Here’s the formula for our correspondence. Learn this by heart and then eat it up like a good little spy⁶⁹.”

Dans ce passage où la violence faite au langage est à son maximum, le texte perd soudain toute lisibilité puisqu’aucun mot ne peut être déchiffré, du moins apparemment. Pour reprendre les mots de Lecerle à la première page de son ouvrage *The Violence of Language* :

We are faced with an instance of pure linguistic chaos, where language has utterly dissolved. [...] But has it? A linguist will not confess impotence that easily⁷⁰.

Et en effet, le lecteur peut faire quelques déductions quant à ce passage. D’une part, il existe apparemment une volonté de dissimuler un passage grivois : Nabokov et en particulier *Ada* nous ont habitués à cette stratégie, et le cotexte direct suggère que les amants se sont encore adonnés à la luxure. Ainsi, le passage en amont souligne l’inconfort des vêtements et le verbe « make » évoque l’expression « make love » : « this attire was hardly convenient for making *klv...* ». Pour ce qui est du passage anglais au milieu des deux agglomérats de lettres, à savoir « Ada in a natural bower of aspens », il suggère des ébats en pleine nature avec la jeune fille. Quant au segment en aval, « after which she said », il semble renvoyer grâce à « which » à l’indicible décrit en amont.

Si l’on observe l’agglutination de lettres, on relève quelques variations qui fournissent des débuts de pistes. Tout d’abord, l’espacement entre les groupements de lettres suggère l’existence de mots distincts allant de huit lettres (« *kzwAAqvo* » et « *mujzikml* ») à une lettre unique avec « a » qui n’est pas en italique, tout comme les autres passages en anglais : il pourrait donc s’agir de l’article indéfini anglais. D’autre part, on note que « *AoyvBno* » commence par une majuscule, ce qui pourrait suggérer un nom propre ; cependant, la présence d’une autre majuscule en plein milieu du mot infirme cette hypothèse, comme pour les groupes de lettres « *zdB* », « *kzwAAqvo* » et « *xliC* ».

⁶⁹ *Ada*, p. 127.

⁷⁰ Lecerle, *Violence of Language*, p. 1.

L'enchaînement de trois consonnes ou plus, comme dans « *dqg* » ou « *gwttp* », rend toute lecture impossible, mais ce n'est pas le cas pour tous les groupements de lettres ; si l'on lit certaines de ces agglutinations de lettres, il semble que l'on peut reconnaître derrière eux quelques mots : peut-on lire à la fin de « *kzwAAqvo* » le nom de la mère folle de Van, Aqua ? Derrière « *wjffhm* », se cache-t-il une contraction de « with him » ou « with them » ? « *mujzikml* » dissimule-t-il une référence à la musique, ou s'agit-il du mot « *muzhik* », désignant l'homme russophone qu'est Van ? On peut également s'interroger sur la proximité entre « *gwzxm* » et « *gwttp* » : renvoient-ils à deux mots proches, ou l'aléatoire du langage s'exprime-t-il dans cette ressemblance ? Le lecteur peut ouvrir plusieurs pistes avec ses questions, mais il n'a pas encore les réponses.

À la fin du passage, Ada donne la formule de déchiffrement à Van, mais le lecteur n'y a accès qu'au chapitre suivant :

One-letter words remained undisguised. In any longer word each letter was replaced by the one succeeding it in the alphabet at such an ordinal point – second, third, fourth, and so forth – which corresponded to the number of letters in that word. Thus “love,” a four-letter word, became “*pszi*” (“p” being the fourth letter after “l” in the alphabetic series, “s” the fourth after “o,” et cetera), whilst, say “lovely” (in which the longer stretch made it necessary, in two instances, to resume the alphabet after exhausting it) became “*ruBkrE*,” where the letters overflowing into the new alphabetic series were capitalized: B, for instance, standing for “v” whose substitute had to be the sixth letter (“lovely” consists of six letters) coming after it: *wxyzAB*, and “y” going still deeper into that next series: *zABCDE*⁷¹.

La clé de ce code entraînera le lecteur à revenir en arrière pour jouer à décrypter le texte, puisque le narrateur Van ou l'annotateur Vivian Darkbloom-Nabokov se sont bien abstenus de donner la version non-encodée, à savoir : « *making his way through the brush and crossing a brook to reach Ada in a natural bower of aspens; they embraced.* » La lecture érotique attendue s'avère déjouée et le lecteur se découvre des idées mal placées, puisque le passage est finalement très sage – à moins bien sûr que derrière « *they embraced* » ne se cache par euphémisme la description de l'étreinte des deux adolescents. C'est d'ailleurs le mot « *love* », également présent dans « *lovely* », qui est pris pour expliquer le code, ce qui révèle bien les sentiments des deux amants. Cependant, il est qualifié de « *four-letter word* », donnant une dimension vulgaire à leur relation. Comme souvent dans ce roman, la relation de Van et Ada oscille entre sexualité débridée et sentiment amoureux romantique.

Nabokov pousse parfois la dissolution du langage plus loin puisque le langage verbal peut s'effacer derrière le silence des personnages, comme dans le passage déjà évoqué où seul le langage

⁷¹ *Ada*, p. 129.

corporel pourra laisser entrevoir ce que Lolita refuse de verbaliser et où Humbert dissimule les mots de Lolita à l'aide d'un mot étranger :

“Oh, things... Oh, I – really I” – she uttered the “I” as a subdued cry while she listened to the source of the ache, and for lack of words spread the five fingers of her angularly up-and-down-moving hand. [...]“Crazy things, filthy things. I said no, I’m just not going to [she used, in all insouciance really, a disgusting slang term which, in a literal French translation, would be *souffler*] your beastly boys, because I want only you⁷².”

C'est donc le langage du corps qui prend le relais quand l'indicible surgit ou quand la langue étrangère fait obstacle à la compréhension du lecteur monolingue.

B. La gestuelle : quand faire, c'est dire

Nabokov a exprimé son intérêt pour le langage corporel lors d'une interview qui traitait justement de son multilinguisme, ce qui suggère qu'il avait conscience de la présence d'un langage au-delà des langues nationales :

On the other hand, there are words rendering certain nuances of motion and gesture and emotion in which Russian excels. Thus by changing the head of a verb, for which one may have a dozen different prefixes to choose from, one is able to make Russian express extremely fine shades of duration and intensity. English is, syntactically, an extremely flexible medium, but Russian can be given even more subtle twists and turns. Translating Russian into English is a little easier than translating English into Russian, and 10 times easier than translating English into French⁷³.

Le langage du corps n'est donc pas complètement détachable de la culture d'origine du locuteur, mais il pourra parfois permettre d'accéder à un minimum de sens par son pouvoir de suggestion. Cette dimension nationale des gestes est tout particulièrement soulignée dans *Pnin*.

1. Le langage corporel national dans *Pnin*

Pnin éprouve des difficultés à s'exprimer en anglais, malgré des années passées aux États-Unis. Dans le passage suivant, son origine russe transparaît même dans ses mouvements, dont le narrateur indique l'origine, soulignant ainsi que l'intégration de l'étranger dépasse le linguistique et passe aussi par le culturel ; en contrepoint, le narrateur laisse poindre la suggestion que la culture américaine a elle aussi ses codes gestuels inconscients :

It warmed my heart, the Russian-intelligentski way he had of getting into his overcoat: his inclined head would demonstrate its ideal baldness, and his large, Duchess of

⁷² *Lolita*, p. 260.

⁷³ *SO*, p. 36.

Wonderland chin would firmly press against the crossed ends of his green muffler to hold it in place on his chest while, with a jerk of his broad shoulders, he contrived to get into both armholes at once; another heave and the coat was on.

He picked up his *portfel'* (brief-case), checked its contents, and walked out.

He was still at a newspaper's throw from his porch when he remembered a book the college library had urgently requested him to return, for the use of another reader⁷⁴.

Il est tout à fait possible au lecteur anglophone de visualiser les mouvements de Pnin, notamment grâce à la référence au menton pointu de la duchesse dont la référence carrollienne est explicitée par l'ancien traducteur russe du roman. Et c'est une image d'Épinal de la banlieue américaine qu'évoque le lancer du livreur de journaux.

La gestuelle américaine commence d'ailleurs à révéler ses nuances à Pnin puisque celui-ci s'affaire parfois à l'imiter pour dissimuler son statut d'étranger :

Timofey Pnin settled down in the living-room, crossed his legs *po amerikanski* (the American way), and entered into some unnecessary detail. It was a curriculum vitae in a nutshell – a coconut shell. Born in St Petersburg in 1898. Both parents died of typhus in 1917. Left for Kiev in 1918⁷⁵.

Le xénisme « *po amerikanski* » signale qu'en dépit du caractère américain du geste mis en scène par Pnin, celui-ci n'a rien de naturel pour ce Russe qui le perçoit dans sa langue comme typiquement étranger. Malgré ce geste, l'identité russe de Pnin surgit dans sa maîtrise imparfaite de l'anglais puisque celui-ci omet les sujets grammaticaux de ses phrases et même le verbe « être », ce que permet le russe mais pas l'anglais : « Born in St Petersburg in 1898. [...] Left for Kiev in 1918 ». La transformation de l'expression idiomatique « in a nutshell » en « coconut shell » contribue à illustrer humoristiquement la mauvaise maîtrise que Pnin a de l'anglais et de l'art de la conversation concise.

Pnin sait donc détecter les gestes américains, mais il est également capable de reconnaître le caractère national de ses mouvements ; son logeur Laurence pourra s'appuyer sur lui pour écrire un livre sur la question :

It soon transpired that Timofey was a veritable encyclopedia of Russian shrugs and shakes [...] Laurence even made a film of what Timofey considered to be the essentials of Russian "carpalistics," with Pnin in a polo shirt, a Gioconda smile on his lips, demonstrating the movements underlying such Russian verbs – used in reference to hands – as *mahnut'*, *vsplesnut'*, *razvesti*: the one-hand downward loose shake of weary relinquishment; the two-hand dramatic splash of amazed distress; and the "disjunctive" motion – hands travelling apart to signify helpless passivity. And in conclusion, very

⁷⁴ *Pnin*, p. 343.

⁷⁵ *Pnin*, p. 319-320.

slowly, Pnin showed how, in the international “shaking the finger” gesture, a half turn, as delicate as the switch of the wrist in fencing, metamorphosed the Russian solemn symbol of pointing up, “the Judge in Heaven sees you!” into a German air picture of the stick – “something is coming to you”⁷⁶!

Les trois mots russes laissent donc la place aux trois mouvements qui deviennent les traductions respectives de ces mots, traductions non verbales que le lecteur peut visualiser grâce à la description écrite en anglais mais qu’il serait bien en peine de traduire par un unique mot dans cette langue.

Le langage corporel peut aussi être parfois international, comme le suggère le « “shaking the finger” gesture », et Nabokov évoque parfois la gestuelle des personnages dans des passages qui font apparaître le caractère évident du geste évoqué et suggèrent même un internationalisme de ces mouvements :

“No animal will touch a person’s tongue. When a lion has finished a traveler, bones and all, he *always* leaves the man’s tongue lying like that in the desert” (making a negligent gesture⁷⁷).

“Let me order something for you,” said Armande to Percy, not making, however, the offering gesture that usually goes with that phrase⁷⁸.

C’est sur cette possibilité d’un langage corporel international que s’appuient nombre de xénismes chez Nabokov. Le lecteur trouve ainsi une aide appréciable dans la gestuelle décrite quand des mots étrangers sont employés dans le texte.

2. La traduction du mot étranger

Ainsi, dans un épisode particulièrement polyglotte d’*Ada*, Marina discute avec Van et ses propos, apparemment tenus en russe, sont rendus en anglais avec quelques alternances codiques russes à effet de réel. Elle emploie cependant un segment relativement long en français afin de dissimuler, apparemment par pudeur et horreur, le contenu obscène de ses paroles. C’est sa gestuelle qui soulignera son dégoût quant à ce qu’elle a pu évoquer en français :

The Zemskis were terrible rakes (*razvratniki*), one of them loved small girls, and another *raffolait d’une de ses juments* and had her tied up in a special way – don’t ask me how” (double hand gesture of horrified ignorance) “– when he dated her in her stall⁷⁹.”

⁷⁶ *Pnin*, p. 325-326.

⁷⁷ *Ada*, p. 63.

⁷⁸ *Transparent Things*, p. 519.

⁷⁹ *Ada*, p. 185-186.

Si la fin de ce passage peut permettre de deviner le contenu du français (« dated her in her stall »), il faut noter que, par la dimension humaine du verbe « dated » et par métonymie, le lecteur aura tendance à penser que le français mentionnait une cavalière, et non sa monture ; mais c'est la description de ses mains qui souligne que les mots dissimulés évoquent en réalité quelque chose de plus répugnant qu'une cavalière ou une écuyère.

Ce sont aussi les mots de l'étranger qui peuvent être difficiles à comprendre, mots qui viennent éclairer les indications gestuelles. Ainsi, quand Pnin souhaite faire un cadeau à Victor, le fils de son ex-femme qui est comme un fils spirituel pour le professeur russe, ses mouvements éclaircissent ses propos, pour le lecteur comme pour le vendeur américain :

On the eve of the day on which Victor had planned to arrive, Pnin entered a sport shop in Waindell's Main Street and asked for a football. The request was unseasonable but he was offered one.

"No, no," said Pnin, "I do not wish an egg or, for example, a torpedo. I want a simple football ball. Round!"

And with wrists and palms he outlined a portable world. It was the same gesture he used in class when speaking of the "harmonical wholeness" of Pushkin.

The salesman lifted a finger and silently fetched a soccer ball⁸⁰.

Son erreur s'explique donc d'une part par sa méconnaissance des différences culturelles entre l'Europe dont il est originaire et où « football » désigne un sport avec un ballon rond, et le pays où il vit désormais, où le « football » se joue avec un ballon ovale. Mais sa confusion est également due à la fusion linguistique opérée entre le pied et le ballon pour désigner ce sport : Pnin double donc comiquement la présence de ce ballon qu'il n'arrive pas à obtenir. Pour décrire ce domaine qui lui est étranger – le sport –, les mots ne sont donc pas d'un grand secours et les gestes permettent à Pnin d'atteindre son but. Ces gestes justement sont plus vrais que n'importe quel mot anglais puisque Pnin peut y inscrire sa véritable identité, à savoir celle d'un homme cultivé et poétique quand il évoque Pouchkine mais surtout grâce à l'évocation poétique du ballon par l'expression « a portable world », expression qui pourrait tout aussi bien décrire le bout de Russie que, nostalgiquement, Pnin porte toujours en lui et où « football » renvoyait à quelque chose qu'il connaissait, et plus largement où les mots n'étaient pas une barrière. Notons que le vendeur lui-même quitte le domaine du langage verbal pour employer le langage corporel et ainsi exprimer qu'il a compris Pnin, puisque les

⁸⁰ Pnin, p. 367-368.

mots ne sont finalement plus nécessaires : « The salesman *lifted a finger and silently fetched* a soccer ball⁸¹ ».

Le langage gestuel s'avère également nécessaire pour couvrir le silence des personnages, que ce soit dans les moments où la communication verbale est impossible ou dans ceux où la douleur se fait indicible.

3. Couvrir le silence

C'est parfois la distance entre les personnages qui rend nécessaire le recours au langage corporel :

Leslie, old Miss Opposite's gardener and chauffeur, a very amiable and athletic Negro, grinned at me from afar and shouted, re-shouted, commented by gesture, that I was mighty energetic today⁸².

She flung the window open and leant out just as Ivor was emerging from his taxi. She blew him an exuberant kiss and shouted, with illustrative gestures, that we were coming down⁸³.

Dans le premier passage, « old Miss Opposite » n'est nullement le nom de la voisine mais le surnom qui lui est donné par Humbert, qui comme souvent décide de taire les vrais noms des personnages pour les réduire à leur fonction. Dans le deuxième passage, le discours indirect se charge de rapporter les paroles d'Iris, mais la description de ses gestes par le narrateur, tout comme les signes du chauffeur noir, sont clairement visualisables par le lecteur. Force est de constater que ce langage corporel peut être tout aussi expressif que des mots dans ces cas d'éloignement géographique.

Plus souvent, le silence des personnages est causé par un tourment, une douleur qui rendent les mots impossibles. Ainsi, après qu'Humbert a épousé Charlotte, qui le répugne, pour avoir accès à Lolita, il découvre avec horreur les plans de sa femme, à savoir envoyer Lolita au loin pour qu'elle ne les importune plus :

I had always thought that wringing one's hands was a fictional gesture – the obscure outcome, perhaps, of some medieval ritual; but as I took to the woods, for a spell of despair and desperate meditation, this was the gesture ("look, Lord, at these chains!") that would have come nearest to the mute expression of my mood.

Had Charlotte been Valeria, I would have known how to handle the situation; and "handle" is the word I want. In the good old days, by merely twisting fat Valechka's

⁸¹ C'est moi qui souligne.

⁸² *Lolita*, p. 68.

⁸³ *LATH!*, p. 615.

brittle wrist (the one she had fallen upon from a bicycle) I could make her change her mind instantly; but anything of the sort in regard to Charlotte was unthinkable. [...] In fact, I could not say anything at all to Charlotte about the child without giving myself away⁸⁴.

Humbert ne verbalise donc pas sa souffrance mais se contente de décrire les mouvements que cette douleur évoque en lui. De même, c'est le langage de la violence physique qu'il employait par le passé pour résoudre les conflits, mais ce langage est aussi impuissant que la discussion pour raisonner Charlotte.

Quelques années après avoir abusé de Lolita, Humbert la retrouve pour la première fois depuis qu'elle s'est enfuie. Après que celle-ci lui a révélé pour qui elle l'a quitté, Humbert capture la parole de Lolita en ne rapportant plus ses mots qu'au style indirect libre⁸⁵ ; c'est donc lui qu'il faudra écouter, avec la fiabilité très relative qu'on lui connaît, ce qui apparaît d'ailleurs dans un des derniers mots de Lolita qu'Humbert laisse émerger en la faisant reprendre un des siens, « betrayed » :

“Betrayed you? No.” She directed the dart of her cigarette, index rapidly tapping upon it, toward the hearth exactly as her mother used to do, and then, like her mother, oh my God, with her fingernail scratched and removed a fragment of cigarette paper from her underlip. No. She had not betrayed me. I was among friends. Edusa had warned her that Cue liked little girls, had been almost jailed once, in fact (nice fact), and he knew she knew. Yes... Elbow in palm, puff, smile, exhaled smoke, darting gesture. Waxing reminiscent. He saw – smiling – through everything and everybody, because he was not like me and her but a genius. A great guy. Full of fun. Had rocked with laughter when she confessed about me and her, and said he had thought so⁸⁶.

Si Humbert fait taire Lolita, c'est parce que la douleur que ses mots provoquent en lui est indicible. Il accompagne les paroles rapportées de Lolita de descriptions fournies de sa gestuelle qui se chargent de souligner les vrais sentiments de Lolita. Tout d'abord, son détachement envers Humbert apparaît dans sa gestuelle (« removed ») ; Humbert le comprend et évoque par le souvenir de Charlotte ce qu'il ne peut verbaliser : il réalise qu'il était pour Lolita cette même figure familiale mais exécrationnelle que Charlotte était pour lui. Puis, la disparition des verbes (« Elbow in palm, puff, smile, exhaled smoke, darting gesture ») et surtout la rêverie qui semble flouter les yeux de la jeune femme annoncent le panégyrique de Lolita à l'évocation de son ancien amant. Si Humbert suscitait l'hilarité (de Quilty mais sûrement aussi de Lolita, comme le suggère l'absence de sujet dans « Had rocked with laughter when she confessed about me and her »), Quilty, lui, la fait encore sourire rêveusement, des années après : il n'est nullement besoin à Humbert de verbaliser sa douleur, elle

⁸⁴ *Lolita*, p. 77.

⁸⁵ Lire à ce propos : Chupin, « “A medley of voices”, polyphonie et discours rapportés dans *Lolita* de Nabokov ».

⁸⁶ *Lolita*, p. 259.

apparaît au lecteur qui sait maintenant l'amour qu'Humbert porte à la jeune femme. Cette douleur surgit d'ailleurs dans la métaphore récurrente désignant la cigarette : « the dart of her cigarette », « exhaled smoke, darting gesture ».

Mais l'exemple le plus parlant où l'indicible est compensé par le gestuel se trouve dans *Bend Sinister*, où l'on avait déjà constaté l'abondance de mots étrangers pour éviter la verbalisation de la mort de l'enfant, à la fin du roman. Le livre commençait déjà par une autre expérience de l'indicible, puisque Krug venait de perdre sa femme et devait affronter son fils. Ici, c'est ce que Krug refuse de dire ou d'entendre qui est central :

This child was still a happy child. Krug said the conventional thing about time and sleep. No sooner had he said it than a fierce rush of rough tears started from the bottom of his chest, made for his throat, was stopped by inferior forces, remained in wait, manoeuvring in black depths, getting ready for another leap. *Pourvu qu'il ne pose pas la question atroce.* I pray thee, local deity. [...]

"Lie down, lie down," said Krug, "it is getting very late. I must go now. Come, lie down. Quick."

(He may not ask⁸⁷.)

La dissimulation de la mort de la mère se fait linguistiquement et contamine toute la communication entre Krug et son fils : la verbalisation est refusée par la périphrase (« said the conventional thing about time and sleep »), puis par la langue française où l'anglophone pourra reconnaître malgré tout le mot « question », et finalement par un aparté entre parenthèses où, encore une fois, la question n'est pas énoncée. À la place des mots, l'insistance portera plutôt sur les gestes d'affection qui lient le père et son fils :

As he bent over the child, Krug was held at arm's length for a moment, both looking into each other's faces: the child hurriedly trying hard to think up something to ask in order to gain time, the father frantically praying that one particular question would not be asked. How tender the skin looked in its bedtime glory, with a touch of the palest violet above the eyes and with the golden bloom on the forehead, below the thick ruffled fringe of golden brown hair. [...]

He quickly kissed [him], turned off the light and went out. Thank God, it has not been asked – he thought as he closed the door. But, as he gently released the handle, there it came, high-pitched, brightly remembered.

"Soon," he replied. "As soon as the doctor tells her she can. Sleep. I beg you."

At least a merciful door was between him and me⁸⁸.

⁸⁷ *Bend Sinister*, p. 190.

Krug ne sait pas verbaliser sa peine ou son affection pour son fils, et l'indicible, présent par les nombreux pronoms « it », laissera la place à l'affection qu'il n'est pas besoin de nommer, à leurs contacts tactiles, à la description de la peau de l'enfant. L'impossible verbalisation passe également par la vibration qui affecte la voix narrative, puisque la troisième personne cède la place à une surprenante première personne.

À d'autres moments dans le roman, l'incapacité de Krug à communiquer avec son fils ou ses proches est soulignée par le fait que les objets manifestent un langage gestuel : si l'humain ne se tient pas à sa condition d'être parlant, l'inhumain prend en charge ce rôle et semble même essayer de verbaliser la tendresse que la langue retient et tait. Ainsi, quand, au retour de l'hôpital, Krug fait comprendre à son employée de maison que son épouse est morte et qu'elle doit au plus vite se débarrasser des affaires de celle-ci, il la laisse seule dans sa tristesse et ne montre aucune humanité :

There she stood staring at him with dark liquid eyes, her mouth slightly opened showing a gold stopped tooth, her coral earrings staring too and one hand pressed to her formless grey-worsted bosom⁸⁹.

Tandis que les yeux de l'employée se fixent sur Krug et se ternissent, ce sont ses bijoux qui s'animent d'un regard, comme pour contrer l'inhumanité de son employeur. Puis, quand Krug fuit à la campagne pour ne pas assister aux funérailles de son épouse, il se réfugie chez un ami qui lui recommande de quitter le pays. La communication semble impossible avec Krug, et de nouveau le mobilier se fait plus loquace et plus chaleureux :

"Alone is the wrong word!" cried Maximov, flushing. "You are not alone! You have a child."

"Come, come," said Krug, "let us please —"

"We shall not. I warned you that I would ignore your irritation."

"Well, what do you want me to do?" asked Krug with a sigh and helped himself to another cup of lukewarm coffee.

"Leave the country at once."

The stove crackled gently, and a square clock with two cornflowers painted on its white wooden face and no glass rapped out the seconds in pica type. The window attempted a smile. A faint infusion of sunshine spread over the distant hill and brought out with a

⁸⁸ *Bend Sinister*, p. 190-191.

⁸⁹ *Bend Sinister*, p. 189.

kind of pointless distinction the little farm and its three pine trees on the opposite slope which seemed to move forward and then to retreat again as the wan sun swooned⁹⁰.

Dans ce passage, les éléments du décor semblent eux-mêmes hésitants face à cet homme brusque et froid, comme l'indiquent l'adverbe « gently » et les adjectifs « faint » et « distant », ou encore les verbes qui marquent une gêne, et même un malaise physique : « attempted a smile », « swooned ».

Le langage des corps et des objets permet donc d'exprimer l'indicible, ou du moins de combler le vide verbal laissé par d'insoutenables situations. Comme le rappelle Lecerclé en évoquant Heidegger, le silence n'est pas nécessairement à appréhender comme une absence de parole :

One of the best-known aspects of [Heidegger's] theory of language is the celebration of silence as one of the highest forms of speech. When the babble of glib interlocution has at last come to an end, then, in the silence that is the essence of speech, we can at last listen to the monologue of language, in which the remainder makes itself heard⁹¹.

Le silence est donc à la fois un type de parole mais il en est également l'origine. Et chez Nabokov, c'est bien ce qui est au-delà des mots qui se laisse parfois entendre en l'absence de verbalisation claire. Qu'il s'agisse du silence des personnages ou du refus de dire en langue anglaise, le lecteur reste confronté à un langage opaque et ne peut se remettre qu'au pouvoir de suggestion des mots.

Chez Nabokov, la langue intelligible se dissout parfois à divers degrés : à un degré extrême, c'est le silence qui est inscrit, mais il est en réalité écrit puisque ce n'est pas une page blanche qui s'étale devant le lecteur mais plutôt la description, la suggestion de l'indicible. À un degré moindre de dissolution (mais beaucoup plus présent quantitativement), ce sont les alternances codiques qui soulignent, dans le sens d'insistance mais aussi typographique, la présence de l'absence, de ce mot qui ne se dit pas franchement en anglais. Le mot étranger a un réel pouvoir de suggestion, que nous avons déjà évoqué par le biais d'Adorno, et il requiert chez le lecteur des procédés interprétatifs insoupçonnés car souvent latents et non sollicités face à une langue standard. Comme nous l'avons constaté avec le code des amoureux, où le langage était dissolu en absence de clé de déchiffrement et où la langue anglaise disparaissait, il existe au-delà de la langue une intelligibilité du langage lui-même, grâce au « reste » qui se fait suggestif et évocateur :

⁹⁰ *Bend Sinister*, p. 240.

⁹¹ Lecerclé, *Violence of Language*, p. 115.

And beyond the frontier, as we have seen, there lies not the outer darkness of linguistic chaos, but language that is still intelligible. Perhaps one could use a new metaphor for the frontier: not a map but a barrier, the barrier of censorship. In that case, the remainder would be the linguistic equivalent of the Freudian unconscious, excluded or repressed by the rules of grammar, but trying to return in jokes, slips of the tongue, solecisms, and poetry⁹².

La dissimulation linguistique du mot étranger implique une possible révélation, comme en psychanalyse freudienne où il s'agit de retrouver le refoulé. Il ne s'agit donc que des deux côtés d'une même pièce : en prétendant cacher, les alternances codiques attirent l'attention sur ce qui est à découvrir de l'autre côté de la langue.

Dans le chapitre 3 sur l'inscription des mots étrangers, nous avons entr'aperçu ce que les xénismes avaient de dissimulation et surtout en quoi ils pouvaient donner des clés de lecture au lecteur perspicace. C'est vers cette dimension de révélation linguistique que nous nous tournons maintenant, en étudiant la langue étrangère comme indice dans le chapitre 5 et comme symptôme dans le chapitre 6.

⁹² Lecercle, *Violence of Language*, p. 23.

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

École doctorale Lettres, langues, spectacles – ED 138

CREA Centre de Recherches Anglophones

DOCTORAT

Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Julie LOISON-CHARLES

Les mots étrangers de Vladimir Nabokov

Tome 2

Thèse dirigée par le Professeur Emily EELLS

Soutenue en public le 10 juin 2014

Jury

Mme Emily EELLS, Professeur Université Paris Ouest Nanterre La Défense

M. Jean-Jacques LECERCLE, Professeur Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Mme Marie-Christine LEMARDELEY, Professeur Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Présidente)

Isabelle POULIN, Professeur Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 (Rapporteur)

Christine RAGUET, Professeur Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Rapporteur)

CHAPITRE 5

FONCTION RÉVÉLATRICE DES ALTERNANCES CODIQUES

You may argue that reading downwards, or upwards, or diagonally is not what an editor can be expected to do; but by means of various allusions to trick-reading I have arranged matters so that the reader almost automatically slips into the discovery, especially because of the change in style¹.

Nabokov aimait à jouer au chat et à la souris avec son lecteur, lecteur qui devait souvent déchiffrer la langue nabokovienne aussi bien que l'intrigue. Dans la citation en exergue, l'écrivain souligne à quel point son écriture est l'endroit où cette recherche aura lieu, et combien il a préparé la découverte du lecteur. En l'occurrence, il évoque dans la lettre citée la nouvelle « The Vane Sisters », dont les premières lettres de chacun des mots du dernier paragraphe permettent de dénouer l'intrigue, puisque cet acrostiche fait comprendre au lecteur que les deux sœurs Vane, qui sont décédées, communiquent avec le narrateur, alors que lui n'arrive pas à déchiffrer les signes qu'elles lui ont laissés. Le langage est donc le lieu possible d'une révélation, et se pose la question de savoir si l'alternance codique est elle aussi révélatrice. Nabokov semble laisser un indice pour le lecteur dans ce passage d'*Ada* qui ressemble à un commentaire métalittéraire sur son écriture : « "Please note, everybody," said Ada, "how *voulu* that slip was²!" ». Ici, Ada commente un jeu de mots que Van a fait en prétendant qu'il ne s'agissait que d'un lapsus, mais l'emploi du français joue le rôle de révélateur : les alternances codiques de Nabokov ne sont nullement des lapsus qu'il n'aurait pas eu le temps de corriger mais peuvent être vues comme des indices textuels qu'il laisse à son lecteur-enquêteur.

L'alternance codique à l'écrit est marquée du sceau de la volonté de l'écrivain : elle n'est ni innocente ni anodine. Louis Deroy rappelait dans *L'Emprunt linguistique* qu'il est toujours possible d'éviter l'emprunt :

On n'emprunte raisonnablement que ce dont on manque. L'emprunt se justifie normalement par un besoin. [...] Mais qui peut dire qu'il y ait jamais nécessité absolue

¹ *Selected Letters*, p. 116-117.

² *Ada*, p. 208.

d'emprunter un mot ? Une langue offre toujours, en principe, une possibilité de s'en dispenser en créant un néologisme³.

L'écrivain pourrait donc créer un mot – pratique que Nabokov emploie d'ailleurs ponctuellement – pour désigner une réalité non connue des anglophones, ou encore avoir recours à une traduction ou une explication ; il le fait d'ailleurs souvent en accompagnement du xénisme, et pourrait donc se dispenser d'autant d'alternances codiques. Par ailleurs, beaucoup des xénismes employés ne désignent pas des signifiés sans signifiant en anglais. L'écrivain polyglotte pourrait donc n'écrire qu'en anglais s'il en faisait le choix, quitte à spécifier ponctuellement que les personnages s'expriment en langue étrangère. Dans ce cas de choix délibéré d'employer la langue étrangère, Deroy parle d'emprunts de luxe⁴ : ceux-ci s'opposent notamment aux emprunts scientifiques (pour dénoter une plante locale par exemple, et qui donc n'a pas de traduction) et sont souvent motivés par ce que Deroy appelle des raisons de cœur. Qu'il s'agisse d'une dimension affective pour la langue étrangère (pour laquelle Nabokov aurait un attachement émotionnel) ou d'une motivation fonctionnelle, force est de constater que ces emprunts de luxe recoupent un grand nombre des xénismes que nous avons déjà étudiés.

Aux chapitres 3 et 4, nous avons esquissé plusieurs fonctions, telles que l'effet de réel, ou illustratif (la couleur locale), la dimension ludique (jeu de mots permis par la langue étrangère), la complicité avec le lecteur ou encore la révélation faite quant à la diégèse. Ces fonctions sont diversement convoquées d'un xénisme à un autre, et elles sont parfois combinées dans une même alternance codique ; par conséquent, le relevé des fonctions des mots étrangers n'est qu'un balisage et ne donne pas de clé de lecture univoque du texte. Parmi les différentes fonctions déjà évoquées, il ne semble pas nécessaire de s'appesantir sur celle d'illustration ou de ludicité. Par contre, la dimension révélatrice de la langue étrangère est, à notre sens, cruciale.

Tout d'abord, la question se pose de savoir si le choix d'une langue en particulier est révélateur, et donc si une fonction peut être rattachée à chaque langue surgissant dans l'écriture en anglais de Nabokov. Dans une deuxième partie, nous étudierons la dimension de révélation dans *Look at the Harlequins!* qui, en tant que dernier roman achevé de Nabokov et surtout en tant qu'œuvre-bilan, offre une possibilité de décrypter a posteriori les motivations de l'alternance codique dans ses romans.

³ Deroy, p. 137-138. On retrouve chez Deroy ce flou entre emprunt et xénisme.

⁴ Deroy, p. 171.

I. Une langue, une fonction ?

A. Fonctions et alternance codique

Il serait tentant d'attribuer à chaque langue employée par Nabokov dans ses romans américains une fonction unique et spécifique lui correspondant, ce qui nous livrerait les clés et codes de lecture nécessaires pour déchiffrer l'écriture multilingue de Nabokov. Cependant, nous souscrivons à la conclusion d'Elizabeth Klosty Beaujour que c'est plus la stratégie de l'alternance codique qui est révélatrice, et pas nécessairement la langue choisie :

Nor is it possible to determine objectively *why* a bilingual uses one linguistic processing strategy rather than another, but it is evident that the variety of processing strategies available to bilinguals provides them with neurolinguistic *options*, which set them apart from monolinguals. [...] Whatever the idiosyncratic solutions worked out by individual writers, however, they all share the consciousness of linguistic option, and it is the fact of choosing, not the particular choice, that is determinant⁵.

L'emploi de mots étrangers est donc révélateur en lui-même en tant que procédé et souvent au-delà de la langue choisie. Si l'alternance codique fait souvent sens par elle-même, il existe cependant quelques cas où une signification particulière sera associée à une langue : c'est ce que nous nommons la fonction connotative.

B. Fonction connotative

Ponctuellement, le choix d'une langue en particulier sert de mise en exergue quand cette dernière est employée pour évoquer une connotation souvent associée à ladite langue. Par exemple, Louis Deroy souligne le lien de raffinement français qui est perçu par les anglophones quand il s'agit de mode (et l'on pourrait dire la même chose du culinaire⁶) :

Aux États-Unis, où pourtant, depuis les environs de 1936, le prestige et la vogue du français a [*sic*] notablement baissé, le monde de la mode féminine a continué de puiser dans le vocabulaire français les termes choisis qui doivent faire pression sur la clientèle et déterminer la vente. Le gallicisme est une arme publicitaire qui porte au maximum en ce domaine⁷.

⁵ Beaujour, p. 38-40.

⁶ Lire à ce sujet Corinne Wecksteen, « La traduction de l'emprunt : *coup de théâtre* ou *coup de grâce* ? », *Lexis*, 3 (juillet 2009), 137-156.

⁷ Deroy, p. 173.

Cette fonction connotative est donc proche de la fonction illustrative puisqu'elle accompagne la dimension nationale de l'objet tel qu'il est perçu par les lecteurs ou locuteurs ; elle est également révélatrice en ce que la langue employée (et souvent détectée par le lecteur grâce à la morphologie) permet de diriger et d'influencer la détection du sens du mot.

Dans les écrits de Nabokov, on peut donc parfois relever des concomitances entre forme – la langue employée – et fond – le sens du xénisme – quand par exemple des mots français sont employés pour évoquer la sexualité, mais c'est vrai plus particulièrement pour des langues plus ponctuelles, dont l'emploi principal est cette fonction connotative. C'est le cas de l'allemand et du latin.

1. L'allemand et la psychanalyse

Dans les romans de Nabokov, la psychanalyse est en permanence moquée et la présence de la langue allemande sert à accentuer le trait. En effet, la psychanalyse est marquée nationalement. D'une part, l'adjectif « Viennese » est souvent employé pour évoquer, à travers Freud (ou le « Viennese quack » à plusieurs occasions⁸), cette discipline :

I drove to wherever the beast's lair was – and then pulled the pistol's foreskin back, and then enjoyed the orgasm of the crushed trigger: I was always a good little follower of the Viennese medicine man⁹.

So we walked up the once noble stairs, which now had something seldom seen even in Viennese dream comics¹⁰.

Dans ces exemples, l'adjectif est employé pour mettre en avant l'insistance, que Nabokov trouvait excessive, sur les rêves ou la motivation sexuelle, non sans souligner leur aspect ridicule (« a good little follower », « dream comics »).

D'autre part, c'est la langue allemande parlée par le célèbre Viennois qui est employée quand il s'agit de convoquer la psychanalyse : c'était le cas, évoqué précédemment, du mot « *Kleine* » dans *Pnin* et *Lolita*, cela l'est aussi pour le nom des deux psychiatres évoquées dans *Lolita*,

⁸ « The intruder is not the Viennese Quack (all my books should be stamped Freudians, Keep Out) » *Bend Sinister*, Préface, p. 168-169, et « The poor fellow drove me even crazier than I was by not only insisting on discussing my symptoms in an execrable version of the language I was trying to shed, but on translating into it various irrelevant terms used by the Viennese Quack and his apostles (*simbolizirovanie, mortidnik*). » *LATH!*, p. 659.

⁹ *Lolita*, p. 258.

¹⁰ *LATH!*, p. 633.

Melanie Weiss et Dr. Blanche Schwarzmann¹¹. La non-subtilité de la science freudienne transparaît dans l'inscription sans contraste du noir et du blanc dans l'onomastique : le noir est présent dans le pigment qu'est la mélanine ou dans la traduction allemande du mot « noir », à savoir « *Schwarz* » ; quant au blanc, il est inscrit en allemand grâce à « *Weiss* » mais aussi en français dans le prénom « Blanche ». C'est néanmoins l'allemand qui prédomine dans ces deux noms. Ceux-ci sont liés par un effet de miroir : tous deux sont bicolores et subissent une inversion puisque le blanc est le nom de la première et le prénom de la seconde, et inversement pour la couleur noire. Notons également comme autre association des contraires le fait que les psychanalystes sont des femmes mais que l'homme, « *Mann* » en allemand, est inscrit dans le nom de la deuxième femme. Le parallélisme semble rompu puisque le « Doctor » de la seconde est absent du nom de la première, Melanie Weiss. Or, le mot « *Weiss* » renvoie non seulement à la couleur blanche mais également à la connaissance (*wissen*, « savoir », conjugué à la première ou à la troisième personne). L'allemand connote donc la psychanalyse tout en révélant, après dissimulation linguistique, l'aspect manichéen de ce domaine scientifique.

Rappelons également que, toujours dans *Lolita*, Humbert avait justifié sa pédophilie par un traumatisme sexuel localisé dans l'enfance, lorsque son étreinte avec Annabel n'avait pu aboutir : il s'agit donc d'une justification psychanalytique. Or, au premier regard porté sur Lolita, il la nommait justement à l'aide de l'allemand : « the little Herr Doktor who was to cure me of all my aches¹² ». L'allemand souligne donc un point de la diégèse, à savoir l'affirmation par l'allemand d'un mal d'origine psychanalytique qu'il serait possible de soigner en abusant d'une jeune fille.

L'aspect révélateur de la langue allemande apparaît plus clairement dans *Pnin* : après que sa femme Liza l'a quitté pour un psychiatre allemand du nom d'Eric Wind, le professeur russe annonce à ce nouveau couple son intention de partir pour les États-Unis. Quelques temps plus tard, Liza revient auprès de Pnin, éplorée et surtout enceinte de son amant ; Pnin lui pardonne et part avec elle sur un navire transatlantique. À bord, il entame une partie d'échecs avec un Allemand dont Pnin parle la langue :

Presently another passenger came up, said *entschuldigen Sie*, could he watch their game? And sat down beside them. He had reddish hair cropped close and long pale

¹¹ *Lolita*, p. 284 et p. 50. On note également la présence du Dr Albina Dunkelberg dans *Pnin*, p. 332, où on lit le mot allemand « Dunkel » (sombre) ; on retrouve la dimension noire et blanche chez la psychanalyste Clarissa Dark dans *Transparent Things*, p. 531, qui est une variante où l'allemand n'est cependant pas présent.

¹² *Lolita*, p. 36.

eyelashes resembling fish moths, and he wore a shabby double-breasted coat, and soon he was clucking under his breath and shaking his head every time the patriarch, after much dignified meditation, lurched forward to make a wild move. Finally this helpful spectator, obviously an expert, could not resist pushing back a pawn his compatriot had just moved, and pointed with a vibrating index to a rook instead – which the old Frankfurter incontinently drove into the armpit of Pnin’s defence. Our man lost, of course, and was about to leave the lounge when the expert overtook him, saying *entschuldigen Sie*, could he talk for a moment to Herr Pnin¹³?

Quelques lignes plus bas, les soupçons du lecteur, éveillés par la langue allemande et par l’étrange comportement de Liza, sont confirmés : cet homme est bien Eric Wind. Après avoir contribué à mettre Pnin en échec, il lui apprend qu’une fois en Amérique, Liza restera avec lui : le pardon éploré n’était donc qu’un moyen de faire payer à Pnin la traversée de sa femme infidèle. L’allemand sert donc dans ce passage à signaler doublement la présence du psychiatre, à savoir par sa nationalité et par sa profession. La fonction connotative est bien à mi-chemin entre illustration et révélation.

2. Le latin et la science

Pour ce qui est du latin, c’est plutôt la langue de la science et de l’érudition. Si c’est parfois la langue de l’anatomie – on se souvient de « lumbus » et « splenius » dans *Ada* ou de « plumbaceous umbrae » dans *Lolita*¹⁴ –, c’est plus souvent celle de la botanique et de l’entomologie. Rappelons que la carrière de lépidoptériste de Nabokov lui faisait employer le latin pour la taxonomie des papillons. C’est particulièrement dans *Ada* que l’on trouve cette langue, puisque le personnage éponyme emploie le latin pour distinguer les espèces les unes des autres, comme Nabokov le faisait pour appuyer ses choix traductifs concernant la faune et la flore dans *Eugene Onegin*. Ce lien entre botanique et traduction apparaît dans les deux exemples ci-dessous, où le menu du petit déjeuner est détaillé dans le premier et où les personnages débattent de l’appellation de fleurs dans le deuxième :

With this came coarse black peasant bread; dusky *klubnika* (*Fragaria elatior*), and huge, bright-red garden strawberries (a cross between two other *Fragaria* species¹⁵).

Van: “That yellow thingum” (pointing at a floweret prettily depicted on an Eckercrown plate) “– is it a buttercup?”

¹³ *Pnin*, p. 331.

¹⁴ *Ada*, p. 96 et *Lolita*, p 104.

¹⁵ *Ada*, p. 42.

Ada: "No. That yellow flower is the common Marsh Marigold, *Caltha palustris*. In this country, peasants miscall it 'Cowslip,' though of course the true Cowslip, *Primula veris*, is a different plant altogether¹⁶."

L'emploi du latin sert à illustrer une volonté de précision linguistique, mais également à souligner le pédantisme des deux jeunes amants qui, dans le deuxième exemple notamment, emploie le latin pour empêcher leur mère trop bavarde de prendre part à la conversation. Au sujet de cet emploi de luxe, Deroy écrit d'ailleurs : « L'emprunt par pur snobisme est sans doute celui qui répond au moindre besoin pratique¹⁷. » Dans cet exemple se mêle une volonté de précision (xénisme « scientifique ») à celle de pédantisme (xénisme « de luxe »).

La langue latine permet donc de désigner des espèces avec précision. D'ailleurs, même si le latin est une langue morte, il permet une certaine créativité puisque les nouvelles espèces se voient attribuer un nom latin tout aussi nouveau. Ainsi, le papillon découvert par Nabokov dans l'Utah a été nommé « *Eupithecia nabokovi* ». Cette créativité que permet la langue de la taxonomie est perceptible dans le passage suivant, traitant justement de papillons dans *Ada* :

A freshly emerged *Nymphalis carmen* was fanning its lemon and amber-brown wings on a sunlit patch of grating, only to be choked with one nip by the nimble fingers of enraptured and heartless Ada; the Odettian Sphinx had turned, bless him, into an elephantoid mummy with a comically encased trunk of the guermantoid type; and Dr Krolik was swiftly running on short legs after a very special orange-tip above timberline, in another hemisphere, *Antocharis ada* Krolik (1884) – as it was known until changed to *A. prittwitzi* Stümper (1883) by the inexorable law of taxonomic priority¹⁸.

Le lecteur reconnaîtra derrière ces mots latins ou derrière les mots scientifiques plusieurs clins d'œil littéraires à Proust (« the Odettian Sphinx », « the guermantoid type ») mais surtout à Nabokov lui-même : tout comme derrière « *Nymphalis carmen* » se cache Lolita, la nymphe qu'Humbert appelle souvent « Carmen », Ada est facilement reconnaissable dans « *Antocharis ada* ».

La langue latine peut également être employée pour ses connotations médicales, notamment quand il s'agit d'évoquer des maladies dont souffre ou prétend souffrir Humbert, comme dans les exemples suivants :

¹⁶ *Ada*, p. 54-55.

¹⁷ Deroy, p. 182.

¹⁸ *Ada*, p. 50.

Delectatio morosa. I spend my doleful days in dumps and dolors. We (mother Haze, Dolores and I) were to go to Our Glass Lake this afternoon, and bathe, and bask; but a nacreous morn degenerated at noon into rain, and Lo made a scene¹⁹.

I wish I might digress and tell you more of the *pavor nocturnus* that would rack me at night hideously after a chance term had struck me in the random readings of my boyhood, such as *peine forte et dure* (what a Genius of Pain must have invented that!) or the dreadful, mysterious, insidious words “trauma,” “traumatic event,” and “transom²⁰.”

I would be a knave to say, and the reader a fool to believe, that the shock of losing Lolita cured me of pederosis²¹.

L’omission des italiques dans le dernier exemple s’explique par le fait que ce mot latin est employé couramment en psychiatrie ; il est donc devenu un emprunt. Cependant, il révèle, au même titre que les deux xénismes précédents, la dimension médicale et pathologique de la passion qu’Humbert ressent pour Lolita, ce qui peut servir indirectement à Humbert pour se dédouaner de sa perversion qui, si elle est médicale, n’est pas totalement de son fait, au même titre que l’allemand connotait psychanalytiquement sa pédophilie en la justifiant par un traumatisme localisé dans l’enfance. Dans le premier exemple, le « plaisir morose » dont souffre le pédophile contamine la suite de la phrase puisque son obsession pour Lolita s’inscrit dans la contagion de ses divers noms qui envahissent la phrase : son vrai nom, Dolores, se retrouve dans « dolors » et fait écho à « *morosa* », et sa première lettre revient dans la répétition anaphorique du /d/ dans « my doleful days in dumps and dolors » ; « Lo » est le nom abrégé de la jeune fille mais semble exprimer le désespoir du narrateur dont le rêve de voir Lolita en maillot de bain a été réduit à néant. Quant à « *pavor nocturnus* » dans le deuxième exemple, il dissimule le nom du manoir de Quilty, Pavor Manor, où Humbert abattra l’homme qui lui a pris Lolita. On relève également la fonction connotative du français dans « *peine forte et dure* », où le sexe de l’adolescent est évoqué dans une langue qui elle-même est associée à la sexualité : le fond et la forme se rejoignent encore.

3. Le français et la sexualité

Le français est sexuellement connoté dans la plupart des cultures, et notamment en langue anglaise²². Au-delà de la réputation sulfureuse ou romantique des Français, c’est la langue qui porte des traces de cette sexualisation de l’idiome français : pensons au « French kiss », ou encore à ces

¹⁹ *Lolita*, p. 39.

²⁰ *Lolita*, p. 65.

²¹ *Lolita*, p. 242.

²² Voir sur ce point Couturier, *Tentation française*, p. 26 et p. 140.

emprunts utilisés en français dans le texte, « ménage-à-trois » ou « femme fatale ». Chez Nabokov, la fonction connotative du français se décline en plusieurs variétés. Nous aurons l'occasion de revenir sur certains points dans le chapitre 6, quand nous aborderons les liens entre perversion sexuelle et langage, mais nous nous concentrons ici sur ce qui est typiquement français, et pas seulement langagier. Par le biais du français, Nabokov décline particulièrement le thème de l'homosexualité et de la pédophilie.

a) L'homosexualité à la française

Outre le lien proustien avec la langue française chez l'oncle Ruka dans *Speak, Memory*, le lien entre français et homosexualité existe dans de nombreux romans de Nabokov, qu'il s'agisse de présence ponctuelle, comme dans *The Real Life of Sebastian Knight*²³, ou d'occurrences plus appuyées, comme dans *Lolita* ou *Ada* mais surtout *Pale Fire*.

Dans ce roman, le narrateur Kinbote est homosexuel et semble vouer au poète John Shade une affection qui dépasse l'admiration artistique. Quand Kinbote réalise qu'il n'a pas été invité à l'anniversaire du poète, il met cela sur le compte de son épouse Sybil et se lance dans une longue référence à Proust avant de lui remettre un ouvrage où il a dissimulé une allusion qu'il espère perfide pour Sybil :

"Speaking of novels," I said, "you remember we decided once, you, your husband and I, that Proust's rough masterpiece was a huge, ghoulish fairy tale, an asparagus dream, totally unconnected with any possible people in any historical France, a sexual *travestissement* and a colossal farce, the vocabulary of genius and its poetry, but no more, impossibly rude hostesses, please let me speak, and even ruder guests, mechanical Dostoevskian rows and Tolstoian nuances of snobbishness repeated and expanded to an unsufferable length, adorable seascapes, melting avenues, no, do not interrupt me, light and shade effects rivaling those of the greatest English poets, a flora of metaphors, described – by Cocteau, I think – as 'a mirage of suspended gardens,' and, I have not yet finished, an absurd, rubber-and-wire romance between a blond young blackguard (the fictitious Marcel), and an improbable *jeune fille* who has a pasted-on bosom, Vronski's (and Lyovin's) thick neck, and a cupid's buttocks for cheeks; but – and now let me finish sweetly – we were wrong, Sybil, we were wrong in denying our little *beau ténébreux* the capacity of evoking 'human interest': it is there, it is there – maybe a rather eighteenth-centuryish, or even seventeenth-centuryish, brand, but it is there.

²³ « "He often went abroad, twice a year, I daresay, presumably to Gay Paree.... But he was very mysterious about it and made a great show of Byronic languor. I cannot help feeling that trips to the Continent formed part of his artistic programme... he was the perfect 'poseur.'" » *The Real Life*, p. 90. On remarque ici la prononciation à la française de « Paris » et le mot « poseur » en français, malgré son absence d'italique caractéristique de ce premier roman en anglais.

Please, dip or redip, spider, into this book [offering it], you will find a pretty marker in it bought in France, I want John to keep it. *Au revoir*, Sybil, I must go now. *I think my telephone is ringing*²⁴.”

Si le français qui émaille ce passage est diégétiquement explicable par le fait que Sybil est canadienne, il sert aussi à appuyer le motif de l’homosexualité, puisque le cadeau, acheté en France, est destiné à John. Les trois premiers xénismes français sont liés par ce thème : « a sexual *travestissement* » est suivi justement d’une alternance entre masculin et féminin, « *jeune fille* » puis « *beau ténébreux* », qui fait écho à l’attraction de Marcel pour une femme marquée par l’homosexualité masculine (« *pasted-on bosom* », « *buttocks for cheeks* »). De manière significative, c’est le troisième volume de *La Recherche* dans la première édition Pléiade que Kinbote offre à Shade : il commence par *Sodome et Gomorrhe* et le thème de l’homosexualité y est très appuyé. La femme de Shade n’est connotée que négativement : elle est rejetée de la conversation par Kinbote qui lui refuse de parler et elle est appelée « spider » à la suite d’un jeu de golf verbal où Kinbote passe de « redip » au pluriel *redips* pour donner, une fois lu à l’envers, « spider ».

Dans le passage précédent, Kinbote évoquait également Cocteau, lui aussi homosexuel et français. L’annotateur fait ainsi souvent coexister plusieurs artistes français célèbres pour leur orientation sexuelle, comme dans les extraits suivants, issus d’*Ada* et *Lolita*, où Proust est la seule présence constante :

But beware, *anime meus*, of the marcel wave of fashionable art; avoid the Proustian bed and the assassin pun (itself a suicide – as those who know their Verlaine will note²⁵).

He had decorated its sloping wall (it was really not more than a garret) with large photographs of pensive André Gide, Tchaïkovsky, Norman Douglas, two other well-known English writers, Nijinsky (all thighs and fig leaves), Harold D. Doublename (a misty-eyed left-wing professor at a Midwestern university) and Marcel Proust. All these poor people seemed about to fall on you from their inclined plane. He had also an album with snapshots of all the Jackies and Dickies of the neighborhood, and when I happened to thumb through it and make some casual remark, Gaston would purse his fat lips and murmur with a wistful pout “*Oui, ils sont gentils*”²⁶.”

Si la langue française est absente du premier passage, elle est représentée indirectement par les deux artistes. D’une part, il y a une double référence à Proust puisque son prénom est employé en adjectif, tandis que son nom sert à créer le jeu de mots « Proustian bed », qui est une déclinaison de

²⁴ *Pale Fire*, p. 554.

²⁵ *Ada*, p. 432.

²⁶ *Lolita*, p. 170.

« Procrustean bed²⁷ ». D'autre part, Verlaine est explicitement cité et il se cache également derrière « assassin pun », puisque le connaisseur de Verlaine aura reconnu ce vers d'« Art poétique » : « Fuis du plus loin la pointe assassine. » Le français est donc absent mais il se lit sous le texte anglais. Notons que cet exemple est extrait de la réflexion sur le temps à laquelle Van se livre dans le roman, renvoyant cette fois à Proust pour son œuvre et non uniquement pour sa sexualité. Quant au deuxième exemple, il s'agit de la description par Humbert de Gaston Godin, professeur homosexuel français, qui justement évoque en français son intérêt pour ses jeunes voisins et dont la décoration trahit les goûts sexuels puisque l'on retrouve de nombreux homosexuels célèbres, dont les Français Gide et Proust.

Dans *Ada*, un dernier exemple lie français et homosexualité. Quand Van retrouve Ada après une longue absence, il la soupçonne d'entretenir une relation avec sa chaperonne à ce rendez-vous, Cordula, et l'association entre Proust et la langue française est utilisée pour connoter plus fortement l'homosexualité :

He still hoped to get rid for a moment of dull Cordula and find something cruel to make dull Ada dissolve in bright tears. But that was prompted by his *amour-propre*, not by their *sale amour*. He would die with an old pun on his lips. And why "dirty"? Did he feel any Proustian pangs? None²⁸.

Le jeu de mots français qualifie la valeur positive (« *propre* ») que Van donne à son amour hétérosexuel – et pourtant incestueux – pour Ada, alors que « *sale* » donne une valeur négative à l'homosexualité des deux jeunes filles. Notons d'ailleurs que Cordula et Ada sont linguistiquement connectées par l'adjectif « dull », que Van emploie pour les définir toutes les deux. De nouveau, la langue française appuie le trait homosexuel. Rappelons cependant que leur homosexualité était évoquée une première fois en russe (« Van inquired if Cordula might not be the *lezbianochka* mentioned by Ada with such unnecessary guilt²⁹. »), ce qui souligne l'impossibilité de faire des généralités. Quant au jeu de mots français « *amour propre* »/ « *sale amour* », il est signalé au lecteur anglophone par la référence à « an old pun » ; le lecteur monolingue, lui, pourrait y voir un renvoi à un calembour dans « dull Cordula ».

²⁷ L'expression « Procrustean bed » est rentrée dans la langue anglaise et est définie par l'OED en ces termes : « a measure having the effect of enforcing conformity », en référence au légendaire Procustes qui étirait ou coupait les jambes de ses victimes pour que ces dernières soient ajustées à la dimension de ses lits.

²⁸ *Ada*, p. 135.

²⁹ *Ada*, p. 133.

Quelques lignes plus bas, Van se lance dans une remarque littéraire teintée d'amertume et surtout porteuse de ses reproches, grâce à la langue française et à la référence à Proust :

They talked about their studies and teachers, and Van said:

"I would like your opinion, Ada, and yours, Cordula, on the following literary problem. Our professor of French literature maintains that there is a grave philosophical, and hence artistic, flaw in the entire treatment of the Marcel and Albertine affair. It makes sense if the reader *knows* that the narrator is a pansy, and that the good fat cheeks of Albertine are the good fat buttocks of Albert. It makes none if the reader cannot be supposed, and should not be required, to know *anything* about this or any other author's sexual habits in order to enjoy to the last drop a work of art. My teacher contends that if the reader knows nothing about Proust's perversion, the detailed description of a heterosexual male jealously watchful of a homosexual female is preposterous because a normal man would be only amused, tickled pink in fact, by his girl's frolics with a female partner. The professor concludes that a novel which can be appreciated only by *quelque petite blanchisseuse* who has examined the author's dirty linen is, artistically, a failure³⁰."

On retrouve ici dans « dirty linen » l'amour sale et homosexuel que Van évoquait en français quelques lignes plus tôt. En cotexte direct, l'anglais permet d'expliciter le contenu de l'alternance codique française « *quelque petite blanchisseuse* » : cela crée un jeu de mots bilingue où le français rend très concrète et littérale l'expression « dirty linen ». On note finalement l'écho autotextuel créé par le retour du passage de Proust mentionné dans *Pale Fire*, « an improbable *jeune fille* who has [...] a cupid's buttocks for cheeks ».

Dans sa fonction connotative, le français sert donc à évoquer l'homosexualité, que Nabokov semblait considérer comme une déviance. L'autre perversion sexuelle que Nabokov évoque grâce au français est la pédophilie, qui est particulièrement apparente dans *Lolita*.

b) La perversion sexuelle française dans *Lolita*

Dans ce roman, la dépravation d'Humbert est connotée par la langue française, comme l'a montré Corinne Bigot dans son article « "These French clichés are symptomatic" : la mise en évidence des mots français dans *Lolita* de Nabokov³¹ ». Nous nous concentrerons ici sur l'écho linguistique mis en place dans l'écriture par le biais du français.

³⁰ *Ada*, p. 135-136.

³¹ Corinne Bigot, « "These French clichés are symptomatic" : la mise en évidence des mots français dans *Lolita* de Nabokov », in *L'Étranger dans la langue*, p. 269-284.

Revivre l'idylle de l'enfance

Tout d'abord, le lien entre français et pédophilie chez Humbert se trouve dans la justification qu'il donne à sa perversion : il a connu Annabel Leigh (écho à l'Annabel Lee de Poe) sur la Côte d'Azur, ou « French Riviera », et essaie de revivre, adulte, son amour d'enfance. C'est ce que souligne Christine Raguet-Bouvard :

La pédophilie peut être comprise comme une forme d'exil de celui qui ne parviendrait pas à accepter sa place dans l'univers des adultes parce qu'il refuse de franchir l'écart qui le sépare du monde de l'enfance et ainsi d'effectuer la coupure inexorable avec le passé³².

Ce qui a surtout créé le traumatisme, c'est que leurs ébats ont été contrariés par deux fois, dont une particulièrement cruciale puisqu'il s'agissait du passage à l'acte pour les deux enfants. Au chapitre 3 de la première partie, Humbert décrit son étreinte avortée avec Annabel :

Under the flimsiest of pretexts (this was our very last chance, and nothing really mattered) we escaped from the café to the beach, and found a desolate stretch of sand, and there, in the violet shadow of some red rocks forming a kind of cave, had a brief session of avid caresses, with somebody's lost pair of sunglasses for only witness. I was on my knees, and on the point of possessing my darling, when two bearded bathers, the old man of the sea and his brother, came out of the sea with exclamations of ribald encouragement, and four months later she died of typhus in Corfu³³.

L'annonce brutale de la mort de l'enfant, comme prédestinée par son nom à subir le sort de sa célèbre homonyme, surgit dans une accélération finale qui semble imiter le halètement de l'excitation sexuelle interrompue et renforce la frustration, puisqu'il sera à jamais impossible pour le jeune garçon de finaliser leur étreinte. La jeune fille est décédée, consumée par le typhus mais également peut-être par le désir de leurs « corps fous », comme l'ont relevé aussi bien Isabelle Poulin que Christine Raguet-Bouvard³⁴. Cette interruption aurait créé en Humbert l'adulte une frustration et un désir de renouveler cette étreinte avec des fillettes de l'âge d'Annabel. Cette scène fait donc retour linguistiquement dès qu'Humbert essaie de renouveler l'accouplement manqué dans l'enfance.

³² Raguet-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 87.

³³ *Lolita*, p. 11.

³⁴ Isabelle Poulin, « Une écriture à touche-touche : intertextualité et plurilinguisme dans *Lolita* », p. 76. Christine Raguet-Bouvard, « Comme un reflet dans Lo », in *Mythes et réalités transatlantiques : dynamique des systèmes de représentation dans la littérature* (Talence : Maison des Sciences de l'Aquitaine, 1997) p. 195-206 (p. 200).

L'aspect traumatisant de la scène s'inscrit dans l'irruption de la langue française quand, des années plus tard, Humbert évoque sa difficulté à se rapprocher de Lolita :

Despite my manly looks I am horribly timid. My romantic soul gets all clammy and shivery at the thought of running into some awful indecent unpleasantness. Those ribald sea monsters. "*Mais allez-y, allez-y*³⁵!"

L'interruption vécue dans l'enfance fait donc retour par le langage, puisque ce sont les mots français des deux baigneurs qui surgissent pour brider l'homme mûr ; on note également la réapparition de l'adjectif anglais « ribald » qui avait servi à les définir dans le premier passage décrivant l'interruption. De même, la scène du paradis avant la chute, c'est-à-dire du bonheur avec Annabel avant l'interruption, est inscrite en filigrane de la première rencontre avec Lolita, qui ne servira qu'à revivre le passé, du moins dans un premier temps. Cette scène de première rencontre est imprégnée de résonances linguistiques avec la scène originelle, qu'il s'agisse de la présence de l'eau, de l'enfant à genoux, des lunettes de soleil ou des rochers :

And then, without the least warning, a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses.

[...] I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth had briefly paused; and those puerile hips on which I had kissed the crenulated imprint left by the band of her shorts – that last mad immortal day behind the "Roches Roses"³⁶.

Les échos sont nombreux et peuvent passer par le français, comme dans « Roches Roses » qui reprend, à une teinte près, les « red rocks » du premier passage. Mais la langue française est surtout employée quelques lignes plus bas quand Humbert évoque sa pédophilie et qu'il décrit Lolita :

A little later, of course, she, this *nouvelle*, this Lolita, *my* Lolita, was to eclipse completely her prototype. All I want to stress is that my discovery of her was a fatal consequence of that "princedom by the sea" in my tortured past. Everything between the two events was but a series of gropings and blunders, and false rudiments of joy. Everything they shared made one of them.

I have no illusions, however. My judges will regard all this as a piece of mummery on the part of a madman with a gross liking for the *fruit vert*. *Au fond, ça m'est bien égal*³⁷.

Le narrateur joue à un jeu de dissimulation-révélation avec le lecteur qui passe par le langage. D'abord, il dissimule son attirance pour les jeunes filles en employant des mots français qui eux-

³⁵ *Lolita*, p. 49.

³⁶ *Lolita*, p. 35-36.

³⁷ *Lolita*, p. 36.

mêmes sont un euphémisme (« *fruit vert* »), mais il attire en même temps l'attention du lecteur sur ce segment par l'emploi du xénisme et de l'italique. Ensuite, il rejette en français tout jugement porté sur sa perversion (« *ça m'est bien égal* ») alors qu'en anglais il se qualifie lui-même de « madman », semblant ainsi accepter sa maladie. Le français est donc une des stratégies employées par Humbert pour écrire son *mea culpa* tout en laissant percer que cette rédemption n'est peut-être que feinte.

La prostitution à la française

La dissimulation-révélation de ce qu'Humbert pense réellement de sa pédophilie transparaît également dans les chapitres parisiens. Corinne Bigot a souligné les échos français entre les prostituées au style enfantin qu'Humbert emploie à Paris afin de revivre son étreinte sur la plage et le vocabulaire qu'il adopte pour parler de Lolita. Le narrateur dépeignait la démarche d'une prostituée du nom de Monique grâce au français : « a childish something mingling with the professional *fréttement* of her small agile rump³⁸. » Quand il décrit bien plus tard celle de sa Lolita américaine, c'est par le biais de l'anglais, mais toujours avec la même image animale :

She would be, figuratively speaking wagging her tiny tail, her whole behind in fact as little bitches do – while some grinning stranger accosted us and began a bright conversation with a comparative study of license plates³⁹.

L'écho par le geste à la prostituée française et son « *fréttement* » est doublé par le double sens de « bitch » et par l'intérêt de ce passant qui aborde la jeune fille et Humbert (son souteneur ?) sous un faux prétexte. De même, quand Humbert décrivait sa rencontre avec la prostituée, il avait employé le terme « *petit cadeau* » (« As usual, she asked at once for her *petit cadeau*, and as usual I asked her name (Monique) and her age (eighteen⁴⁰) », terme français qu'il reprend quand il retrouve Lolita, âgée de dix-sept ans, au chapitre 29 de la deuxième partie :

I handed her an envelope with four hundred dollars in cash and a check for three thousand six hundred more.

Gingerly, uncertainly, she received *mon petit cadeau*; and then her forehead became a beautiful pink⁴¹.

³⁸ *Lolita*, p. 18.

³⁹ *Lolita*, p. 153.

⁴⁰ *Lolita*, p. 19.

⁴¹ *Lolita*, p. 262.

L'écho entre la prostitution et Lolita est explicité par Humbert quand il suspecte son infidélité :

Some of the red had left stains on her front teeth, and I was struck by a ghastly recollection – the evoked image not of Monique, but of another young prostitute in a bell-house, ages ago, who had been snapped up by somebody else before I had time to decide whether her mere youth warranted my risking some appalling disease, and who had just such flushed prominent *pommettes* and a dead *maman*, and big front teeth, and a bit of dingy red ribbon in her country-brown hair⁴².

L'interruption vécue pendant l'enfance avait donc été répétée à l'âge adulte mais toujours en France. C'est le terme français « *pommettes* » qu'Humbert réutilise justement quand il retrouve Lolita, enceinte et mariée, quand il lui apporte son argent :

Against the splintery deadwood of the door, Dolly Schiller flattened herself as best she could (even rising on tiptoe a little) to let me pass, and was crucified for a moment, looking down, smiling down at the threshold, hollow-cheeked with round *pommettes*, her watered-milk-white arms outspread on the wood. I passed without touching her bulging babe⁴³.

Si le terme « *maman* » n'est pas employé, notons qu'il se lit en filigrane puisque Lolita est enceinte. Elle sera d'ailleurs la « dead *maman* » évoquée puisque la préface nous apprend que « Mrs. "Richard F. Schiller" died in childbed, giving birth to a stillborn girl⁴⁴ ».

La langue française sert donc à connoter la vision qu'Humbert a de Lolita, et surtout la manière qu'il avait d'obtenir des faveurs sexuelles de la jeune fille, comme nous le rappelle un long passage dont voici quelques extraits :

Her weekly allowance, paid to her under condition she fulfill her basic obligations, was twenty-one cents at the start of the Beardsley era—and went up to one dollar five before its end. [...] Only very listlessly did she earn her three pennies – or three nickels – per day; and she proved to be a cruel negotiator whenever it was in her power to deny me certain life-wrecking, strange, slow paradisaal philters without which I could not live more than a few days in a row, and which, because of the very nature of love's languor, I could not obtain by force. [...] Every now and then I would burgle her room and scrutinize torn papers in the wastebasket with the painted roses, and look under the pillow of the virginal bed I had just made myself. Once I found eight one-dollar notes in one of her books (fittingly – *Treasure Island*) [...]. Eventually, she lived up to her I.Q. by finding a safer hoarding place which I never discovered; but by that time I had brought prices down drastically by having her earn the hard and nauseous way permission to

⁴² *Lolita*, p. 191.

⁴³ *Lolita*, p. 253-254.

⁴⁴ *Lolita*, p. 4.

participate in the school's theatrical program; because what I feared most was not that she might ruin me, but that she might accumulate sufficient cash to run away⁴⁵.

Humbert se présente donc comme la victime malheureuse d'une prostituée aux tarifs exorbitants qui tient sa vie entre ses mains et refuse de lui prodiguer son amour de bonne grâce. Cependant, la torture que vit la jeune fille (« having her earn the *hard and nauseous* way permission⁴⁶ ») aussi bien que son innocence (« the painted roses», « the virginal bed ») transparaissent sous la plume du narrateur, sans qu'il soit possible de déterminer si Humbert révèle a posteriori ses remords ou si cette déclaration n'est qu'une stratégie pour le dédouaner de ses crimes auprès du lecteur ou de son jury.

Si la langue française est un moyen pour Humbert de revivre son idylle méditerranéenne en laissant s'exprimer ses perversions pédophiles, ce lien entre français et sexualité ne peut pas être extrapolé à toute l'œuvre de Nabokov. Le français n'est pas toujours connoté sexuellement et, par ailleurs, d'autres langues sont parfois employées pour évoquer la sexualité, comme dans le cas de l'expression russe « *lezbianochka* » précédemment citée dans *Ada*. De plus, les conclusions sur la fonction connotative du français dans *Lolita* ne s'appliquent pas à tous les récits nabokoviens car, dans ce roman, le bilinguisme est axé sur le français alors que le russe est complètement absent, contrairement aux autres livres de Nabokov qui présentent ces deux langues. Dans les romans de Nabokov, c'est souvent le bilinguisme qui se fait métaphore des rapports sexuels entre les personnages ; le fait que celui-ci soit français dans *Lolita* ne doit pas pousser à la généralisation sur cette langue, même si la fonction connotative du français peut parfois appuyer le propos du bilinguisme sexualisé.

Si le multilinguisme de l'œuvre de Nabokov peut être révélateur en tant que procédé et si les langues peuvent être convoquées pour appuyer la révélation grâce à leur fonction connotative spécifique, on peut supposer que certaines langues que Nabokov emploie sont plus propices à dissimuler un message.

⁴⁵ *Lolita*, p. 172-173.

⁴⁶ C'est moi qui souligne.

C. Existe-t-il une langue privilégiée de la révélation ?

Pour les deux langues étrangères fréquemment employées par Nabokov (le russe et le français), les stratégies d'inscription varient. Pour étudier les stratégies linguistiques de l'auteur, il est significatif d'analyser son dernier roman achevé, *Look at the Harlequins!*, car celui-ci joue le rôle d'œuvre-bilan et éclaire donc les romans précédents de Nabokov : il abonde en références métalittéraires et est écrit comme une fausse autobiographie de Nabokov qui joue sur des caractéristiques de l'écrivain et en détourne d'autres, avec le but de prévenir le lecteur contre toute assimilation psychologisante entre Nabokov et ses personnages. En effet, non seulement Nabokov avait souvent eu à contrer des accusations de pédophilie à cause de *Lolita*, mais il avait également connu de nombreux déboires avec son premier biographe, Andrew Field, qui avait déformé les événements passés de la vie de Nabokov ou leur avait donné une dimension romanesque.

Dans ce roman, si l'on s'intéresse au phénomène de l'alternance codique, on remarque que sur 111 occurrences de xénismes français, seules 6 sont traduites dans le cotexte direct, ce qui ne représente pas plus de 5% des occurrences ; à l'inverse, sur 105 occurrences de xénismes russes, 73 sont traduites à proximité du xénisme russe, soit presque 70%⁴⁷. Ces chiffres révèlent la conscience que Nabokov et ses éditeurs avaient de l'accessibilité de la langue française pour les lecteurs anglophones. Par ailleurs, Jürgen Bodenstein a souligné la prévalence du français sur le russe dans l'ensemble des romans en anglais de Nabokov⁴⁸. Cela en fait la langue privilégiée pour faire passer des messages doubles au lecteur.

Nous étudierons donc tout particulièrement *Look at the Harlequins!* pour comprendre les deux genres de révélations que Nabokov met en œuvre dans ses romans, à savoir la révélation diégétique et la révélation symptomatique des pathologies des personnages. Mais d'abord, opérons un survol de plusieurs de ses romans pour essayer de distinguer qui est la source de ces révélations.

⁴⁷ Pour mon relevé, je n'ai pas distingué la longueur des segments – un mot étranger ou plusieurs sont comptabilisés comme une seule alternance codique – et je n'ai pas pris en compte les récurrences – chaque mot étranger n'est donc comptabilisé qu'une fois. J'ai déjà utilisé ces chiffres dans une communication donnée au colloque « Nabokov et la France », qui paraîtra prochainement sous le titre « Les xénismes français dans *Look at the Harlequins!* : Peut-on penser que "ces clichés français sont symptomatiques" ? ». Certaines analyses de la section sur *LATH!* reprennent des éléments de cet article.

⁴⁸ « It is not Russian, as one might expect, but French which supplies the majority of foreign words in Nabokov's English prose. A count reveals over 4000 French words (mainly in *Ada* and *Lolita*); Russian words number about 2500 (mainly in *Ada*, *Pnin*, and *Look at the Harlequins!*). » Bodenstein, « "The Excitement of Verbal Adventure": A Study of Vladimir Nabokov's English Prose », p. 32.

II. *La révélation du mot étranger*

A. La prétérition linguistique

Le mot étranger est un lieu de révélation trompeur : en prétendant cacher l'indicible derrière un xénisme, le narrateur donne souvent la clé de la résolution, à condition bien sûr de faire l'effort de déchiffrer le code. Annoncer un silence mais verbaliser ce qu'on avait dit taire, c'est le signe que l'alternance codique chez Nabokov est une variété de prétérition, un jeu subtil de voilement-dévoilement. Cette citation de *Lolita* semble confirmer l'aspect révélateur des xénismes :

It is easy for [the reader] and me to decipher *now* a past destiny; but a destiny in the making is, believe me, not one of those honest mystery stories where all you have to do is keep an eye on the clues. In my youth I once read a French detective tale where the clues were actually in italics; but that is not McFate's way – even if one does learn to recognize certain obscure indications⁴⁹.

Les mots inclinés typographiquement sont donc autant d'indications textuelles de la destinée des personnages qu'il appartiendra au lecteur de déchiffrer. Mais la question se posera souvent de savoir de qui provient le xénisme révélateur et s'il est consciemment employé ou bien symptomatique : est-il le fruit d'un personnage commettant un lapsus freudien ? Est-il inséré dans le texte par le narrateur qui, avec le recul, connaît le déroulement des événements qu'il narre et laisse des indices de déchiffrement dans le texte à l'attention du lecteur ? Ou bien est-il laissé comme signe par l'auteur ?

Parfois, la révélation de la langue étrangère est clairement attribuable à une des trois instances du récit, mais la distinction est souvent plus problématique.

1. Révélation linguistique par un personnage

a) Révélation par le russe

Dans *The Real Life of Sebastian Knight*, il existe un cas indéniable où la révélation linguistique échappe à un personnage et apparaît à V. en tant que personnage au moment des événements, et pas seulement quand il se fait narrateur. On se souvient que V. était à la recherche de l'ancienne maîtresse russe de Sebastian ; il avait voulu rencontrer une certaine Nina Rechnoy mais avait ensuite concentré ses recherches sur une femme russe appelée Mme von Graun, notamment car son amie,

⁴⁹ *Lolita*, p. 197.

« Madame Lecerf », avait sous-entendu que celle-ci était la femme que V. recherchait. Or, à la fin du chapitre 17, Mme Lecerf révèle involontairement qu'elle n'est pas la femme qu'elle prétend être quand elle fait une remarque sur le dessin que le narrateur trace au sol à l'aide d'un bâton :

"What are you trying to draw?" she asked and then cleared her throat.

"My thought-waves," I answered foolishly.

"Once upon a time," she said softly, "I kissed a man just because he could write his name upside down."

The stick dropped from my hand⁵⁰.

Cette révélation fait écho à une anecdote très courte du chapitre 15, où V. avait rencontré le premier époux de Nina Rechnoy, Pahl Pahlich, et le cousin de celui-ci, surnommé Black par le narrateur en raison de la couleur des pièces d'échecs qu'il joue, filant ainsi la métaphore récurrente dans le roman, notamment dans le nom de Sebastian *Knight*. La courte anecdote reviendra à la mémoire de V. mais aussi du lecteur :

Pahl Pahlich, who was rinsing glasses in the tiny kitchen, laughed and shouted over his shoulder: "Oh, he's an all-round genius. He can play the violin standing upon his head, and he can multiply one telephone number by another in three seconds, and he can write his name upside down in his ordinary hand⁵¹."

V. réalise donc que Mme Lecerf n'est pas l'amie française de Mme von Graun mais la femme russe qu'il n'avait pas réussi à retrouver, Nina Rechnoy. Pour confirmer son hypothèse, il procède à un test :

As I sat down I clumsily jolted his elbow and he let drop a tiny screw.

"*Boga radi*," he said (don't mention it) as I apologized.

(Oh, he was Russian, was he? Good, that would help me.)

The lady stood with her back to us, humming gently, her foot tapping the stone flags.

It was then that I turned to my silent compatriot who was ogling his broken watch.

"*Ah-oo-neigh na-sheiky pah-ook*," I said softly.

The lady's hand flew up to the nape of her neck, she turned on her heel.

⁵⁰ *The Real Life*, p. 133.

⁵¹ *The Real Life*, p. 112.

“*Shto?*” (what?) asked my slow-minded compatriot, glancing at me. Then he looked at the lady, grinned uncomfortably and fumbled with his watch.

“*J’ai quelque chose dans le cou...* There’s something on my neck, I feel it,” said Madame Lecerf.

“As a matter of fact,” I said, “I have just been telling this Russian gentleman that I thought there was a spider on your neck. But I was mistaken, it was a trick of light⁵².”

L’écriture latine du russe n’obéit ni au système de transcription ni à celui de translittération mais elle permet l’inscription mystérieuse, car phonétique, de mots anglais tels que « sheik » (un dignitaire arabe ou, au sens figuré, un séducteur), voire « shake », ou encore « h-ook ». Certains sont même cocasses puisqu’ils semblent évoquer le rire, tels que « ah-oo » et « neigh⁵³ ». Dans cette citation, la langue russe apporte clairement une révélation au personnage : V. partira sans plus d’explication, convaincu d’avoir trouvé celle qu’il cherchait.

b) Révélation par le français

Dans *Lolita*, la jeune fille renverse petit à petit les jeux de pouvoir en prenant possession du français pour l’utiliser contre Humbert. Ainsi, après que Lolita a quitté l’école de Beardsley et donc la pièce de théâtre dans laquelle elle jouait, elle reçoit une lettre de son amie Mona où celle-ci fait référence à la représentation théâtrale que Lolita a manquée :

“As expected, poor Poet stumbled in Scene III when arriving at the bit of French nonsense. Remember? *Ne manque pas de dire à ton amant, Chimène, comme le lac est beau car il faut qu’il t’y mène*. Lucky beau! Well, be good, Lollikins. Best love from your Poet, and best regards *Qu’il t’y* – What a tongue-twister! to the Governor. Your Mona. P.S. Because of one thing and another, my correspondence happens to be rigidly controlled. So better wait till I write you from Europe.” (She never did as far as I know. The letter contained an element of mysterious nastiness that I am too tired today to analyze. I found it later preserved in one of the Tour Books, and give it here *à titre documentaire*. I read it twice.)

I looked up from the letter and was about to – There was no Lo to behold⁵⁴.

Tel un pied de nez à Humbert le francophone (serait-il désigné par « the bit of French nonsense » ?), il se cache derrière cette longue citation française le nom du « Poet » qui a écrit cette pièce, Quilty ;

⁵² *The Real Life*, p. 134.

⁵³ Wilson a reproché cette étrange transposition du russe à Nabokov : « I fear you have been led by your lamentable weakness for punning ». *The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940-1971*, éd. Simon Karlinsky (Londres : Weidenfeld et Nicolson, 1979), p. 49.

⁵⁴ *Lolita*, p. 209.

c'est avec lui que Lolita entretient une aventure et qu'elle s'enfuira. L'emploi du français par Mona et son insistance sur le segment crucial (« *Qu'il t'y – What a tongue-twister!* ») permettent à Lolita de comprendre le message caché. Qu'il s'agisse d'un lieu où rejoindre son amant ou d'une simple transmission de ses sentiments quasiment signée (« Best love from your Poet, and best regards *Qu'il t'y* »), le message est compris par Lolita, qui disparaît. Cette disparition n'est que momentanée et précède de quelques jours sa fuite définitive, laissant supposer qu'elle s'est éclipsée pour téléphoner à son amant et convenir d'un plan. La disparition de Lolita est inscrite dans un jeu de mots qui, encore une fois, porte sur son nom, puisque « There was no Lo to behold » réécrit l'expression « lo and behold ! ». Si Humbert joue ici avec la langue anglaise pour décrire la disparition de la fillette, c'est pour souligner combien il maîtrise la langue de Lolita – l'anglais – alors que, ironie dramatique suprême, il n'a justement pas réussi à déchiffrer le message codé dans sa langue maternelle. Humbert insiste sur son incapacité à comprendre le courrier en tant que personnage et narrateur ; cependant, le fait qu'il cite la lettre *verbatim* mais surtout qu'il réemploie le français (« give it here à *titre documentaire* »), comme pour attirer l'attention du lecteur sur le segment codé, laisse supposer que le narrateur a depuis compris le code de McFate, mais joue à se replacer dans sa position de personnage ignorant, ou à mettre le lecteur dans cette position. La révélation linguistique, organisée, comprise et utilisée par les jeunes filles, n'était pas apparue à Humbert le personnage mais l'a été a posteriori par Humbert le narrateur.

Chez Nabokov, les narrateurs alternent souvent dissimulation et révélation, ce qui fait d'eux des figures bien peu fiables.

2. Révélation linguistique par le narrateur

Dans *Ada*, seule une lecture perspicace permet de comprendre que Van et Ada ne sont pas cousins mais frère et sœur. Il existe quelques indices dans le texte, mais ils sont cryptiques car souvent cachés par une alternance codique. Au premier chapitre de la première partie, Ada et Van, enfants, lisent le journal botanique de Marina, qui est la mère d'Ada. C'est grâce à celui-ci qu'ils comprennent qu'elle est également celle de Van, alors qu'officiellement c'est sa sœur Aqua qui est la mère du garçon :

Petal of orchid, one of 99 orchids, if you please, mailed to me yesterday, Special Delivery, *c'est bien le cas de le dire*, from Villa Armina, Alpes Maritimes. Have laid aside

ten for Aqua to be taken to her at her Home. Ex en Valais, Switzerland. “Snowing in Fate’s crystal ball,” as he used to say. (Date erased⁵⁵.)

La date effacée est une manière de cacher la date de naissance de Van, tandis que le français attire l’attention du lecteur averti sur le jeu de mots qui le précède, à savoir sur le double sens de « delivery » : les fleurs ont en effet été *livrées* à Marina juste après son *accouchement*. Quelques lignes plus tard, la conversation des deux enfants et leur cheminement de pensée tortueux sont retranscrits :

“I deduce,” said the boy, “three main facts: that not yet married Marina and her married sister hibernated in my *lieu de naissance*; that Marina had her own Dr Krolik, *pour ainsi dire*; and that the orchids came from Demon who preferred to stay by the sea, his dark-blue great-grandmother⁵⁶.”

Le deuxième sens de « delivery » est souligné par l’emploi du français « *lieu de naissance* », qui tisse un réseau de sens dans le texte, tandis que la première acception est réemployée quand l’identité de la personne ayant *fait envoyer* les fleurs est révélée : il s’agit de Demon, le père officiel de Van et officiellement l’oncle d’Ada. C’est la jeune fille qui justement continue le raisonnement :

“I can add,” said the girl, “that the petal belongs to the common Butterfly Orchis; that my mother was even crazier than her sister; and that the paper flower so cavalierly dismissed is a perfectly recognizable reproduction of an early-spring sanicle that I saw in profusion on hills in coastal California last February. Dr Krolik, our local naturalist, to whom you, Van, have referred, as Jane Austen might have phrased it, for the sake of rapid narrative information (you recall Brown, don’t you, Smith?), has determined the example I brought back from Sacramento to Ardis, as the Bear-Foot, B,E,A,R, my love, not my foot or yours, or the Stabian flower girl’s – an allusion, which your father, who, according to Blanche, is also mine, would understand like this” (American finger-snap⁵⁷).

Après de nombreuses explications absconses en botanique et des apartés littéraires, Ada rappelle par un jeu de mots la nudité des deux jeunes cousins (« B,E,A,R, my love, not my foot or yours ») et surtout, elle révèle que son père biologique n’est pas Daniel – son père aux yeux de tous – mais le même que celui de Van, Demon. Ils ne sont donc pas seulement demi-frères par leur mère, mais ils ont également le même père, déduction qui est explicitée par le geste d’Ada. On note que, comme souvent dans le roman, ce sont les domestiques français – Blanche ici – qui révèlent les vérités cachées aux personnages.

⁵⁵ *Ada*, p. 11.

⁵⁶ *Ada*, p. 11.

⁵⁷ *Ada*, p. 11-12.

L'explication de la réelle origine des deux enfants revient dans le texte deux chapitres plus loin quand Aqua essaie de comprendre, au milieu du brouillard de sa folie, si Van est bien son fils. Les deux expressions françaises font alors retour :

At one time Aqua believed that a stillborn male infant half a year old, a surprised little fetus, a fish of rubber that she had produced in her bath, in a *lieu de naissance* plainly marked X in her dreams, after skiing at full pulver into a larch stump, had somehow been saved and brought to her at the Nusshaus, with her sister's compliments, wrapped up in blood-soaked cotton wool, but perfectly alive and healthy, to be registered as her son Ivan Veen. At other moments she felt convinced that the child was her sister's, born out of wedlock, during an exhausting, yet highly romantic blizzard, in a mountain refuge on Sex Rouge, where a Dr Alpinier, general practitioner and gentian-lover, sat providentially waiting near a rude red stove for his boots to dry. Some confusion ensued less than two years later (September, 1871 – her proud brain still retained dozens of dates) when upon escaping from *her* next refuge and somehow reaching her husband's unforgettable country house (imitate a foreigner: "*Signor Konduktor, ay vant go Lago di Luga, hier geld*") she took advantage of his being massaged in the solarium, tiptoed into their former bedroom – and experienced a delicious shock: *her* talc powder in a half-full glass container marked colorfully Quelques Fleurs still stood on *her* bedside table; *her* favorite flame-colored nightgown lay rumpled on the bedrug; to her it meant that only a brief black nightmare had obliterated the radiant fact of her having slept with her husband all along – ever since Shakespeare's birthday on a green rainy day, but for most other people, alas, it meant that Marina (after G.A. Vronsky, the movie man, had left Marina for another long-lashed *Khristosik* as he called all pretty starlets) had conceived, *c'est bien le cas de le dire*, the brilliant idea of having Demon divorce mad Aqua and marry Marina who thought (happily and correctly) she was pregnant again. Marina had spent a *rukuliruyushchiy* month with him at Kitezsh but when she smugly divulged her intentions (just before Aqua's arrival) he threw her out of the house⁵⁸.

De nouveau, l'expression française « *c'est bien le cas de le dire* » est à proximité d'un mot anglais, dont elle souligne le double sens procréateur (« conceived »). Quant à « *lieu de naissance* », il est ici rappelé qu'il s'agit de X, ou plus exactement Ex en Valais (comme dans la note botanique de Marina); la connotation sexuelle de ce « X » est développée en « Sex Rouge » par Aqua, qui justement avait fait une fausse couche. Le récit confirme ici les intuitions que le lecteur avait pu avoir au premier chapitre, intuitions renforcées par l'emploi du français : Demon et Marina ont donc entretenu une relation amoureuse (« a *rukuliruyushchiy* month ») et ont profité de la folie d'Aqua pour faire passer leur enfant, Van, pour celui que Aqua a perdu ; celle-ci, enfermée dans un asile qu'elle a justement surnommé à l'aide du mot allemand connoté « Nuss (nut) haus (house) », a en effet des difficultés à distinguer les deux nourrissons ou même la différence entre elle et sa propre jumelle Marina.

⁵⁸ *Ada*, p. 25-26.

Mais dans cette longue citation, il faut se demander de qui le français provient. En effet, si l'on revient sur le segment « *a lieu de naissance* plainly marked X in her dreams », on notera qu'il est censé être le fruit des pensées d'Aqua (« Aqua believed that... »), ce qui suppose une narration omnisciente. Or, le récit est narré par Van, avec l'aide de sa maîtresse Ada. Il semblerait donc que Van ait reconstruit les pensées de sa mère supposée en y laissant sa trace linguistique : en effet, il replace le « *lieu de naissance* » (qu'il avait employé au premier chapitre) dans les pensées d'Aqua. Cette introduction du français vise à permettre au lecteur une révélation que Van avait lui-même atteinte enfant. De même, il insère le « *c'est bien le cas de le dire* » de Marina (employé dans ses notes botaniques) dans les propos des personnes ayant deviné le secret de Demon et Marina. Par conséquent, c'est bien Van le narrateur qui tente d'aiguiller la compréhension du lecteur en tissant des liens linguistiques entre différents passages provenant soi-disant des personnages, créant ainsi un palimpseste entre texte du narrateur et texte du personnage⁵⁹, ce qui fera accéder le lecteur à la révélation du secret des personnages.

3. Révélation linguistique par l'auteur ?

Il est souvent difficile d'établir la source du xénisme révélateur, qu'il s'agisse d'un abus de contrôle sur l'écriture dans le cas de Van le narrateur (mais ancien personnage) ou d'un manque de maîtrise sur le langage dans le cas d'Humbert (qui se présente en tant que personnage malgré la connaissance qu'il a de l'énigme en tant que narrateur). Cette difficulté tient particulièrement au fait que l'on a affaire à des personnages-narrateurs qui aiment brouiller les pistes. Ce flou entre révélation par le personnage ou révélation par le narrateur se retrouve entre l'écriture du narrateur et celle de l'auteur : est-ce l'auteur qui inscrit une révélation sous la plume du narrateur, la faisant passer pour un lapsus révélateur et symptomatique ? S'intéresser au contrôle excessif ou défaillant du personnage et du narrateur sur sa langue et son écriture, c'est s'interroger sur la tyrannie de l'auteur.

Ce concept a été forgé par Maurice Couturier pour traiter de la maîtrise quasi absolue de Nabokov sur son texte, auteur autoritaire qui « cherche à verrouiller son texte, à faire entendre pour l'éternité l'écho de sa voix⁶⁰ ». Couturier souligne à quel point il est difficile d'étudier le texte de

⁵⁹ Je reprends cette idée de palimpseste entre narrateur et écrivain à Yannicke Chupin, qui l'employait au sujet d'Humbert dans *Lolita* puis pour Van dans *Ada*. Voir Chupin, *Vladimir Nabokov : fictions d'écrivains* p. 175 et p. 402.

⁶⁰ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 31.

Nabokov dans la tradition de « la mort de l'auteur », car l'on réalise graduellement qui est à l'origine des découvertes textuelles :

On est tout naturellement tenté d'abord d'entreprendre un important travail d'érudition pour essayer de repérer les multiples intertextes qui les habitent, pour reconstituer l'encyclopédie (papillons, échecs, peinture, cinéma, etc.) qui les sous-tend, pour disséquer les jeux linguistiques qui leur donnent leur ton et leur tempo. [...] Ensuite, ou en même temps, répondant aux sollicitations du texte, on entreprend de jouer avec lui, suivant le parcours de telle image, tel motif, cherchant à résoudre telle ou telle énigme ; c'est habituellement lorsque l'on se livre à ce type d'activité sur le texte que l'on a l'illusion d'être le maître du jeu. Enfin, dans un troisième temps, on se rend compte que la plupart des comportements que l'on avait adoptés, y compris, bien sûr, le premier lorsque nous annotions le texte, avaient été merveilleusement programmés par l'auteur. C'est alors que l'on découvre le caractère surdéterminé du texte nabokovien, par rapport au caractère infiniment plus aléatoire du texte joycien par exemple. Notre parcours, pourtant extrêmement complexe, a été minutieusement *prévu par l'auteur*, qui nous attendait au virage. Là où nous avons l'illusion d'interpréter son texte et de le soumettre à notre loi, nous ne faisons en fait que l'annoter servilement⁶¹.

Nabokov a donc glissé dans le texte des indices troubles qui peuvent sembler être, pour le critique, des indices involontaires du texte qui parlerait ou du narrateur qui se trahirait ; or ceux-ci ont été laissés là pour tromper notre vigilance.

C'est particulièrement le cas dans *Look at the Harlequins!* où il est difficile de déterminer si les révélations que cache la langue sont le fruit du narrateur qui, a posteriori, laisse volontairement des traces proleptiques dans son récit, ou bien si ce sont des révélations qui ont été dissimulées par l'auteur pour pousser le lecteur à y voir des lapsus, des révélations involontaires provenant du narrateur, et qui seraient donc des indices symptomatiques. Cette confusion possible entre trace du narrateur et trace de l'auteur est encouragée par l'histoire puisque Vadim présente de nombreux points communs avec Nabokov : celui-ci semble inviter le lecteur à reconnaître l'auteur derrière le narrateur, pour mieux lui révéler qu'il s'est fourvoyé.

B. Le cas de *Look at the Harlequins!*

Dans *Look at the Harlequins!* comme dans les autres romans en anglais de Nabokov, les alternances codiques – si l'on omet les xénismes illustratifs et les jeux de mots multilingues – sont la plupart du temps révélatrices : soit elles anticipent sur l'intrigue, soit elles soulignent une pathologie des personnages. Et justement dans ce dernier roman, il est clairement annoncé au lecteur dès le

⁶¹ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 10-11. C'est moi qui souligne.

premier paragraphe que folie et intrigue amoureuse s'entrelaceront dans ce qui est présenté comme l'autobiographie de Vadim :

I met the first of my three or four successive wives in somewhat odd circumstances, the development of which resembled a clumsy conspiracy, with nonsensical details and a main plotter who not only knew nothing of its real object but insisted on making inept moves that seemed to preclude the slightest possibility of success. Yet out of those very mistakes he unwittingly wove a web, in which a set of reciprocal blunders on my part caused me to get involved and fulfill the destiny that was the only aim of the plot⁶².

Comme souvent dans les récits nabokoviens, le narrateur est la victime d'un auteur qui le manipule, et cette manipulation est perçue par Vadim comme un signe de sa folie, folie qui affecte le souvenir qu'il a de ses épouses successives. Le lien entre ses épouses et sa folie est particulièrement clair lors des différentes demandes en mariage du narrateur, qu'il précède toujours de l'aveu d'une folie bien particulière qui le menace : quand il pense à un trajet géographique, il lui est impossible de revenir mentalement en arrière, sous peine de devenir fou. Cette crise de folie a d'ailleurs lieu dans la dernière partie du roman.

Avant de nous intéresser à la révélation linguistique de sa folie, observons ce que la langue révèle des déboires amoureux de Vadim.

1. Prétérition diégétique

Vadim fait le récit de ses mariages successifs, et chacun des trois premiers a une raison bien particulière d'échouer qui est annoncée linguistiquement, le plus souvent par le biais de xénismes français mais aussi par des jeux de mots multilingues⁶³.

a) Iris

La première épouse de Vadim, Iris, commence à tromper son mari assez tôt dans leur mariage, et c'est son amant, Starov, qui tuera Iris à la fin de la première partie, avant de se donner la mort. Or il se trouve que les mots français utilisés dans cette première partie traitent en grande partie de mort et d'amour.

⁶² LATHI, p. 567.

⁶³ Leur relevé se fera délibérément dans leur ordre d'apparition dans le texte.

L'amour et la mort, ou l'infidèle assassinée

Tout d'abord, quand Vadim commence à fréquenter Iris, celle-ci ne lui montre qu'un intérêt mitigé. Vadim comprend le succès qu'elle a avec les autres hommes, succès qu'il lie à son apparence physique en passant par le français :

I understood, as I perceived her against that backdrop, how much adulation, how many lovers had helped form and perfect my Iris, with that impeccable complexion of hers, that absence of any uncertainty in the profile of her high cheekbone, the elegance of the hollow beneath it, the *accroche-cœur* of a sleek little flirt⁶⁴.

Si le xénisme français « *accroche-cœur* » décrit une mèche de cheveux bouclés, c'est surtout l'association du mot « *accroche* » à « *cœur* » qui lie mort et amour en évoquant la blessure amoureuse, et même le meurtre de la femme aimée. C'est notamment « *flirt* » qui encourage une relecture dynamique de l'expression française pour y voir la présence blessante des amants d'Iris.

Quelques lignes après cette première citation, Iris continue à éviter tout contact physique avec Vadim et reproduit l'erreur de prononciation de deux Anglaises décrivant Vadim. C'est la façon dont le mot français est prononcé ou plutôt retranscrit qui est révélatrice :

I pursed my lips to kiss the brown iridescent knee near me but her hand, as if measuring a child's fever, palmed my forehead and stopped its advance.

"We are watched," she said "by a number of eyes which seem to look everywhere except in our direction. The two nice English schoolteachers on my right – say, twenty paces away – have already told me that your resemblance to the naked-neck photo of Rupert Brooke is *a-houri-sang* – they know a little French. If you ever try to kiss me, or my leg, again, I'll beg you to leave. I've been sufficiently hurt in my life⁶⁵."

On remarque que la tentative des Anglais de prononcer « *ahurissant* » fait apparaître, par une nasalisation excessive, le mot « *sang* », et donc l'idée de mort. De plus, l'idée d'amour est présente par le mot « *houris* » qui, en français comme en anglais, renvoie dans le Coran à des beautés célestes qui seront au paradis les épouses des musulmans fidèles, tandis qu'au sens figuré, ce terme désigne une femme très attrayante. Ce sens était connu de Nabokov puisque, dans le même roman, il utilise ce mot en anglais en soulignant la beauté des maîtresses d'un des personnages : « The tall looking glass before which many of Landover's houris had ondulated in their brief brown glory⁶⁶. » La

⁶⁴ *LATH!*, p. 585.

⁶⁵ *LATH!*, p. 585-586.

⁶⁶ *LATH!*, p. 692.

coexistence de la référence funèbre et de ce mot évoquant combien Iris plaît aux hommes est une nouvelle référence proleptique à l'infidélité d'Iris qui lui sera fatale.

Plus tard, ce lien romantico-funèbre apparaît lors de la demande en mariage de Vadim puisque, lors de cette déclaration amoureuse où Vadim tente d'expliquer à Iris de quelle folie il est atteint, elle ne cesse de l'interrompre et prononce le seul xénisme français de ce passage, xénisme portant justement sur la mort :

“On your right – please, close your eyes, you will see better – on your right there’s a vineyard; on your left, a churchyard – you can distinguish its long, low, very low, wall –”

“You make it sound rather creepy. And I want to add something. Among the blackberries, Ivor and I discovered a crooked old tombstone with the inscription *Dors, Médor!* and only the date of death, 1889; a found dog, no doubt. It’s just before the last tree on the left side⁶⁷.”

On remarque l'allitération de cette épitaphe et son insistance sur le mot « *dors* », renvoyant métaphoriquement à la mort, et le fait que cette inscription en français est encerclée de mots appartenant au champ lexical de la mort.

Iris acceptera la demande de Vadim et ils se marieront donc, mais cette union sera de courte durée. Dans le passage suivant, Iris et Vadim ont un dernier rapport sexuel, qu'elle décrit à l'aide d'un mot-valise en français :

A minute later [...], she, still beaming, embraced me, and we moved to her bedroom for our last “*fairelamourir*” as she called it in her tender aberrant French⁶⁸.

Au-delà de l'allusion française à l'orgasme à travers l'expression française « la petite mort », le lecteur ayant déchiffré le français peut déduire que, si c'est là leur dernier rapport intime, ce n'est pas parce qu'ils font chambre à part (comme le suggère « her bedroom ») mais bien parce qu'elle va mourir, ce qui est indiqué par l'association de « faire l'amour » avec « mourir ». Et c'est bien elle qui va mourir puisque l'on décode dans le mot-valise « *la faire mourir* ». Le décryptage du français peut donc permettre au lecteur de prédire la fin d'Iris.

⁶⁷ LATHI, p. 596.

⁶⁸ LATHI, p. 614.

Après ce rapport sexuel, Iris et Vadim rejoignent Ivor, le frère d'Iris, au restaurant, et c'est après avoir quitté le restaurant qu'Iris sera assassinée. Là encore, les mots français ne sont pas anodins :

"Paon d'Or," Ivor told the driver. "Good to see you, old boy," he said to me, with a distinct American intonation (which I shyly imitated at dinner until he growled: "Very funny").

The Paon d'Or no longer exists. Although not quite tops, it was a nice clean place, much patronized by American tourists, who called it "Pander" or "Pandora" and always ordered its "putty saw-lay," and that, I guess, is what we had⁶⁹.

La prononciation altérée du nom français « Paon D'Or » en « Pandora » souligne à l'avance la présence d'une boîte de Pandore : la révélation de la liaison d'Iris qui ne viendra que quand elle sera assassinée par son amant. Par ailleurs, la déformation de « petit salé » en « putty saw-lay » allie également mort et érotisme : en effet, l'Oxford English Dictionary indique que « to be putty in a person's hands » signifie que l'on est facilement manipulé par une personne, ce qui correspond bien au jeu adultérin auquel se livre Iris. Quant à « lay », il désigne une « partie de jambes en l'air » en anglais américain, interprétation aiguillée par l'insistance du narrateur sur l'accent américain d'Ivor et sur la prononciation américaine de « Paon d'or ». En poussant un peu la réflexion, on peut également voir dans « saw » la référence soit à la révélation visuelle de l'adultère, soit à une arme (même si Iris est tuée à l'aide d'un revolver). L'association d'une arme, de la manipulation et du sexe pointent encore une fois dans la direction de l'annonce de la mort d'Iris par la langue française.

Les xénismes français laissent déchiffrer autant de prolepses quant à la tragique destinée d'Iris. Or, Vadim, lui, ne parvient pas à décoder les indices de la dialectique Éros-Thanatos, et tout comme Humbert le narrateur et le lecteur perspicace avaient une claire longueur d'avance sur Humbert le personnage (« It is easy for [the reader] and me to decipher *now* a past destiny »), il est clair que Vadim le personnage n'a pas su relever les indices français du texte.

Échec de découverte tragique pour Vadim

L'exemple le plus flagrant de son aveuglement linguistique et marital survient entre la session de « *fairelamourir* » et la révélation au « Pandora » : en effet, avant d'aller au restaurant où il passera ses derniers moments avec sa femme, Vadim croise Starov, l'amant de sa femme. Celui-ci

⁶⁹ LATHI, p. 615.

s'adresse à lui dans un anglais coloré de français, en utilisant par exemple le terme « smoking » dans le sens français :

“Pleasant meeting!” he went on in his curious English (not parading it as might have seemed but using it by unconscious association). “I see you are in a *smoking*. Banquet⁷⁰?”

Or, quelques pages auparavant, Vadim avait eu l’occasion de rencontrer une autre occurrence de cet anglais mâtiné de français quand Iris lui avait présenté une lettre écrite par son amant. Elle l’avait cependant fait passer pour un extrait du roman qu’elle était en train d’écrire et avait demandé que son mari, romancier expérimenté, la conseille sur la réponse adéquate que son personnage devrait employer – et donc sur la réaction qu’elle-même devrait avoir envers son amant jaloux et menaçant. Dans cette lettre, Starov calquait de nouveau des formules françaises en langue anglaise et écrivait par exemple « without retardment⁷¹ », qui cache l’expression française « sans tarder ». À la lecture de ce courrier, Vadim l’avait qualifié de « *crime passionnel letter*⁷² », xénisme combinant encore une fois amour et mort, mais de manière double puisque, au-delà de l’association du crime et de la passion amoureuse, on relève le double sens du mot « passion », à savoir l’affection mais aussi la souffrance. Et s’il avait de nouveau suspecté sa femme de lui être infidèle, il avait balayé ses doutes d’un revers de la main ; il avait également manqué (refusé ?) de relever cette répétition de l’erreur linguistique quand Starov s’était adressé directement à lui. Incapable de voir le lien français entre ces deux occurrences, Vadim ne remarque pas les indices que le (re)lecteur a cependant pu glaner : le français se fait donc l’instrument d’une ironie dramatique mordante. Mais de nouveau, il est difficile de déterminer si c’est Vadim le narrateur qui laisse des indices de ce qu’il a depuis pu deviner ou si c’est Nabokov qui oriente notre regard dans la bonne direction.

Le second mariage de Vadim, avec Anna, aura de toutes autres raisons d’échouer, mais là encore le français les annonce.

b) Anna

La frigidité d’Anna est souvent soulignée comme étant le problème principal du couple, et Vadim n’en succombera que plus facilement à la tentation sexuelle que représente une jeune fille du nom de Dolly (la référence à *Lolita* est récurrente dans ce roman), et c’est justement en croyant

⁷⁰ LATH!, p. 614.

⁷¹ LATH!, p. 612.

⁷² LATH!, p. 612.

rejoindre Dolly pour une rencontre sulfureuse que Vadim se retrouvera enfermé à l'hôpital psychiatrique. Cet internement s'avérera être une manipulation de la part d'Anna et d'une certaine Nelly Langley, qui est vraisemblablement la maîtresse d'Anna.

Tout au long des deuxième et troisième parties du roman, les mots français suggéreront donc d'une part la frigidité d'Anna, et d'autre part la manipulation des deux femmes pour se débarrasser de Vadim. On notera que si le français a encore une fois un rôle révélateur, le russe a une place prépondérante car Anna et sa maîtresse sont russes.

La frigidité d'Anna⁷³

La frigidité d'Anna est annoncée dès la première occurrence du français dans la deuxième partie : quand Vadim pose sa main sur l'épaule d'une prostituée avec laquelle il espère oublier sa solitude (après la mort d'Iris), celle-ci lui répond par un « *j'ai froid*⁷⁴ » annonciateur de tous les rejets à venir de sa deuxième épouse. Quant au premier mot français employé par Anna elle-même dans le texte, il est justement prononcé quand elle fait tout son possible pour éviter le moindre rapprochement physique, alors qu'elle a accepté la demande en mariage de Vadim. Ainsi, le narrateur note-t-il, sans une pointe d'ironie :

Once the back of her hand chanced to brush against the taut front of my trousers; she uttered a chilly "*pardon*" (Fr.), and then went into a sulk upon my saying I hoped she had not hurt herself⁷⁵.

Vadim spécifie que ce n'est pas le « *pardon* » russe qu'Anna a employé mais bien sa version française, à l'aide d'une quasi-note entre parenthèses. Le rejet du contact sexuel par l'excuse en français est précédé par l'adjectif « chilly », qui permet de confirmer au lecteur anglophone le type de réaction frigide qu'Anna oppose à l'érection de son mari.

Quelques pages plus loin, Vadim revient avec réticence sur son premier rapport sexuel avec Anna, qu'il qualifie lui-même d'échec :

It took me so long to persuade her that this was the day, and she made such a fuss about which ultimate inch of clothing could be removed and which parts of her body

⁷³ La révélation par la langue française de la frigidité d'Anna va à l'encontre de la fonction connotative sulfureuse du français, ce qui confirme qu'il faut résister à la tentation d'attribuer une fonction unique à chaque langue.

⁷⁴ *LATH!*, p. 620.

⁷⁵ *LATH!*, p. 647.

Venus, the Virgin, and the *maire* of our *arrondissement* allowed to be touched, that by the time I had her in a passably convenient position of surrender, I was an impotent wreck⁷⁶.

On remarque qu'ici les mots français « *maire* » et « *arrondissement* » dépassent la simple fonction illustrative puisqu'ils sont utilisés par Anna pour délimiter le territoire que Vadim a le droit de toucher, ce qui provoque l'impotence du narrateur. Puis, quand Vadim parvient de nouveau à l'érection, il subit de nouveau un rejet de sa femme :

When I tried to close her fingers around it in humble substitution, she snatched her hand away, calling me a dirty *débauché* (*gryaznyy razvratnik*⁷⁷).

Le mot français est suivi d'une traduction, non pas en anglais mais en russe, ce qui double la distance sexuelle des deux époux d'une distance linguistique pour le lecteur ; il n'a aucun moyen de savoir ce que le xénisme français signifie, même si l'adjectif « dirty » indique bien le dégoût ressenti par Anna.

Repoussé par son épouse, Vadim n'en succombera que plus facilement à la tentation que représente Dolly. Ce lien entre frigidité et infidélité future s'inscrit au cœur du passage suivant :

By the end of 1945 I had virtually ceased visiting my wife in her cold bedroom.

Sometime in mid-May, 1946, I traveled to New York – a five-hour train trip – to lunch with a publisher who was offering me better terms for a collection of stories (*Exile from Mayda*) than good Lodge. After a pleasant meal, in the sunny haze of that banal day, I walked over to the Public Library, and by a banal miracle of synchronization she came dancing down those very steps, Dolly von Borg, now twenty-four, as I trudged up toward her, a fat famous writer in his powerful forties⁷⁸.

Le passage à la ligne semble indiquer la page tournée sexuellement pour Vadim. Après cette période de frigidité indiquée par l'hypallage « her cold bedroom », Vadim pourra envisager une aventure torride avec Dolly : derrière l'expression « in the sunny haze of that banal day » se lit en effet la chaleur sexuelle que Vadim espère trouver mais aussi la présence de Lolita, dont le vrai nom était Dolores (diminutif : Dolly) Haze. Ce désir lubrique que Vadim ressent pour la jeune fille sera utilisé contre lui par Anna et Nelly afin de le faire interner.

⁷⁶ LATHI, p. 649.

⁷⁷ LATHI, p. 649.

⁷⁸ LATHI, p. 665-666.

La manipulation

Avant de retrouver Dolly à l'âge de vingt-quatre ans, Vadim avait déjà éprouvé de l'attrance pour elle quand elle n'avait que onze ans. Dans le passage suivant, la future manipulation est annoncée par un xénisme français, qui décrit la musique jouée par la mère et la grand-mère de Dolly et que Vadim entend quand il flirte avec la jeune fille, dans une scène empreinte de *Lolita* :

Those were nice, nice interludes! One could hear the Baroness and her mother playing *à quatre mains* in the salon downstairs as they had played and replayed, no doubt, for the last fifteen years. I had a box of chocolate-coated biscuits to supplement the zwiebacks and tempt my little visitor. The writing board was put aside and replaced by her folded limbs. She spoke Russian fluently but with Parisian interjections and interrogatory sounds, and those bird notes lent something eerie to the responses I obtained, as she dangled one leg and bit her biscuit, to the ordinary questions one puts to a child; and then quite suddenly in the midst of our chat, she would wriggle out of my arms and make for the door as if somebody were summoning her, though actually the piano kept stumbling on and on in the homely course of a family happiness in which I had no part and which, in fact, I had never known⁷⁹.

C'est la scène de la véranda que le lecteur de *Lolita* reconnaît dans ce passage. Le choix du mot « interlude » souligne dans son double sens à quel point Vadim profite de ces moments musicaux, plaisants pour lui (« nice, nice interludes ! ») car ce sont des moments où la mère et la grand-mère de Dolly sont tenus occupées loin de l'enfant et où il pourra s'adonner à sa perversion sous couverture de la musique ; Dolly, elle, renverse cette musique pour l'utiliser comme excuse afin d'échapper au pervers. L'emploi de l'expression française « *à quatre mains* » signale d'une part les attouchements par des mains qui sont démultipliées par la perception d'une enfant abusée, mais elle annonce également la manipulation dont Vadim sera la victime par sa femme et sa maîtresse. Dolly renversera de nouveau la situation quand, au lieu d'être la victime du désir sexuel de Vadim, elle s'en servira contre lui des années plus tard pour aider Anna à faire interner son mari : l'expression « *à quatre mains* » peut donc s'appliquer à son rôle de collaboratrice dans l'enfermement de Vadim.

Mais la manipulation féminine passe surtout par le français dans la lettre que Vadim reçoit de sa femme après son internement, lettre où elle lui explique qu'elle le quitte avec Nelly (ou Ninette dans ce passage) et pourquoi elle l'a fait interner⁸⁰. Ce courrier est écrit en russe mais rendu en

⁷⁹ LATH!, p. 623.

⁸⁰ Dans les exemples extraits de cette lettre, j'ai modifié la typographie pour plus de lisibilité : la lettre était rendue en italique dans le texte pour la démarquer de l'écriture de Vadim, et les mots étrangers étaient donc inscrits en écriture romane. J'ai donc inversé les typographies.

anglais dans le corps du texte, avec les quelques xénismes français employés par l’auteur de la lettre. Or, les expressions françaises sont parfois approximatives, et c’est cette mauvaise maîtrise du français qui fait penser à Vadim que son épouse a été manipulée par Nelly Langley et que cette dernière est le véritable auteur de cette lettre. En effet, dans la citation suivante, c’est l’orthographe erronée de l’expression française « *train de vie* » qui met Vadim sur la voie : « I, on the other hand, was so painfully nonplussed by your *trenne (sic) de vie*⁸¹. » Vadim souligne par deux fois cette erreur révélatrice ; tout d’abord, à l’aide d’un « *sic* » latin, puis par une note de bas de page : « Symptomatic misspelling of *train*. Annette’s French was excellent. Ninette’s French (as well as her English) was a joke⁸². » Pour une fois, Vadim perçoit la révélation que lui apporte le français dans cette lettre et emploie même le terme « symptomatic » pour qualifier cette révélation linguistique.

Vadim insiste d’ailleurs fortement sur l’importance du français qui a trahi sa véritable source en annotant la lettre dans un commentaire très francophone. Il a donc recours à des notes en français quand il souligne l’emploi d’expressions françaises par Anna, comme « You must accept my departure as a *fait accompli*⁸³ » qu’il annote dans la langue de Proust : « *En français dans le texte*⁸⁴. » Plus surprenant, Vadim spécifie en français quand des xénismes anglais ont été employés dans la lettre russe. Ainsi, il annote « But now let us talk *turkey* » et « our nights were full of *incompatibility*⁸⁵ » par le biais de l’expression « *En Anglais dans le texte* »⁸⁶. En passant par le français, il rappelle que l’anglais de Ninette était aussi peu naturel que son français (« a joke »). On notera d’ailleurs que la majuscule à « *Anglais* » signale une contagion du français par la langue anglaise, soulignant encore une fois la piètre maîtrise linguistique de Ninette aux yeux de Vadim.

Des années après être sorti de l’asile, Vadim verra entrer deux personnes dans sa vie. Tout d’abord, il retrouvera la garde de sa fille Bel, qu’il avait eue avec Anna, quand cette dernière et Nelly périront dans un accident ; lorsqu’il revoit Bel, celle-ci a douze ans, soit l’âge de Lolita quand elle rencontre Humbert, et à peine plus que celui de Dolly lorsqu’elle était poursuivie par Vadim. Pour justement éviter de succomber à la tentation que représente sa fille Bel, Vadim épousera Louise, la femme mariée qu’il fréquentait et dont le mari est décédé – autre mort providentielle.

⁸¹ LATH!, p. 674.

⁸² LATH!, p. 676.

⁸³ LATH!, p. 674.

⁸⁴ LATH!, p. 676.

⁸⁵ LATH!, p. 675.

⁸⁶ LATH!, p. 675.

c) Louise

La relation de Vadim et Louise est marquée, en français, par le motif du triangle amoureux : c'est le cas quand Vadim et Louise s'adonnent à l'adultère alors que le mari de Louise est encore vivant, mais surtout quand Bel et Louise doivent cohabiter sous le même toit que Vadim. Le français vient surtout souligner le déchirement que Vadim ressent entre son attirance incestueuse pour Bel et sa relation avec Louise.

Le « ménage à trois », en français dans le texte

Quand il décide de demander la main de Louise, Vadim se livre à une explication de sa folie, comme il l'avait fait pour ses deux épouses précédentes. Mais cette demande sera marquée par l'attirance que Vadim ressent pour sa propre fille : en effet, au cours de celle-ci, il est entouré de deux fillettes qui ne cessent de lui tourner autour. Celles-ci semblent métaphoriser non seulement sa folie – elles sont apparemment le produit de son imagination – mais surtout elles annoncent de manière proleptique le genre de combat que se livreront Bel et Louise pour le cœur de Vadim, en insistant plus particulièrement sur la fascination que Bel représente pour son père ; en effet, les deux fillettes sont surnommées « the Dolomite Dollies⁸⁷ ». Cette rivalité amoureuse est parfaitement résumée à l'aide du français par une des femmes présentes :

The two cold-thighed, cheesy-necked girleens were now engaged in a quarrelsome game as to who should sit on my left knee, that side of my lap where the honey was, trying to straddle Left Knee, warbling in Tyrolese and pushing each other off, and cousin Fay kept bending toward me and saying with a macabre accent: "*Elles vous aiment tant!*" Finally I pinched and twisted the nearest buttock, and with a squeal they resumed their running around, like that eternal little pleasure-park train, brushing the brambles⁸⁸.

Dans ce passage, on remarque la connotation sexuelle du verbe « straddle », l'attention portée aux parties du corps des fillettes et les références aux aliments, tout cela suggérant le désir de contact charnel. Quant à la langue française, elle exprime cet amour féminin partagé (« elles ») mais irréconciliable, comme l'indique l'adjectif « macabre » qui laisse supposer que les deux femmes se livreront un combat froid et cruel.

Et en effet, après que Louise a accepté la demande en mariage de Vadim, elle emménage chez lui mais perçoit Bel comme une présence menaçante et superflue. Vadim qualifie même cette

⁸⁷ LATH!, p. 698.

⁸⁸ LATH!, p. 697.

cohabitation de « life à trois⁸⁹ », expression française qui fait écho au « ménage à trois », adoptée par l'anglais et donc claire même pour les lecteurs monolingues. La présence de Bel se faisant de plus en plus gênante pour Louise, elle se débarrassera finalement de sa belle-fille en la faisant envoyer dans une école en Suisse romande. Dans le passage suivant, Vadim décrit les activités qui retiendront Bel loin de lui, même pendant l'été, grâce à un mot français renvoyant justement à l'excédent, au surplus que Bel représente pour Louise par rapport à son couple :

Another *supplément* – especially suitable for orphans or unneeded children – was a summer trimester, filling up the year's last remaining segment with excursions and nature studies, to be spent by a few lucky girls at the home of the headmistress, Madame de Turm⁹⁰.

Le commentaire entre tirets rappelle le fait que Bel n'est pas la bienvenue chez elle (« unneeded »), mais également qu'elle est orpheline de mère : son exil est doublement justifié pour Louise. Le français et le russe s'associent puisque le bannissement de Bel en pays francophone se fait chez une certaine Madame de Turm, nom derrière lequel se devine le mot russe « *tjur'ma* » (prison).

La langue française vient donc souligner le motif « français » du ménage à trois dans certains moments de tension pour Vadim. Mais ponctuellement, c'est la dimension ridicule de la cohabitation qui est souligné, grâce à un changement momentané de genre qui passe par la culture française.

Un vaudeville à la française

À deux reprises, le roman laisse place à un interlude théâtral pour mettre en lumière le motif du ménage à trois : les deux scènes en question sont très évocatrices du vaudeville, mot renvoyant à une tradition française où l'amant caché dans le placard est un lieu commun. Dans le premier exemple, Vadim n'a pas encore épousé Louise, qui est marié à un certain Gerry, un homme plus vieux et handicapé. Louise et Vadim viennent de profiter de la lenteur de ce dernier pour le cocufier, et c'est là que le premier interlude théâtral survient :

In less time than it took her husband, a quick reader, to skim down two columns of print, we had "attired" him. I put on blue slacks and a pink shirt and followed her downstairs.
[...]

GERRY [...] *It is your worst book. Chute complète, says the man. Knows French, too.*

⁸⁹ LATH!, p. 704-705.

⁹⁰ LATH!, p. 706.

LOUISE *No drinks. We've got to rush home. Now heave out of that chair. Try again. Take your glasses and paper. There. Au revoir, Vadim*⁹¹.

Le côté théâtral de la scène est souligné doublement par la typographie. D'une part, les italiques sont employés pour faire ressortir le passage du reste du texte romanesque, ce qui implique une inversion des standards et explique l'inscription exceptionnelle des mots étrangers en caractères romains. D'autre part, on note l'adoption des codes du genre théâtral, en particulier par l'indication des noms des personnages et par la mise en page des dialogues, où l'on remarque que le narrateur glisse malgré tout un commentaire sur la francophonie de son rival (« *Knows French, too.* »). Pour ce qui est justement de la langue française, on peut suggérer que les mots prononcés, « chute complète » et « au revoir », renvoient au projet de Louise d'abandonner son mari pour son amant.

Dans la deuxième saynète, Louise est enfin libre puisque son mari vient de mourir. Elle a donc accepté la demande en mariage de Vadim et fait irruption dans la maison où ce dernier vit avec sa fille, ce qui le désarçonne considérablement et le pousse à essayer de se débarrasser d'elle avant que sa fille n'arrive. Ici, l'aspect comique du vaudeville se retourne contre Vadim, qui passe de la position de force de l'amant à celle de (futur) mari ridicule. La situation empire quand l'objet du désir de Vadim, Isabel, fait irruption dans la cuisine entièrement nue et se retrouve confrontée à sa future belle-mère :

BEL (*addressing me and casually squinting at my amazed visitor*) Ya bezumno golodnaya (*I'm madly hungry*).

VADIM Louise dear, this is my daughter Bel. She's walking in her sleep, really, hence the, uh, non-attire.

LOUISE Hullo, Annabel. The non-attire is very becoming.

BEL (*correcting Louise*) Isa.

VADIM Isabel, this is Louise Adamson, an old friend of mine, back from Rome. I hope we'll be seeing a lot of her.

BEL How do you do (*question-markless*).

VADIM Well, run along, Bel, and put on something. Breakfast is ready. (*To Louise*) Would you like to have breakfast too? Hard-boiled eggs? A Coke with a straw? (*Pale violin climbing stairs*)

LOUISE Non, merci. I'm flabbergasted⁹².

⁹¹ LATHI, p. 682-683.

L'hostilité des deux femmes passe par leur emploi de langues étrangères : Bel emploie la langue russe (« Ya bezumno golodnaya ») dans un geste d'exclusion de sa rivale mais aussi d'inclusion de son père russe, tandis que Louise verbalise par le français son rejet de cette situation douteuse (« Non merci »). La perception de la relation incestueuse qui unit son futur mari et sa fille transparaît dans l'amalgame qu'elle fait entre le nom d'Isabel et celui de la muse d'Humbert, Annabel. Cette référence autotextuelle au travail de Nabokov est un des nombreux renvois à l'auteur au sein de cette autobiographie fictive qui soulignent la façon délibérée dont Nabokov a inscrit l'autoréférentialité dans son texte, que ce soit pour faire un clin d'œil à son lecteur (le « squinting » de Bel serait-il un « wink » dissimulé au lecteur ?) ou pour jouer sur la tendance psychologisante de certains lecteurs qui croient lire dans les romans des vérités sur leurs auteurs.

Notons que, dans ce passage, la typographie semble n'obéir à aucune cohérence avec le reste du roman. D'une part, les dialogues sont en caractères romains alors qu'ils étaient en italique dans l'autre saynète et, d'autre part, les xénismes russes et français ne sont pas délimités typographiquement. Par ailleurs c'est le segment étranger qui est en romain alors que la traduction insérée en anglais entre parenthèses est en italique : « (*I'm madly hungry*) ». Peut-être l'italique est-il là pour donner la traduction comme indication scénique, à la manière des didascalies « (*To Louise*) » ou « (*Pale violin climbing stairs*) ». Il est ici difficile de déterminer si cette incohérence est accidentelle (malgré la grande régularité typographique du texte nabokovien), ou si elle est censée véhiculer un message : serait-ce pour souligner la perte de repères de Vadim dans ce moment de confusion ? En effet, comme nous le verrons dans la section suivante, les accès de folie de Vadim ont un impact sur son écriture, qui est alors en italique.

Vadim n'aura pas plus de chance avec ces deux femmes qu'avec ses deux épouses précédentes : le mariage avec Louise sera lui aussi un échec, et Vadim perdra sa fille qui fuira en Russie avec un homme. Il rencontrera cependant une femme qu'il ne nommera jamais autrement que par le pronom personnel « you » et avec qui il connaîtra enfin le bonheur⁹³.

⁹² *LATH!*, p. 700.

⁹³ Il faut cependant noter que « you » a la même date de naissance que Bel, et que Vadim se rappelle leur ressemblance quand elles étaient enfants en employant le mot « twins » : « I then remembered your name and in a photic flash of celestial color saw you and Bel looking like twins, silently hating each other, both in blue coats and white hats, waiting to be driven somewhere by Louise. Bel and you would both be twenty-eight on January 1, 1970. » *LATH!*, p. 728. Le bonheur conjugal est donc enfin trouvé par Vadim et il est associé à la joie d'avoir retrouvé l'enfant perdue.

d) « You »

Pour ce qui est de la quatrième compagne de Vadim, bien peu de choses nous sont dites sur leur relation, puisque même son nom est omis, dans un geste de protection de leur amour contre l'invasion du lecteur. La seule chose qui semble évidente, c'est que le narrateur a trouvé en elle la compagne idéale. De nouveau, les mots français semblent annoncer la future relation heureuse de Vadim avec cette femme. Ces xénismes français sont au nombre de deux, et de manière tout à fait révélatrice, ils encerclent la relation du couple : le premier se situe dans le premier chapitre de la partie 6 tandis que le second se trouve à la fin de la partie 7, à quelques lignes de la fin du roman.

Le premier xénisme est employé pour qualifier les cours que Vadim a prodigués à « you » avant qu'il ne la revoie et ne tombe amoureux d'elle :

You had also studied those obsolete photocopies – which proved that my method *avait du bon* after all – *pace* the monstrous accusations leveled at them by a pack of professors in envious colleges⁹⁴.

Au-delà de la qualité de son enseignement, on note la connotation positive de l'expression française qui annonce la relation forte et symbiotique qui unira Vadim à « you ». Quant au second xénisme, il est également le dernier mot français du roman. Dans le passage suivant, Vadim se remet d'une attaque fulgurante de folie ; « you » est la première de ses compagnes à avoir réellement essayé de comprendre ce qui l'affectait, et elle vient d'apporter une explication à la folie supposée de Vadim. Celui-ci n'est pas complètement convaincu par cette explication qui ébranle ses certitudes sur l'origine de sa pathologie mais la qualifie positivement à l'aide d'un mot français :

"Your explanation, however, is merely an exquisite quibble – and you know it; but never mind, the notion of trying to twirl time is a *trouvaille*⁹⁵."

Le doute exprimé quant à la validité de la théorie de « you » et plus généralement la cohérence de l'emploi du français dans ce roman poussent à penser que ce mot « *trouvaille* » renvoie plus largement au bonheur de Vadim d'avoir enfin trouvé son âme sœur.

Si les xénismes ont permis de détecter des indices proleptiques sur la diégèse du roman, ils révèlent également la folie de Vadim. Si, là encore, le français est souvent crucial, le russe prend une place centrale dans la révélation de la pathologie du narrateur russo-américain.

⁹⁴ LATH!, p. 730.

⁹⁵ LATH!, p. 746-747.

2. Révélation symptomatique : la folie de Vadim

La folie de Vadim a plusieurs facettes, mais la caractéristique principale est qu'il ne peut imaginer faire un trajet géographique et se retourner mentalement, de crainte d'être frappé d'une crise de folie qui pourrait lui être fatale. Au cours du roman, Vadim subit différentes attaques de névralgie ou décrit plusieurs de ses autres symptômes. Et très souvent, le français surgit lors de ses crises de folie.

a) La révélation de la folie en français

La folie de Vadim semble avoir deux interprétations : d'une part, la raison « géographique » que le narrateur décrit au lecteur ou à ses épouses, mais d'autre part il semble que sa folie puisse tenir à son statut de personnage de roman.

La langue de la crise

Sa première crise de folie survient quand Vadim a perdu tous ses repères et croit se rendre chez le dentiste mais se retrouve en réalité à une soirée dont Ivor et Iris lui avaient parlé⁹⁶. Avant de réaliser qu'il est à une fête, il décrit ce qu'il croit être une salle d'attente :

From the shelf a few magazines had already wandered at some earlier consultation hour onto an oval table which supported its own modest array of things, such as an empty flower vase and a watch-size *casse-tête*⁹⁷.

Ici, l'expression « *casse-tête* » renvoie étymologiquement à l'aspect endommagé de l'esprit de Vadim, qui se retrouve à la soirée mentionnée par Ivor et Iris et pas chez un docteur. Il qualifiera d'ailleurs cette soirée par une autre expression française, « *partie de plaisir* », sur laquelle nous reviendrons dans la section suivante. Puis, dans une lettre où il demande Anna en mariage, Vadim lui explique la folie dont il souffre en la décrivant comme « an affliction still lacking a name⁹⁸ ». Il va

⁹⁶ « I was racked with neuralgia, I was jumpy, and pustulous, and unshaven, and I refused to accompany the Blacks to a seaside party to which I had been, or was told I had been, also invited. In fact, those first days at Villa Iris are so badly distorted in my diary, and so blurred in my mind, that I am not sure if, perhaps, Iris and Ivor were not absent till the middle of the week. I remember, however, that they were kind enough to arrange an appointment for me with a doctor in Cannice. », *LATH!*, p. 577.

⁹⁷ *LATH!*, p. 577-578.

⁹⁸ *LATH!*, p. 644.

pourtant la désigner, quelques lignes plus loin, par un xénisme français : « *Voilà*. Sounds rather tame, doesn't it, *en fait de démente*⁹⁹ ». Le français nomme donc l'indicible, à savoir sa folie.

Si Vadim attribue sa folie à différentes causes, il ne semble qu'entrapercevoir une autre raison, qui est son statut de figure de papier.

Folie et confusion narrative

On se souvient que, dans le premier paragraphe du roman, Vadim avait exprimé l'impression d'être la marionnette d'un « main plotter » qui tirait les ficelles de son destin¹⁰⁰. Cette domination de l'auteur sur son personnage semble être responsable de la folie de Vadim. Après ce paragraphe où Vadim pressentait son identité romanesque, le premier mot français du livre surgissait quand Vadim racontait sa première collaboration avec Ivor, le frère d'Iris. Dans ce passage, le xénisme est l'indication liminaire des doutes qu'il faut porter sur la véracité de l'autobiographie de Vadim :

Ivor Black wanted Gogol's Town Mayor to wear a dressing gown because "wasn't it merely the old rascal's nightmare and didn't *Revizor*, its Russian title, actually come from the French for 'dream,' *rêve*¹⁰¹?"

En effet, les invraisemblances de son récit, causées par sa folie, suggèrent souvent que ce que Vadim présente comme sa vie passée n'est en fait qu'un rêve, une création : ce personnage ne réalise pas que sa « vie » n'est qu'une intrigue qui a été écrite par une figure supérieure.

Ainsi, si l'on revient à l'expression « *partie de plaisir* » employée lors de la première crise de folie de Vadim, il se trouve qu'elle fait écho à une expression employée dans *Ada* et surtout dans *Lolita*¹⁰². Ces références autotextuelles contribueront toutes à rappeler au lecteur nabokovien le fait que *Look at the Harlequins!* n'est qu'un roman de plus de Nabokov, et que Vadim n'est qu'un énième

⁹⁹ *LATH!*, p. 645. Je rétablis ici l'ordre classique de l'écriture romaine ou italique, puisque dans le corps du roman, la lettre était rendue en italique pour la faire ressortir du reste du texte.

¹⁰⁰ Cette difficulté des personnages nabokoviens à accepter leur statut de créatures fictionnelles a particulièrement été étudiée par Yannicke Chupin dans *Vladimir Nabokov : fictions d'écrivains* et j'y ai ponctuellement fait référence en évoquant le salut de dernière minute de Krug dans *Bend Sinister*. Ce même genre de sauvetage du personnage en détresse par la figure de l'auteur se retrouve dans le roman russe de Nabokov, *Invitation au supplice* [1938], trad. (depuis le russe) Jarl Priel, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 1241-1398.

¹⁰¹ *LATH!*, p. 567.

¹⁰² « He wondered if in view of tomorrow's *partie de plaisir* he should not prepare for her a when-you-receive-this-note, flippant, cruel, as sharp as an icicle. » *Ada*, p. 247. « Far from being an indolent *partie de plaisir*, our tour was a hard, twisted, teleological growth, whose sole *raison d'être* (these French clichés are symptomatic) was to keep my companion in passable humor from kiss to kiss. » *Lolita*, p. 144.

personnage. Dans le passage où l'expression récurrente « *partie de plaisir* » est employée, les références à *Lolita* viennent s'accumuler pour conforter l'impression de déjà-vu du lecteur :

His name was Molnar with that *n* like a grain in a cavity; I used him some forty years later in *A Kingdom by the Sea*. [...] I started reminding him of our appointment, but a dignified old lady in whom I recognized Madame Junker interrupted me saying it was her mistake. [...] I heard Iris warning me in a warm whisper that it was spiced apple juice, not liquor, so with raised hands I recoiled from the tray proffered by Miranda's fiancé, the person whom I had caught using a spare moment to check certain details of the dowry. "We were not expecting you to turn up," said Iris, giving the show away, for this could not be the *partie de plaisir* to which I had been invited ("They have a lovely place on a rock"). No, I believe that much of the confused impressions listed here in connection with doctors and dentists must be classed as an oneiric experience during a drunken siesta¹⁰³.

Dans *Lolita*, dont le titre provisoire était *A Kingdom by the Sea* en référence au poème de Poe « Annabel Lee », Humbert parle à deux reprises du « Princedom by the Sea » quand il évoque sa relation avec Annabel Leigh¹⁰⁴ ; *A Kingdom by the Sea* est également le titre du roman de Vadim qui ressemble à *Lolita*. Le Docteur Molnar est le nom du dentiste de Vadim mais aussi celui d'Humbert ; c'est d'ailleurs lui qui permettra à Humbert de retrouver Quilty, dont il est le cousin. Quant à Madame Junker, elle fait écho à la « Mrs Junk » de *Lolita*, tandis que Miranda est une des camarades de classe de Lolita et évoque l'hôtel Mirana où Humbert vivait enfant. Tous ces clins d'œil au lecteur jouent sur la reconnaissance d'œuvres nabokoviennes que Vadim pense avoir écrites, malgré quelques distorsions.

Parfois, le lecteur est amené à penser que Vadim est Nabokov (Vadim est le diminutif de Vladimir). En effet, les personnages qui s'adressent à Vadim font référence aux livres que Nabokov lui-même a écrits, ce qui agace Vadim qui y voit le signe que les gens se moquent de lui ou méconnaissent ses œuvres. C'est le cas dans ce passage où Vadim se rend chez un libraire du nom de Oksman :

"I am deeply honored," finished at last Oks, "to welcome to this historic house the author of *Camera Obscura*, your finest book in my modest opinion!"

"It ought to be modest," I said, controlling myself (opal ice in Nepal before the avalanche), "because, you idiot, the title of my novel is *Camera Lucida*." [...]

¹⁰³ LATHI, p. 578-579.

¹⁰⁴ *Lolita*, p. 7 et p. 36.

“Look,” he cried, “how many copies are out. All of *Princess Mary* is out, I mean *Mary* – damn it, I mean *Tamara*. I love *Tamara*, I mean your *Tamara*, not Lermontov’s or Rubinstein’s. Forgive me. One gets so confused among so many damned masterpieces¹⁰⁵.”

Le lecteur nabokovien reconnaît ici les romans russes de Nabokov : *Chambre Obscure* à la couleur inversée par le prisme déformant de la folie de Vadim, et *Machenka*, qui a été traduit en anglais sous le titre *Mary*, ou encore la « Tamara » longuement évoquée au chapitre 12 de *Speak, Memory*.

Vadim semble donc se méprendre sur sa propre identité. Par ailleurs, il semble souvent que ce qu’il présente comme son passé n’est qu’une création de son esprit, un rêve. Ainsi, plusieurs expressions françaises naviguent d’un personnage à un autre de son « autobiographie » ; or, ceux-ci ne se connaissent pas entre eux. Suivons quelques occurrences de deux références précédemment étudiées, à savoir « *Dors, Médor* » et « *sans tarder* ».

Pour ce qui est de l’expression « *Dors, Médor* », employée par Iris lors de la demande en mariage de Vadim, elle avait été reprise par lui quelques lignes plus loin par « dead Médor¹⁰⁶ » et elle revient dans un des poèmes de Bel, la fille que Vadim a eue avec Anna et qui, elle, n’a jamais connu Iris :

In the dark basement, I stroked
the silky head of a wolf.
When the light returned
and all cried: “Ah!”
it turned out to be only
Médor, a dead dog¹⁰⁷.

Cet étrange retour de l’expression française souligne l’incohérence du récit de Vadim, qui est affecté par sa maladie mentale et n’arrive plus à maîtriser son écriture.

Quant à « *sans tarder* », qui avait été initialement transformée en « without retardment » par Starov, l’amant d’Iris, elle fait son premier retour dans la bouche d’une femme russe qui vient d’accuser Vadim d’être fou. Celui-ci rapporte au style indirect libre cette conversation et souligne le désagrément suscité par l’emploi de l’expression française : « So perhaps I might like to stroll over to

¹⁰⁵ *LATH!*, p. 634-635.

¹⁰⁶ « “I want you to imagine yourself turning on your heel so that ‘right’ instantly becomes ‘left,’ and you instantly see the ‘here’ as a ‘there,’ with the lamppost now on your left and dead Médor now on your right, and the plane trees converging toward the post office. Can you do that?” » *LATH!*, p. 596.

¹⁰⁷ *LATH!*, p. 691.

the Boyan Bookshop *sans tarder*, without retardment, vile term¹⁰⁸. » À une autre occasion, cette expression revient dans la lettre adressée à Vadim par Anna dans le segment écrit par Nelly, visiblement dans la langue russe originale de la lettre :

The Quirn house will be offered for sale immediately – it is overflowing with odious memories. Consequently, as soon as they let you out, which I hope will happen without retardment (*bez zamedleniya, sans tarder*), move out of the house, please¹⁰⁹.

L'expression rappelant à Vadim comment sa première épouse l'a délaissé pour un autre homme revient donc dans la bouche de la femme pour laquelle sa deuxième épouse l'a quitté. Pour insister sur le trouble ressenti par Vadim, cette expression maudite est triplée dans le texte : l'anglicisation ne suffit pas, le russe et le français sont donc convoqués.

Les retours de ces deux expressions se font donc à travers plusieurs langues. Si, jusque-là, nous avons montré à quel point le français révélait la folie de Vadim, il faut dire que c'est plus largement le polyglottisme qui est lié à la folie dans ce roman.

b) Lien entre bilinguisme et folie

Vadim lui-même, après une de ses crises, indique que celles-ci ont un impact sur son écriture :

This is corroborated scriptorially. Glancing through my oldest notes in pocket diaries, with telephone numbers and names elbowing their way among reports on events, factual or more or less fictional, I notice that dreams and other distortions of "reality" are written down in a special left-slanted hand – at least in the earlier entries, before I gave up following accepted distinctions¹¹⁰.

Il existerait donc un lien entre folie et italique, semblant confirmer que l'on puisse lire les mots étrangers comme marqués par la folie de Vadim ou comme marques de sa folie, encourageant donc une lecture symptomatique des alternances codiques du texte. L'explication de Vadim est d'ailleurs placée au tout début du roman, au cours de sa première crise de folie, comme pour nous inciter à voir dans les mots italiques la preuve que Vadim perd le contrôle de son écriture et de sa langue. Les italiques sont donc un premier lien entre polyglottisme et folie.

¹⁰⁸ LATHI, p. 631.

¹⁰⁹ LATHI, p. 676. J'ai ici rétabli les italiques en caractères romains et inversement, puisqu'il s'agit encore de la lettre mentionnée précédemment.

¹¹⁰ LATHI, p. 579-580.

Si l'on revient sur la folie de Vadim, on se rappelle qu'elle est principalement causée par une difficulté à effectuer un mouvement mental. Or, ce lien entre géographie et folie se retrouve quand Vadim discute de son passage du russe à l'anglais. Ces deux langues sont présentées comme deux lieux géographiques, et c'est le passage de l'un à l'autre qui manque de tuer Vadim. C'est justement lors de la traversée de l'Atlantique que ce moment fatidique a lieu, puisque Vadim fait le trajet reliant l'Europe, où il écrivait en russe, à l'Amérique, où il écrira en anglais :

I daresay the description of my literary troubles will be skipped by the common reader; yet for my sake, rather than his, I wish to dwell mercilessly on a situation that was bad enough before I left Europe but almost killed me during the crossing.

Russian and English had existed for years in my mind as two worlds detached from one another¹¹¹.

L'aspect traumatique de ces changements linguistiques est particulièrement souligné par une occurrence très rare dans l'écriture de *Look at the Harlequins!* : en effet, il n'y a que quatre occasions où les trois langues du narrateur sont combinées. À l'exception du « without retardment (*bez zamedleniya, sans tarder*) » précédemment étudié, ces occurrences sont toutes évoquées en lien avec cette traversée et se trouvent concentrées sur quatre pages seulement.

Tout d'abord, ce tryptique linguistique est utilisé pour renvoyer à l'art multilingue de Vadim quand il évoque le premier roman qu'il a écrit en anglais ; il s'adresse ici à sa maîtresse « you », sa relectrice et la seule de ses compagnes maîtrisant ses trois langues :

This is the description of a novel written almost forty-five years ago and probably forgotten by the general public. I have never reread it because I reread (*je relis, perechityvayu* – I'm teasing an adorable mistress!) only the page proofs of my paperbacks; and for reasons which, I am sure, J. Lodge finds judicious, the thing is still in its hard-cover instar. But in rosy retrospect I feel it as a pleasurable event, and have completely dissociated it in my mind from the terrors and torments that attended the writing of that rather lightweight little satire¹¹².

Vadim traite ici du premier roman qu'il aurait écrit en anglais après sa transition linguistique, et les difficultés de ce changement de langue d'écriture avaient été telles qu'elles avaient presque causé la mort de Vadim : « Actually, its composition [...] almost led to the dementia paralytica that I feared since youth¹¹³. » Le lecteur nabokovien se rappellera toutes les images employées par Nabokov pour

¹¹¹ *LATH!*, p. 658.

¹¹² *LATH!*, p. 656.

¹¹³ *LATH!*, p. 656.

traduire les difficultés de sa transition linguistique, et quelques lignes plus loin, quand Vadim écrira « We think in images, not in words¹¹⁴ », le lecteur reconnaîtra la célèbre citation de Nabokov, « I don't think in any language, I think in images¹¹⁵ ».

Dans la deuxième occurrence de tryptique linguistique, Vadim décrit plus précisément le traumatisme que représente pour lui cette traversée d'un continent linguistique et mental à un autre. Il est intéressant de souligner que c'est justement sur le mot renvoyant au passage d'un lieu à un autre, à savoir « pont », que porte la trinité des langues, à laquelle se rajoute pour une fois une quatrième langue, l'italien (la langue du fils de Nabokov, chanteur d'opéra) :

I want the right word for the break in a boy's voice at puberty, I said to an amiable opera basso in the adjacent deck chair during my first transatlantic voyage. ("I think," he said, "it's called 'ponticello,' a small bridge, *un petit pont, mostik...* Oh, you're Russian too?")

The traversal of my particular bridge ended, weeks after landing, in a charming New York apartment¹¹⁶.

Vadim reprend à son compte cette image du pont comme métaphore du changement de voix et de langue quand il évoque « *my particular bridge*¹¹⁷ ».

Quant à la dernière occurrence de tryptique linguistique, elle suit directement le récit de la traversée et concerne le changement de langue de Vadim ainsi que le succès littéraire et financier que lui a apporté son installation aux États-Unis :

I was not really comfortable until my *Kingdom by the Sea* (1962) atoned for a fraction of the loss of my Russian fortune (1917) and bundled away all financial worries till the end of worrisome time. I do not usually preserve cuttings of adverse criticism and envious abuse; but I do treasure the following definition: "This is the only known case in history when a European pauper ever became his own American uncle [*amerikanskiy dyadyushka, oncle d'Amérique*¹¹⁸]."

On note que ce trio de langues renvoie, par le biais de l'expression française « *oncle d'Amérique* », à son succès aux États-Unis mais aussi à son passé russe. De nouveau, dans cette citation traitant de l'œuvre-double de *Lolita (A Kingdom by the Sea)*, le lecteur nabokovien reconnaît un écho linguistique à un passage où Humbert l'Européen expliquait ainsi son déménagement aux États-Unis :

¹¹⁴ LATH!, p. 657.

¹¹⁵ SO, p. 14.

¹¹⁶ LATH!, p. 659.

¹¹⁷ C'est moi qui souligne.

¹¹⁸ LATH!, p. 660.

In the summer of 1939 *mon oncle d'Amérique* died bequeathing me an annual income of a few thousand dollars on condition I came to live in the States and showed some interest in his business¹¹⁹.

Dans ces trois citations, Vadim évoque donc sa métamorphose linguistique par une alternance codique triple qui dénote le changement d'identité de l'écrivain russe en écrivain américain. On pourrait même suggérer que ce triplet évoque ses trois identités : russe, américain et polyglotte.

Le lien entre bilinguisme et folie, en particulier le changement ou le dédoublement de personnalité, a souvent été avancé par les psycholinguistes, notamment au début du vingtième siècle. Et c'est bien de ce genre de folie que semble souffrir Vadim, puisque c'est son identité potentiellement double qui le rend fou. Quant au lien entre polyglottisme et difficulté dans la localisation mentale dans l'espace, il a été suggéré par des linguistes dans les années 80. Voici l'hypothèse avancée par Schneiderman et Desmarais :

We have argued that those who are talented in second-language learning use a greater than average proportion of right cortex for language functions. This may affect performance in tasks normally associated with the right hemisphere, the most predominant of which can be subsumed under the heading of visuo-spatial abilities. Thus the talented second-language learner may exhibit mild to severe visuo-spatial disabilities such as would be evidenced in tests of mental rotation of figures, figure-ground relations, and orientation in space¹²⁰.

S'il existe des études se penchant sur le lien entre schizophrénie et bilinguisme (notons en particulier celles de la psycholinguiste Aneta Pavlenko¹²¹), la plupart porte sur le bilinguisme oral ; peu de recherches ont été faites sur l'écriture multilingue dans cette perspective, si ce n'est l'excellent *Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration* d'Elizabeth Klosty Beaujour.

Il faut cependant noter qu'un grand nombre d'écrivains polyglottes ont employé cette image de schizophrénie dans des écrits autobiographiques, à l'instar de Todorov dans son article « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », ou de Julien Green qui se demandait s'il était la même personne en anglais et en français¹²², ou encore des écrivains bilingues russes que Beaujour étudie dans son livre. Pour son étude, cette chercheuse a contacté Raymond Federman, auteur américain

¹¹⁹ *Lolita*, p. 23-24.

¹²⁰ Eta I. Schneiderman et Chantal Desmarais, « A Neuropsychological Substrate for Talent in Second-Language Acquisition », in *The Exceptional Brain: Neuropsychology of Talent and Special Abilities*, dir. Loraine K. Obler et Deborah Fein (New York : Guilford Press, 1988), p. 103-126 (p. 116-117).

¹²¹ Notamment « Bilingual Selves ».

¹²² Voir Oustinoff, p. 39.

qui écrit à la fois en anglais et en français, pour le sonder sur sa perception de son bilinguisme. De manière tout à fait fascinante, celui-ci a employé à la fois le terme de schizophrénie et une référence à la localisation dans l'espace, comme le fait Nabokov pour son personnage :

I do not normally question or analyze my schizophrenic bilingualism. I just let it be, let it happen in me and outside of me. I have no idea in which side of my brain each language is located. I have a vague feeling that the two languages in me fornicate in the same cell. But since you are probing into my ambivalent (my ambidexterous) psyche, I can tell you that I believe I am lefthanded in French and righthanded in English. I am not kidding¹²³.

On note que Federman emploie également une image sexuelle, comme le faisait Elsa Triolet qui employait l'image de la bigamie pour évoquer son polyglottisme. Et en effet, si certains bilingues peuvent métaphoriser leur bilinguisme sous forme de pathologie mentale, d'autres évoquent une pathologie sexuelle, comme l'écrit Beaujour dans son étude :

Depending on who they are, on the circumstances of their relations to their various languages, and in what period of their careers they find themselves, bilingual writers may express their linguistic situation in terms of bigamy, adultery or incest. Triolet, abandoning the image of disease as insufficient to express both the anguish of her position and her sense of guilt, declared: "I am a bigamist. It's a crime in the eyes of the law. As many lovers as you please; two legal husbands – impossible¹²⁴."

Nabokov avait bien conscience de toutes les pathologies ou les comportements déviants évoqués par la psychanalyse ou les bilingues eux-mêmes pour parler de bilinguisme. Et justement, dans l'ensemble de ses romans américains, la coexistence de personnages bilingues et de pathologies de folie ou de déviance sexuelle est loin d'être une coïncidence. Dans le chapitre 6, nous nous pencherons donc sur l'aspect symptomatique de la révélation linguistique en étudiant diverses pathologies. Sans revenir sur *Look at the Harlequins!*, nous étudierons les autres romans de Nabokov et reviendrons d'une part sur la folie, et d'autre part, nous analyserons l'inscription linguistique de la perversion sexuelle. À l'origine de ces pathologies, nous constaterons souvent la présence de la nostalgie, qui se fait donc elle aussi mal médical et linguistique.

¹²³ Raymond Federman, « A Voice within a Voice », in *Critifiction: Postmodern Essays*, SUNY Series in Postmodern Culture (Albany : State University of New York Press, 1993), p. 77-84 (p. 77).

¹²⁴ Beaujour, p. 41.

CHAPITRE 6

RÉVÉLATION

SYMPTOMATIQUE DES ALTERNANCES CODIQUES

I had spoken English with the same ease as Russian, since my earliest infancy. I had already written one English novel in Europe besides translating in the thirties two of my Russian books. Linguistically, though perhaps not emotionally, the transition was endurable¹.

Nabokov a souvent insisté sur la douleur que l'abandon du russe comme langue d'écriture avait occasionnée chez lui, notamment car la langue perdue était celle de son enfance heureuse. À l'inverse, il décriait régulièrement la psychanalyse freudienne qui prétend trouver, dans l'enfance, les malheurs qui sont les sources des pathologies et traumatismes de tout un chacun. Cette tension se retrouve dans les romans de Nabokov, où la présence quasi systématique de personnages fous, narcissiques ou pervers incite à une lecture psychanalytique, alors que par ailleurs tout semble l'interdire². Rappelons par exemple les manœuvres auxquelles Humbert se livre quand il est interné :

I discovered there was an endless source of robust enjoyment in trifling with psychiatrists: cunningly leading them on; never letting them see that you know all the tricks of the trade; inventing for them elaborate dreams, pure classics in style (which make *them*, the dream-extortionists, dream and wake up shrieking); teasing them with fake "primal scenes"; and never allowing them the slightest glimpse of one's real sexual predicament. By bribing a nurse I won access to some files and discovered, with glee, cards calling me "potentially homosexual" and "totally impotent." The sport was so excellent, its results – in *my* case – so ruddy that I stayed on for a whole month after I was quite well (sleeping admirably and eating like a schoolgirl³).

Le plaisir d'Humbert suggère que Nabokov éprouvait peut-être la même délectation à laisser dans son texte des pièges tendus à ses lecteurs.

¹ *SO*, p. 189-190.

² Pour une analyse psychanalytique des romans de Nabokov, lire Maurice Couturier, *Nabokov ou la Cruauté du désir : lecture psychanalytique*, Essais (Seysse : Champ Vallon, 2004).

³ *Lolita*, p. 31.

Mais c'est particulièrement à la question du langage que nous souhaitons nous intéresser. En effet, du point de vue linguistique, les alternances codiques des personnages bilingues peuvent également être interprétées psychanalytiquement : le recours à la langue étrangère pour dissimuler une révélation qui ne demande qu'à être déchiffrée suggère un lapsus qui, une fois compris et analysé, révélerait la pathologie de l'énonciateur. Rappelons d'ailleurs qu'Humbert oriente lui-même notre analyse dans cette direction quand il décrit le voyage qu'il fait avec Lolita pour l'occuper entre chaque pause pédophile :

Our tour was a hard, twisted, teleological growth, whose sole *raison d'être* (these French clichés are symptomatic) was to keep my companion in passable humor from kiss to kiss⁴.

Humbert souligne donc lui-même l'aspect maladif (inscrit par « twisted ») de ses alternances codiques tout en rappelant la fonction connotative du français par le biais du « French kiss » qui se lit en filigrane. Dans la prose de Nabokov, la manifestation des *maux* des personnages par le langage donne aux *mots* étrangers un statut de symptôme linguistique, ce qui est justement une des caractéristiques du « reste » selon Lecercle :

The remainder would be the linguistic equivalent of the Freudian unconscious, excluded or repressed by the rules of grammar, but trying to return⁵.

Mais Nabokov le tyran laisse de tels indices incitant à une lecture psychanalytique qu'il est impossible de déterminer lesquels sont révélateurs des manœuvres nabokoviennes et lesquelles sont des lapsus de l'écrivain bilingue. Établir à quel point ces révélations sont « voulu[es] » sera le fil rouge de notre analyse dans ce chapitre. En effet, essayer de trancher, de décider si c'est Nabokov qui parle ou bien si c'est la langue, *sa* langue qui s'exprime, revient à étudier la tension du langage entre le (re)motivé et l'arbitraire, c'est-à-dire entre les extrêmes que sont « I speak language » et « Language speaks me ».

Notre analyse portera les deux pathologies les plus récurrentes chez Nabokov, à savoir la folie et la perversion sexuelle ; or, celles-ci sont quasiment systématiquement justifiées par la nostalgie d'un moment passé qu'il s'agit de répéter. Cette nostalgie souvent pathologique est gravée dans le langage du texte.

⁴ *Lolita*, p. 144.

⁵ Lecercle, *Violence of Language*, p. 23.

I. L'inscription de la nostalgie dans la langue

Lors de l'émission « Apostrophes », Nabokov soulignait la place importante que la nostalgie occupait dans son art :

Bernard Pivot : Bien, Vladimir Nabokov, outre l'exil et le dépaysement, quels sont les thèmes principaux de votre œuvre ?

Vladimir Nabokov : Outre le dépaysement... je suis dépaycé partout et toujours. C'est mon état, c'est mon emploi, c'est ma vie... je suis chez moi dans des souvenirs très personnels, qui n'ont quelques fois aucun rapport avec une Russie géographique, nationale, physique, politique⁶.

Et en effet, un grand nombre des personnages créés par l'écrivain russo-américain sont des étrangers qui souffrent d'avoir dû émigrer et ne cessent de se remémorer l'époque heureuse où ils étaient et se sentaient chez eux ; c'est en particulier le cas dans les premiers romans en anglais de Nabokov, quand celui-ci amorçait la deuxième partie de sa carrière littéraire après une transition linguistique douloureuse. Il évoquait souvent ce changement de langues à l'aide de métaphores médicales, comme dans les citations suivantes où il est révélateur que la main, l'outil de l'écrivain, soit récurrente :

My complete switch from Russian prose to English prose was exceedingly painful – like learning anew to handle things after losing seven or eight fingers in an explosion⁷.

[...] translating oneself, sorting through one's own innards, and then trying them on for size like a pair of gloves⁸.

La main est en effet celle qui fait le lien entre l'écrivain et le livre, entre son langage intérieur et sa tentative de coucher ses mots sur le papier.

Cette dimension organique et corporelle du langage a souvent été convoquée par Nabokov quand il évoquait la nostalgie qu'il éprouvait pour son pays. Nabokov répondait ainsi à la question « Would you have liked to have lived at a time other than this? » :

My choice of “when” would be influenced by that of “where.” As a matter of fact, I would have to construct a mosaic of time and space to suit my desires and demands. [...] In other words, I think I would like my head to be in the United States of the

⁶ Émission « Apostrophes ».

⁷ *SO*, p. 54.

⁸ Lettre de Nabokov à Zinaïda Schakovskoy sur l'auto-traduction de son roman russe *La Méprise*, citée dans Beaujour, p. 51.

nineteen-sixties, but would not mind distributing some of my other organs and limbs through various centuries and countries⁹.

L'auteur exilé établissait donc un lien entre géographie et chronologie, notamment en liant de manière homophonique « where » et « when », ou visuellement « centuries » et « countries ». Ce lien entre espace et temps est récurrent dans nombre de ses romans. En effet, chez Nabokov, la nostalgie de l'enfance s'associe à l'endroit où celle-ci a eu lieu, qu'il s'agisse de la sienne (nostalgie pour la Russie) ou de celle de ses personnages : c'est le cas dans plusieurs romans russes portant sur des Russes exilés en Europe (nous pensons en particulier à *L'Exploit*¹⁰ et *Machenka*), mais ça l'est aussi pour de nombreux personnages dans ses romans américains, notamment *Humbert*¹¹. L'une des manières dont le pays d'origine fait retour dans le présent des personnages est par le langage, puisque la langue première surgit souvent dans la langue d'adoption de l'exilé, que ce soit dans ses pensées, dans sa bouche ou sous sa plume.

Dans son article « La construction imaginaire de l'ailleurs chez Vladimir Nabokov », Monica Oancea s'intéresse au roman russe *La Défense Loujine* et au roman américain *Pnin* pour souligner comment la Russie originelle s'inscrit et se projette sur le pays d'accueil :

Grâce à une stratégie de sauvetage développée par l'homme en crise, l'ancrage dans un territoire nouveau favorise l'émergence de microcosmes de russité dans le paysage exotique, comme si une version exemplaire, essentialisée de Saint-Pétersbourg était projetée – paysage intérieur concis et indispensable – dans les failles de la terre étrangère. En termes d'une narration de l'espace, la Nouvelle Angleterre et Berlin se racontent avec un accent russe¹².

Si Monica Oancea étudie plutôt les épisodes où la Russie est ressuscitée par des évocations culturelles, nous aimerions reprendre sa terminologie pour étudier les failles linguistiques du texte où, en effet, un passage se fait par un mouvement nostalgique entre intériorité marquée de langue natale et extériorité de la terre d'accueil – extériorité par sa localisation hors du corps et de l'esprit du personnage, mais aussi extériorité comme rejet. Le mot étranger est pour nous cet espace interstitiel de transition, qui permet à la fois au personnage de retourner vers son pays d'origine mais

⁹ *SO*, p. 48.

¹⁰ *L'Exploit* [1930], trad. (depuis l'anglais) Maurice Couturier, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 599-790.

¹¹ Sur la nostalgie du monde de l'enfance dans *Lolita*, lire le chapitre « Exil » dans Raguet-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 69-91.

¹² Monica Oancea, « La construction imaginaire de l'ailleurs chez Vladimir Nabokov », *Poétique de l'étranger*, 2, 25-29 (p. 25) <<http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/1-4/Oancea.pdf>> [consulté le 21 novembre 2013].

qui permet surtout à cette langue de faire retour au cœur de la langue anglaise qui a signé son exclusion. Dans son article « Vladimir Nabokov, un exemple d'aliénation créatrice », Marie Bouchet souligne justement l'aspect salvateur des mélanges que Nabokov emploie :

L'hybridation semble être le vecteur de l'énergie créatrice de Nabokov, car elle lui a permis de transcender la perte de son pays et de sa langue natale, en transformant cette douleur en bonheur de créer¹³.

Si Marie Bouchet emploie le mot « hybridation » dans son sens large, il n'en reste pas moins que cette analyse reste tout à fait pertinente pour les personnages nabokoviens et leur emploi des alternances codiques. C'est tout particulièrement vrai pour *Pnin*, où l'inscription linguistique de la nostalgie est la plus forte, ou du moins la plus perceptible puisque Pnin est certainement le personnage le moins parfaitement bilingue de l'œuvre nabokovienne.

A. *Pnin* et l'écho de la voix intérieure

Chez Pnin, la nostalgie passe par l'émergence de sa voix intérieure dans le texte en anglais. Malgré des années passées aux États-Unis, Pnin continue à parler anglais en traduisant directement depuis sa langue maternelle, comme le témoigne l'accès à ses pensées. Ainsi, quand le professeur russe se rend compte au premier chapitre que son erreur de déchiffrement des horaires de trains américains signifie qu'il sera en retard à une conférence, le lecteur a accès à son monologue intérieur en style indirect libre :

What was our poor friend to do? Horrible situation! He glanced streetward. The bus had just come. The engagement meant an extra fifty dollars. His hand flew to his right side. *It was there, slava Bogu* (thank God)! Very well! He would not wear his black suit – *vot i vsyo* (that's all). He would retrieve it on his way back. He had lost, dumped, shed many more valuable things in his day. Energetically, almost light-heartedly, Pnin boarded the bus¹⁴.

Au cœur du texte anglais (qui permet au lecteur de comprendre les tergiversations de Pnin), émergent de nombreux xénismes russes qui reflètent, par effet de réel, que la langue russe de son passé est bien celle qui rythme son présent. Les deux expressions russes ponctuent le texte au même titre que l'interjection « Horrible situation ! », dont l'absence d'article trahit qu'il s'agit là d'une traduction depuis le russe de la voix intérieure de Pnin ; ce n'était donc là que la première expression

¹³ Marie Bouchet, « Vladimir Nabokov, un exemple d'aliénation créatrice », *LISA*, 7 (2009), 11-23 (p. 13) <<http://lisa.revues.org/222>> [consulté le 21 novembre 2013].

¹⁴ *Pnin*, p. 309.

russe du triptyque complété par « *slava Bogu* » et « *vot i vsyo* ». Ce rythme est celui de l'émotion, de l'émotivité, puisque ce sont des interjections qui surgissent dans la langue étrangère qu'est pour Pnin l'anglais : ne jure-t-on pas toujours dans sa langue maternelle ? Comme l'écrit Christine Raguët-Bouvard, « le russe est la langue des souvenirs choyés, qui l'émeut dans la vie quotidienne comme dans la littérature¹⁵ ». Le « *Very well* » quant à lui peut être une traduction directe de l'expression russe « *очень хорошо* », *očen' horočo* ou bien l'expression anglaise véritablement maîtrisée, comme les expressions idiomatiques que Pnin affectionne¹⁶.

L'accès à la voix intérieure russe de Pnin souligne que sa relation à ce qui l'entoure reste déterminée par la langue russe : « He picked up his *portfel'* (brief-case), checked its contents, and walked out¹⁷. » Comme l'a souligné Yannicke Chupin, il s'agit en réalité d'une traduction intérieure :

Incapable d'entrer en interaction avec la réalité américaine, Pnin s'accroche au signe écrit. [...] Le passage par une traduction intérieure précède toute véritable appréhension des réalités du nouveau continent¹⁸.

C'est plus généralement avec la langue anglaise que Pnin ne peut avoir d'accès direct. Ainsi, c'est par le biais de la traduction russe de Shakespeare que Pnin appréhende ce texte :

...*plila i pela, pela i plila*...

...she floated and she sang, she sang and floated...

Of course! Ophelia's death! Hamlet! In good old Andrey Kroneberg's Russian translation, 1844 – the joy of Pnin's youth, and of his father's and grandfather's young days! And here, as in the Kostromskoy passage, there is, we recollect, also a willow and also wreaths. But where to check properly? Alas, "*Gamlet*" *Vil'yama Shekspira* had not been acquired by Mr Todd, was not represented in Waindell College Library, and whenever you were reduced to look up something in the English version, you never found this or that beautiful, noble, sonorous line that you remembered all your life from Kroneberg's text in Vengerov's splendid edition. Sad¹⁹!

Si, pour Pnin, ce vers est plus euphonique en russe que dans la version anglaise d'origine, c'est à la fois parce qu'il s'agit de sa langue maternelle mais surtout car, coïncidence du langage, les mots russes traduisant « floated and sang », « *plila i pela* », sont homophoniques. Par ailleurs, c'est encore

¹⁵ Raguët-Bouvard, *Vladimir Nabokov : la poésie du masque*, p. 63.

¹⁶ « In 1941, at the end of one year of study, he was proficient enough to use glibly terms like "wishful thinking" and "okey-dokey." By 1942 he was able to interrupt his narration with the phrase, "To make a long story short" » *Pnin*, p. 306.

¹⁷ *Pnin*, p. 343.

¹⁸ Chupin, « L'écrivain déplacé dans *Lolita* et *Pnin* de Vladimir Nabokov », p. 94-95.

¹⁹ *Pnin*, p. 353.

une fois la syntaxe russe qui se lit derrière le texte anglais, notamment dans le « Sad ! » final qui semble imiter l'omission en russe du verbe « être » au présent (« *Grustno !* » signifiant non seulement « triste » mais « c'est triste ! »).

Dans tous les cas d'alternances codiques révélant la langue intérieure de Pnin, plus particulièrement dans les passages au style indirect libre, c'est le mot russe qui surgit en premier pour être ensuite suivi d'une parenthèse où la traduction anglaise explicite la signification de la langue étrangère. Selon Evelyn Nien-Ming Ch'ien, les parenthèses jouent un rôle crucial dans l'accès à l'intériorité de Pnin :

In the enclosed spaces of parentheses, Nabokov suggests the possibility of a shadow language that illuminates another dimension of Pnin's character – even suggests (an interior), or ((an interior²⁰)).

Il est tout à fait exact que les langues s'éclairent l'une l'autre, telles les différentes facettes du multilinguisme ou de la langue pure. Or, Ch'ien insiste sur la russité de cette intériorité :

He creates Pnin's dimensions; a Russian dimension is generated with the use of parenthetical asides and other methods of linguistic implication. Nabokov implies that there is an interior left untranslated, that the English side of Pnin is only his surface, his exterior²¹.

L'analyse de Ch'ien suggère que c'est l'intériorité russe de Pnin qui transparait dans l'emploi des parenthèses, or cette idée est à nuancer quelque peu. Il nous semble inexact de suggérer une interchangeabilité des langues dans les parenthèses :

The following examples of parenthetical "other" language (sometimes English, sometimes Russian) suggest the dual consciousness of bilingualism – the echo or shadow existence that competes with the live linguistic ego²².

En effet, dans ce roman, les mots russes entre parenthèses sont toujours employés pour donner un effet de réel, c'est-à-dire qu'ils réinjectent dans le texte anglais les phrases prononcées en russe par les personnages. Ces parenthèses russes ne sont pas à mettre sur le même plan que les parenthèses anglaises traduisant les accès à la langue intérieure de Pnin : Ch'ien mentionne elle-même quelques

²⁰ Ch'ien, p. 63.

²¹ Ch'ien, p. 75.

²² Ch'ien, p. 79.

pages plus loin que ces parenthèses peuvent servir un but esthétique²³, mais le distinguo n'est jamais fait entre les différents types de parenthèses. Une fois ces nuances apportées, la théorie de Ch'ien sur l'accessibilité de l'intériorité de *Pnin* est exacte, notamment quand elle écrit : « As a result of Nabokov's linguistic strategies incorporating Russian sounds and sensibility into English, the character *Pnin* becomes narratively porous²⁴. »

La porosité du texte passe par les interstices que sont les mots russes mais aussi les failles ouvertes par les parenthèses pour rendre la langue *pninienne* accessible au lecteur en anglais. La langue russe revient marquer le texte anglais en y imprimant l'origine de l'exilé russe, pour inscrire la langue maternelle qui ne doit pas être oubliée, et que l'exilé ne parvient pas à oublier, que ce soit intérieurement ou dans ses rapports au monde extérieur américain qui l'entoure²⁵. La langue russe est donc la langue de l'affection nostalgique pour *Pnin*.

B. Le souvenir linguistique : les échos dans *Ada*

Le roman nabokovien de la nostalgie par excellence est *Ada*, où temps et lieux de la nostalgie fusionnent dans la planète Antiterra, comme l'a souligné Monica Oncea :

Dans *Ada*, l'éloge de la fuite et du lointain prend la forme du projet démiurgique d'ubiquité, du dessein insensé de l'impossible rassemblement d'époques et de lieux divers situés d'une implacable manière séquentielle sur l'axe chronologique et éparpillés sur la mappemonde²⁶.

²³ « At moments where a Russian parenthetical does not elaborate or add information to the English already present, the parenthetical becomes an aesthetic aside, as if to indicate that the aesthetic qualities of Russia – its sounds and rhythms – justify its insertion into the text. » Ch'ien, p. 79.

²⁴ Ch'ien, p. 64. Sur la porosité, l'effacement de la frontière entre intérieur et extérieur, notons également l'analyse d'Isabelle Poulin sur *Pnin* : « La couleur locale, réduite à un mauvais coloriage, trahit dans le roman la dilution des contours du pays perdu dont le souvenir s'efface peu à peu. » Isabelle Poulin, « "L'Europe aux anciens parapets" » dans l'œuvre de Vladimir Nabokov : emportements et débordements de l'écriture ». Voir également Lara Delage-Toriel, « "A Shadow behind the Heart" : l'Étranger au cœur de l'intime dans *Pnin* de Nabokov », *LISA*, 7 (2009), 130-141 (p. 138) <<http://lisa.revues.org/324>> [consulté le 21 novembre 2013].

²⁵ Le philosophe Guillaume Le Blanc a souligné que l'étranger est un être de l'entre-deux, de la frontière : « L'étranger tend alors à n'exister qu'à la frontière. Se vivre ainsi, c'est se vivre séparé de la vie commune. En se vivant à la frontière, un étranger en vient à être lui-même *une* frontière, élément inassimilable au groupe national, mais ce faisant, condition d'existence, à titre d'élément distinctif, de ce groupe. Ainsi les étrangers non *assimilés* sont-ils voués aux marges, ils ne peuvent qu'y demeurer, mais les frontières qu'ils incorporent et qui les séparent sont autant de conditions de possibilité de l'existence de la nation comme groupe soudé. » Guillaume Le Blanc, *Dedans, dehors : la condition d'étranger* (Paris : Éditions du Seuil, 2010), p. 18-19.

²⁶ Oncea, « La construction imaginaire de l'ailleurs chez Vladimir Nabokov », p. 29.

Par ailleurs, le motif proustien de la recherche du temps perdu se lit en filigrane de tout le roman tandis que la partie 4 toute entière est consacrée à une philosophie de la perception du temps par Van qui s'intitule *The Texture of Time*. Notre propos n'étant ni intertextuel ni philosophique, nous nous concentrerons sur l'inscription par le langage de la mémoire, mémoire qui fait retour dans l'écriture, mais de manière orchestrée par le narrateur Van et sa maîtresse Ada qui souhaitent retracer l'histoire de leur passion, comme l'indique le titre de leur mémoire qui est le même que celui du roman de Nabokov : *Ada or Ardor, a Family Chronicle*.

Ces retours linguistiques s'opèrent en particulier à travers plusieurs langues, créant les « souvenirs d'emprunts²⁷ » que Maurice Couturier décrivait et que nous avons évoqués au chapitre 2. Dans *Ada*, les réseaux d'échos visent à produire un effet de réverbération linguistique chez le lecteur, réverbération qui s'appuie souvent sur un double décalage : d'abord, un retard chronologique dans le temps de la lecture, puisqu'un grand nombre de pages, voire de chapitres, séparent les motifs récurrents ; et ensuite, un déplacement translinguistique s'appuyant sur la traduction ou la proximité sémantique. Dans ce roman, les échos linguistiques sont nombreux, nous n'étudierons que deux motifs pour notre démonstration.

Tout d'abord, si l'on suit les variations de noms donnés à l'une des domestiques françaises résidant à Ardis (le manoir familial), on observe que cette onomastique s'appuie sur un conte de fées français et sur ses traductions. Tout d'abord, c'est la gouvernante française qui lui attribue un surnom évoquant le conte de Perrault :

What was her name? Blanche – but Mlle Larivière called her “Cendrillon” because her stockings got so easily laddered, see, and because she broke and mislaid things, and confused flowers²⁸.

Le premier retour de ce nom s'effectue quatre chapitres plus tard avec la coexistence de la langue française et l'emploi d'un mot anglais désignant le caractère négligé de Blanche. De nouveau, c'est la gouvernante qui s'en prend à la domestique. Celle-ci poursuivait un chien dans la demeure, détail qui aura son importance dans une autre citation :

²⁷ « Balayant au maximum ces souvenirs propres au lecteur et à sa culture que sont les représentations figées, le roman nabokovien impose page après page des souvenirs d'emprunt. Il utilise pour cela deux techniques principales : d'une part, il met en place une trame complexe d'échos, qui, à chaque page, éveillent l'attention du lecteur et l'obligent à de multiples retours en arrière ; d'autre part, il développe des chronologies différentes, souvent contradictoires, qui installent le lecteur dans le présent paradoxal du récit. » Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 128.

²⁸ *Ada*, p. 43.

Simultaneously, Mlle Larivière rose from the bench where she had been paring Lucette's fingernails, and pointing her scissors at Blanche who had rushed up with a paper bag, she accused the young slattern of a glaring precedent – namely of having once dropped a hairpin in Lucette's cot, *un machin long comme ça qui faillit blesser l'enfant à la fesse*²⁹.

Puis, huit chapitres plus loin (I, 19), le motif de Cendrillon revient uniquement en anglais en évoquant à la fois un attribut de celle-ci, à savoir sa pantoufle de vair³⁰, et une traduction possible de son nom en anglais :

It was our little goose Blanche. Yes, she rushed down the corridor and lost a miniver-trimmed slipper on the grand staircase, like Ashette in the English version³¹.

Toujours dans le même chapitre, c'est un autre attribut de Cendrillon – son carrosse – qui est évoqué en anglais quand les narrateurs discutent ce qui se passait à Ardis quand ils avaient leur premier rapport sexuel :

All the dogs returned well pleased with the night treat, the cook's niece Blanche jumped out of a pumpkin-hued police van in her stockings feet (long, long after midnight, alas) – and our two naked children, grabbing lap robe and nightdress, and giving the couch a parting pat, pattered back with their candlesticks to their innocent bedrooms³².

La dimension féerique et enfantine de la référence à Cendrillon est d'une part détournée par la transformation du carrosse en estafette de police (« pumpkin-hued police van ») ramenant la princesse au château après ses excès. D'autre part, la référence au conte contrebalance l'érotisme de la description des deux enfants incestueux, dont on entend, grâce aux allitérations finales (« parting pat, pattered back »), le retour vers leurs chambres respectives si peu innocentes. Dix-sept chapitres plus loin (I, 36), le retour onomastique se fait de nouveau par le biais de la langue française, puisque, 29 chapitres après sa première occurrence, le nom « Cendrillon » revient dans le texte ; c'est aussi le lieu d'origine de Blanche qui est évoqué en français lors d'une partie de Scrabble polyglotte des enfants :

²⁹ *Ada*, p. 58-59.

³⁰ Les personnages de Nabokov font souvent référence à la différence entre « vair » et « verre » pour expliquer la mauvaise traduction du conte français et l'évocation, en anglais, du « glass slipper ». Voir, à ce propos, *Pnin*, p. 411, et l'alternance, dans *Ada*, de « glass slipper » (p. 312), « miniver slipper » (p. 333) et « vair slipper » (p. 396).

³¹ *Ada*, p. 92-93.

³² *Ada*, p. 99.

“That’s right, pet,” sang out Ada. “Oh, pet, you are so right! Yes, Torfyanaya, or as Blanche says, *La Tourbière*, is, indeed, the pretty but rather damp village where our *cendrillon’s* family lives³³.”

Deux chapitres plus loin (I, 38), le retour du soulier de vair s’accompagnera du motif du chien poursuivi à travers le manoir pour récupérer ce qu’il tient dans sa gueule, comme au chapitre 19 :

Our old friend, being quite as excited as the rest of the reunited family, had scampered in after Marina with an old miniver-furred slipper in his merry mouth. The slipper belonged to Blanche, who had been told to whisk Dack to her room but, as usual, had not incarcerated him properly. Both children experienced a chill of *déjà-vu* (a twofold *déjà-vu*, in fact, when contemplated in artistic retrospect³⁴).

L’écho créé chez le lecteur est souligné par le narrateur justement grâce au passage par le français (« *déjà-vu* »), qui est la langue à la fois de Blanche mais aussi du conte de Perrault. Par association, Blanche réapparaît en filigrane du texte dès que le conte français, voire la langue française, sont employés.

Le deuxième exemple d’écho linguistique que nous étudierons brièvement est fortement connoté sensuellement et concerne de nouveau Blanche. La domestique surprend Van et Ada dans leurs ébats de réconciliation après qu’Ada a une première fois assuré à Van qu’elle ne le trompait pas. Ici, l’attraction que Blanche éprouve pour Van s’exprime en français :

For supper Ada wore another dress, of crimson cotton, and when they met at night (in the old toolroom by the glow of a carbide lantern) he unzipped her with such impetuous force that he nearly tore it in two to expose her entire beauty. They were still fiercely engaged (on the same bench covered with the same tartan lap robe – thoughtfully brought) when the outside door noiselessly opened, and Blanche glided in like an imprudent ghost. She had her own key, was back from a rendezvous with old Sore, the Burgundian night watchman, and stopped like a fool gaping at the young couple. “Knock next time,” said Van with a grin, not bothering to pause – rather enjoying, in fact, the bewitching apparition: she wore a miniver cloak that Ada had lost in the woods. Oh, she had become wonderfully pretty, and *elle le mangeait des yeux* – but Ada slammed the lantern shut, and with apologetic groans, the slut groped her way to the inner passage. His true love could not help giggling; and Van resumed his passionate task³⁵.

Ce passage contient plusieurs échos verbaux, tels que « miniver », mais aussi la « lap robe » que les enfants traînaient derrière eux en retournant à leurs chambres. L’expression « *elle le mangeait des yeux* » est employée quand Ada essaie de convaincre Van de sa fidélité en ayant un rapport sexuel

³³ *Ada*, p. 181.

³⁴ *Ada*, p. 198.

³⁵ *Ada*, p. 152-153.

avec lui dans la « toolroom ». Or, dans le passage suivant, c'est dans cette même « toolroom » que Blanche révèle à Van les détails de l'infidélité de sa sœur et maîtresse. La domestique décrit l'aventure d'Ada avec un Allemand du nom de Rack, et l'expression française réapparaît :

Monsieur Rack, one starry night, in a boat on the river, was heard by the informer and two gallants in the willow bushes, recounting the melancholy tale of his childhood, of his years of hunger and music and loneliness, and his sweetheart wept and threw her head back and he fed on her bare throat, *il la mangeait de baisers dégoûtants*³⁶.

C'est une expression similaire de dévoration sexuelle qui est réemployée ici. Notons que le passage est au style indirect libre, et que c'est donc bien Van qui, comme dans le passage où il employait « *elle le mangeait des yeux* », inscrit un écho linguistique dans le texte par le biais du français, tout en l'accompagnant cependant d'une pseudo-traduction où la métaphore alimentaire est inscrite et même développée en image vampirique (« he fed on her bare throat »).

Chacune de ses deux expressions fera retour dans le roman, de manière très tardive, quand Van et Ada se retrouveront après des années de séparation. Le couple se revoit pour la première fois après la tromperie d'Ada et ne peut retenir son ardeur :

After feasting fiercely on her throat and nipples he was about to proceed to the next stage of demented impatience, but she stopped him, explaining that she must first of all take her morning bath³⁷.

C'est l'expression associée à l'amant allemand (« he fed on her bare throat, *il la mangeait de baisers dégoûtants* ») qui revient en anglais pour décrire Van. Quelques pages plus loin, les deux amants réunis observent des photos révélatrices de leurs étreintes d'adolescents et prises à leur insu par un maître-chanteur :

Another girl (Blanche!) stooping and squatting exactly like Ada (and indeed not unlike her in features) over Van's valise opened on the floor, and "eating with her eyes" the silhouette of Ivory Revery in a perfume advertisement³⁸.

Ici, l'expression française qui décrivait Blanche est de nouveau présente, après avoir été traduite en anglais et déplacée : ce n'est plus sur Van que le regard lubrique de Blanche se pose mais sur un certain Ivory dont la blancheur double celle, onomastique, de la domestique. Puis, les amants seront de nouveau séparés pendant des années et quand ils se retrouvent, cette fois, c'est Van qui est

³⁶ *Ada*, p. 235.

³⁷ *Ada*, p. 313.

³⁸ *Ada*, p. 318.

l'amant d'Ada puisque celle-ci est désormais mariée à Andrey, qui est indirectement présent dans la scène par la référence à sa sœur toujours aux aguets, Dorothy :

"We'll vroom straight to my place as soon as you wake up, don't bother to bathe, jump into your lenclose –" and, with the burning sap brimming, he again devoured her, until (Dorothy must have reached the sky!) she danced three fingers on his wet lips – and escaped.

"Wipe your neck!" he called after her in a rapid whisper (who, and wherein this tale, in this life, had also attempted a *whispered cry*?)³⁹.

L'érotisme de ce passage et de l'empressement de l'étreinte passe par un néologisme, « lenclose », où s'agglutinent le nom d'une courtisane française, Ninon de Lenclos, et « clothes », mot déformé comme les vêtements ôtés en toute hâte. Notons le lien existant entre cette scène de retrouvailles et la première scène citée, par le biais de la référence au bain, puisqu'à leur première réunion, on lisait « feasting fiercely on her throat [...] she must first of all take her morning bath ». Dans les deux passages, Van s'intéressait au cou d'Ada ; dans le plus tardif, il recommande à sa maîtresse d'y effacer les traces qui pourraient trahir son adultère. Ce baiser dans le cou imprime un souvenir palimpsestueux : celui des premières retrouvailles avec Van (« feasting fiercely on her throat »), mais aussi celui des baisers de l'amant d'Ada, en anglais et en français (« he fed on her bare throat, *il la mangeait de baisers dégoûtants* »). Les couches mémorielles sont donc également linguistiques.

Mais dans cette scène, un autre écho est créé par le langage et signalé par le narrateur entre parenthèses, de la même manière que l'aparté sur le « *déjà-vu* ». Ici, l'italique porte sur des mots anglais, « *whispered cry* ». Cette expression italiquisée crée un lien entre ce passage (partie III, chapitre 8) et un autre extrait situé en amont (partie III, chapitre 3, cité ci-dessous), où Van refusait de prendre Lucette comme maîtresse pour rester fidèle à Ada :

"I apollo, I love you," she whispered frantically, trying to *cry* after him in a *whisper* because the corridor was all door and ears, but he walked on, waving both arms in the air without looking back, quite forgivingly, though, and was gone⁴⁰.

L'émotion de Lucette ne lui permet pas de dire à pleine voix son amour, et l'excuse tronquée n'inscrit dans le texte que le jeu de mots faisant apparaître la prévalence de l'art, par le biais de la référence à Apollon, soulignant à quel point les procédés d'écriture dissimulent la souffrance de ce personnage.

³⁹ *Ada*, p. 416.

⁴⁰ *Ada*, p. 374.

Dans ce passage, les italiques sont présents dans le texte d'origine, montrant bien la volonté d'échos linguistiques créés et soulignés pour attirer l'œil du lecteur.

Le langage permet d'inscrire l'écho décalé du souvenir, de la même manière qu'une pierre jetée dans l'eau provoque une ondulation qui n'arrive que plus tard et légèrement déformée sur la rive, telle une réverbération mémorielle. Dans les exemples précédents, les échos linguistiques inscrivent le motif de la tromperie et de l'adultère en filigrane du texte et de la mémoire du lecteur. Brian Boyd s'est intéressé aux détails apparemment inutiles et inexplicables dans *Ada* pour montrer à quel point ceux-ci font partie de réels motifs tissés dans le texte, et il les a analysés dans une dialectique qu'il nomme « independence versus pattern » :

If things are perceived and understood not by instantaneous summary but by our accumulating details and apprehending their relationships, this process is often complicated by our looking elsewhere at the wrong moment or by our slowness to take into account what does not seem likely to form part of any significant pattern. Nabokov considers such factors carefully; he drops hints that seem flamboyantly discrete, as if they are ready to vouch for their being too accidental and ephemeral to be taken into account; or he deliberately waylays our attentiveness, encouraging us not to see the point of a particular connection. [...] Unlike Faulkner, Nabokov does not veto the possibility of understanding: rather, he infuses it with the challenge of discovery⁴¹.

Si la démonstration de Boyd est tout à fait convaincante pour ce qui est des motifs textuels, celui-ci tend vers une analyse morale et métaphysique de ces motifs, alors qu'il nous semble plus essentiel de souligner le travail volontaire de jeu de piste que le narrateur (et l'auteur ? toujours la même tyrannie) inscrit dans son texte pour permettre une découverte à son lecteur, ce qui participe d'un jeu de complicité entre les instances du récit, entre auteur et lecteur. D'autre part, c'est l'inscription parallèle, chez le lecteur, d'un travail mémoriel qui est déterminant, puisqu'il vise à reproduire chez lui la même impression de souvenir, le même travail de mémoire et le même type d'échos nostalgiques que chez les personnages qui se sont fait narrateurs de leur propre passé pour s'assurer de sa survie. Le passage de ces échos par plusieurs langues ne fait que densifier le travail mémoriel en lui donnant les reflets et colorations de chacune des langues de l'amour des amants.

La langue peut donc être le lieu d'inscription de la langue nostalgique, comme dans *Pnin* et *Ada*. Mais dans plusieurs des romans de Nabokov, cette nostalgie tourne à la pathologie car elle pousse des personnages à répéter leur passé de manière malade. Les deux pathologies principales sont la folie et la perversion sexuelle, et elles laissent leur empreinte dans le langage des textes.

⁴¹ Boyd, *Nabokov's Ada*, p. 43.

II. La folie

Dans cette section, nous n'étudierons pas les cas de folie narrative causée par la réalisation, par les personnages, de leur statut de figure de papier⁴², mais nous nous concentrerons sur les personnages présentant une pathologie attribuable à la nostalgie éprouvée envers leur pays et surtout leur langue d'origine.

La dimension symptomatique des mots étrangers est confirmée au travers de toute l'œuvre de Nabokov par la caractérisation qu'il fait des mots en italique. On se souvient de l'exemple de corroboration scripturale relevée dans son dernier roman, *Look at the Harlequins!* mais déjà dans un de ses romans russes, il employait l'italique comme signallement de folie et de schizophrénie. En effet, dans le roman *La Méprise*, le narrateur Hermann fait le récit du meurtre qu'il a perpétré sur un mendiant qui, selon lui, était son sosie exact. Or, personne à part lui ne voit cette ressemblance et la folie du narrateur devient de plus en plus évidente, pour le lecteur comme pour les autres personnages. Hermann est persuadé d'être sain d'esprit mais prétend utiliser la folie comme masque grâce à la supposée connexion graphologique entre folie et italique :

Ce livre est écrit dans le mélange de mes vingt-cinq écritures, de sorte que le compositeur de l'imprimerie, ou quelque dactylo, inconnus de moi, ou encore la personne définie que j'ai choisie, cet auteur russe auquel mon manuscrit sera adressé quand arrivera le moment, pourraient penser que plusieurs mains ont participé à l'écriture de mon livre ; de même, il est extrêmement probable que quelque petit expert sournois à face de rat découvrira dans son orgie cacographique un signe d'une certaine anomalie psychique. Tant mieux⁴³.

On trouve le même lien entre folie et italique dans *Transparent Things* et *Lolita*. Dans celui-ci, le désir malsain qu'Humbert éprouve pour la fillette manque de le faire vaciller dans la folie quand il s'apprête à abuser d'elle après l'avoir droguée :

I moved toward my glimmering darling, stopping or retreating every time I thought she stirred or was about to stir. A breeze from wonderland had begun to affect my thoughts, and now they seemed couched in italics, as if the surface reflecting them were wrinkled

⁴² « L'originalité des romans de Nabokov consiste à figurer cette hantise d'un ailleurs inconnissable, mais soupçonné, au travers des personnages qui, comme Luzhin dans *The Defence*, Krug dans *Bend Sinister*, Vadim dans *Look at the Harlequins!*, ont conscience d'un ailleurs de l'espace romanesque. Les personnages figurent, en abyme, la situation de l'écrivain face à ce reste de la réalité qui échappe à nos représentations. Or, les personnages paient de leur raison la révélation de l'ailleurs au-delà des limites de l'espace romanesque où ils sont personnages. » Suzanne Fraysse, *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000), p. 14.

⁴³ *La Méprise*, p. 1138.

by the phantasm of that breeze. Time and again my consciousness folded the wrong way, my shuffling body entered the sphere of sleep, shuffled out again, and once or twice I caught myself drifting into a melancholy snore⁴⁴.

Cette allusion aux pensées en italique renvoie notamment à l'inscription du *stream of consciousness* joycien, souvent tourné en ridicule par Nabokov⁴⁵. Ce dernier insiste surtout sur l'inscription de la folie dans l'italique. De nouveau dans *Transparent Things*, un lien est tissé entre lettre inclinée et mentalité viciée, « tordue » :

On the printed page the words “likely” and “actually” should be italicized too, at least slightly, to indicate a slight breath of wind inclining those characters (in the sense of both signs and personae). In fact, we depend on italics to an even greater degree than do, in their arch quaintness, writers of children’s books.

Human life can be compared to a person dancing in a variety of forms around his own self⁴⁶.

Notons que le narrateur lui-même souligne le lien entre typographie et personnalité dans une parenthèse, et que le mot « persona » renvoie à la fois au thème du masque, de l'identité assumée et à la psychanalyse de Jung. Ce sont donc les pathologies de dédoublement de personnalité ou de schizophrénie que l'italique souligne dans ce passage.

Nous avons déjà évoqué le cas de *Pale Fire* et du zemblien qui exprimait de manière démente la nostalgie de Kinbote pour sa contrée russe perdue et celui de *Look at the Harlequins!* où l'abandon de l'idiome russe pour l'anglais causait une schizophrénie chez le narrateur-écrivain Vadim ; nous ne reviendrons pas sur ces deux livres mais nous concentrerons sur trois autres romans, à savoir *Transparent Things*, *The Real Life of Sebastian Knight* et *Ada*.

⁴⁴ *Lolita*, p. 123.

⁴⁵ « “James Joyce’s mistake in those otherwise marvelous mental soliloquies of his consists in that he gives too much verbal body to thoughts” » *SO*, p. 30. Dans *The Real Life*, l'écrivain Sebastian Knight rejetait le courant de pensée dans une lettre à son éditeur : « “[...] the worst category of the reading public – not those who revel in detective yarns, bless their pure souls – but those who buy the worst banalities because they have been shaken up in a modern way with a dash of Freud or ‘stream of consciousness’ or whatnot” », *The Real Life*, p. 42. Et dans *Ada*, Van le narrateur prend un recul critique sur son emploi du courant de pensée : « *Ginkgo*, ginkgo, ink, inkog. Known also as Salisbury’s adiantofolia, *Ada’s* infolio, poor *Salisbury*: sunk; poor Stream of Consciousness, *marée noire* by now. » *Ada*, p. 240.

⁴⁶ *Transparent Things*, p. 553.

A. *Transparent Things* : une nostalgie fatale ?

Dans ce roman, Hugh Person se rend en Suisse francophone pour se remémorer sa rencontre avec Armande, son épouse désormais décédée. Celle-ci est morte aux mains de son mari qui, dans un rêve particulièrement vivace, revoyait une ancienne maîtresse essayant d'échapper à un incendie ; si, dans le rêve, il retenait la femme qui voulait sauter par la fenêtre afin de fuir les flammes, dans la réalité, il étranglait son épouse et causait sa mort. Ce rêve valait à Hugh d'être pris pour fou et enfermé pendant plusieurs années, en prison ou en asile psychiatrique alternativement.

Cependant, la folie de Hugh est plutôt présentée comme un excès des psychiatres qui sur-analysent son rêve. C'est le cas dans le passage suivant où l'ironie est mordante pour retranscrire, au style indirect libre principalement, la conversation entre Hugh et son docteur :

Everyone had secret tensions stored up from infancy. Hugh need not be ashamed of them. In fact at puberty sexual desire arises as a substitute for the desire to kill, which one normally fulfills in one's dreams; and insomnia is merely the fear of becoming aware in sleep of one's unconscious desires for slaughter and sex. About eighty percent of all dreams enjoyed by adult males are sexual. See Clarissa Dark's findings – she investigated singlehanded some two hundred healthy jailbirds whose terms of imprisonment were shortened, of course, by the number of nights spent in the Center's dormitory. Well, one hundred seventy-eight of the men were seen to have powerful erections during the stage of sleep called HAREM ("Has A Rapid Eye Movement") marked by visions causing a lustful ophthalmic roll, a kind of internal ogling. By the way, when did Mr. Person begin to hate Mrs. Person? No answer. Was hate, maybe, part of his feeling for her from the very first moment? No answer. Did he ever buy her a turtleneck sweater? No answer. Was he annoyed when she found it too tight at the throat?

"I shall vomit," said Hugh, "if you persist in pestering me with all that odious rot⁴⁷."

La menace du vomissement de Hugh semble partiellement actualisée dans son allitération très sonore « persist in pestering », qui fait écho aux abus de langage du psychiatre suggérant le désir de meurtre en sommeil, la préméditation de l'étranglement (« Was he annoyed when she found it too tight at the throat ? »), ou encore son supposé désir d'adultère en passant du sommeil paradoxal et son activité oculaire, « REM », à l'orgie, « HAREM ». Et de nouveau, le nom de la psychiatre Clarissa Dark porte le thème du noir et blanc employé par Nabokov pour critiquer le manichéisme freudien.

Ce rêve, qui a été pris par les psychiatres comme une révélation des frustrations de Hugh, s'avèrera être l'annonciation de la mort de celui-ci : il mourra en effet dans un incendie car il ne sera

⁴⁷ *Transparent Things*, p. 531-532.

pas parvenu à reconnaître tous les signes qui lui annonçaient ce danger imminent. L'hôtel dans lequel le feu se déclare est le lieu où il a rencontré Armande et où ils ont passé leur lune de miel ; Hugh y était revenu pour répondre à sa nostalgie de ces instants initiaux. Le premier signe manqué par Hugh avait eu lieu pendant sa lune de miel avec Armande : elle avait exprimé sa peur de mourir dans un incendie et l'avait poussé à pratiquer une manœuvre d'alerte incendie, manœuvre que Hugh emploiera justement dans son rêve pour l'étrangler (en croyant sauver sa maîtresse). Dans ce roman, exceptionnellement, la révélation ne passe pas par des emplois significatifs de la langue étrangère mais par des échos en langue anglaise : encore une fois, il semble qu'après la luxuriance linguistique d'*Ada*, Nabokov ait voulu inverser ses habitudes. Notons cependant qu'il y a un passage où le français sert à baliser l'avertissement adressé à Hugh par le narrateur :

The pretty receptionist (flesh is flesh, the red sting is *l'aiguillon rouge*, and my love would not mind) had begun to signal again. He got up and walked to her desk. The Stresa hotel was undergoing repairs after a fire. *Mais* (pretty index erect) –

All his life, we are glad to note, our Person had experienced the curious sensation (known to three famous theologians and two minor poets) of there existing behind him – at his shoulder, as it were—a larger, incredibly wiser, calmer and stronger stranger, morally better than he. This was, in fact, his main “umbral companion” (a clownish critic had taken R. to task for that epithet) and had he been without that transparent shadow, we would not have bothered to speak about our dear Person. During the short stretch between his chair in the lounge and the girl’s adorable neck, plump lips, long eyelashes, veiled charms, Person was conscious of something or somebody warning him that he should leave Witt there and then for Verona, Florence, Rome, Taormina, if Stresa was out. He did not heed his shadow, and fundamentally he may have been right. We thought that he had in him a few years of animal pleasure; we were ready to waft that girl into his bed, but after all it was for him to decide, for him to die, if he wished.

Mais! (a jot stronger than “but” or even “however”) she had some good news for him. He had wanted to move to Floor Three, hadn’t he? He could do so tonight⁴⁸.

On note ici la présence du feu dans l'hôtel, qui brûlera de nouveau le soir même dans un incendie criminel. Le mot français « *Mais* » encadre et donc met en exergue l'importance du paragraphe traitant des signes manqués par Hugh mais soulignés par R. qui, une fois mort, est devenu l'ange gardien de Hugh et se qualifie lui-même de « umbral companion » pour reprendre son emprunt créé de son vivant, quand il était écrivain. Quant à l'expression française « *l'aiguillon rouge* », elle relève de la fonction connotative du français puisque ce doigt à l'ongle vernis figure le désir sexuel de Hugh, dans une surenchère freudienne d'interprétation phallique.

⁴⁸ *Transparent Things*, p. 557-558.

Si ce roman traite bien de nostalgie et de folie, elles ne sont nullement liées et surtout il n'existe pas d'emploi révélateur de la langue étrangère. Cette distinction faite, tournons-nous vers le premier roman écrit en anglais par Nabokov.

B. Le retour de la langue russe chez Sebastian Knight

Le premier roman en anglais de Nabokov peut être lu comme le combat de l'écrivain de langue russe « Sirin » contre l'écrivain de langue anglaise « Nabokov », qui l'a évincé. *The Real Life of Sebastian Knight* porte justement sur un duo d'écrivains : le narrateur russe V. prend la plume pour prouver que son demi-frère, l'écrivain anglais Sebastian Knight, était tout à fait capable d'écrire en russe, et aurait même pu être écrivain dans cette langue. En se faisant écrivain en anglais, V. suit les traces de son frère, comme le révèle cette citation :

It should moreover be remembered that five years before his first book – that is, at the time he left Russia – his English was as thin as mine. I have improved mine artificially years later (by dint of hard study abroad); he tried to let his thrive naturally in its own surroundings⁴⁹.

Ce roman est donc l'initiation à l'écriture en anglais de V., mais également la démonstration de la russité de Sebastian, qui va passer par le recours à la langue russe.

C'est grâce à deux lettres que V. entend prouver que son frère s'exprimait admirablement dans la langue de Pouchkine, puisque ces lettres auraient été écrites en russe par Sebastian. Or, la première, adressée à sa maîtresse russe, a été brûlée par V., soit disant selon le souhait de Sebastian, et il faut croire le narrateur sur parole quand il affirme en quelle langue elle était écrite⁵⁰. Quant à la deuxième lettre russe, elle est rendue en anglais avec des xénismes russes ponctuels dont l'effet de réel est censé confirmer la langue dans laquelle Sebastian l'avait écrite :

"I am, as you see, in Paris, and presumably shall be stuck [*zasstrianoo*] here for some time. If you can come, come; if you can't, I shall not be offended; but it might be perhaps better if you came. I am fed up [*osskominga*] with a number of tortuous things and especially with the patterns of my shed snake-skins [*vypolziny*] so that now I find a poetic solace in the obvious and the ordinary which for some reason or other I had overlooked in the course of my life. I should like for example to ask you what you have

⁴⁹ *The Real Life*, p. 64-65.

⁵⁰ « The words I had seen were Russian words, part of a Russian sentence, – quite insignificant in themselves, really (not that I might have expected from the flame of chance the slick intent of a novelist's plot). The literal English translation would be "thy manner always to find..." – and it was not the sense that struck me, but the mere fact of its being in my language. » *The Real Life*, p. 29.

been doing during all these years, and to tell you about myself: I hope you have done better than I. Lately I have been seeing a good deal of old Dr Starov, who treated *maman* [so Sebastian called my mother]. I met him by chance one night in the street, when I was taking a forced rest on the running-board of somebody's parked car. He seemed to think that I had been vegetating in Paris since *maman's* death, and I have agreed to his version of my emigré existence, because [*eeboh*] any explanation seemed to me far too complicated. Some day you may come upon certain papers; you will burn them at once; true, they have heard voices in [one or two indecipherable words: *Dot chetu?*], but now they must suffer the stake. I kept them, and gave them night-lodgings [*notchleg*], because it is safer to let such things sleep, lest, when killed, they haunt us as ghosts. One night, when I felt particularly mortal, I signed their death warrant, and by it you will know them. I had been staying at the same hotel as usual, but now I have moved to a kind of sanatorium out of town, note the address. This letter was begun almost a week ago, and up to the word 'life' it had been destined [*prednaznachalos*] to quite a different person. Then somehow or other it turned towards you, as a shy guest in a strange house will talk at unusual length to the near relative with whom he came to the party. So forgive me if I bore you [*dokoochayou*], but somehow I don't much like those bare branches and twigs which I see from my window⁵¹."

Cette lettre écrite en russe semble être le lieu d'une grande confusion mentale chez l'écrivain anglais. Tout d'abord, les oscillations de destinataires, reconnues par Sebastian, et l'incohérence du récit font supposer que la santé mentale de Sebastian était vacillante, ce qui est confirmé par sa présence dans un « sanatorium ». Par ailleurs, Sebastian semble souffrir de troubles identitaires : il n'a pas corrigé le Docteur Starov quand celui-ci mentionnait son long séjour en France, alors qu'en réalité c'est V. qui a vécu en France tout ce temps ; mais surtout, il emploie justement la langue française, alors que le roman souligne la faible maîtrise qu'il en a en comparaison avec son demi-frère V. La langue russe est donc un lieu où l'agitation mentale de Sebastian resurgit ; notons qu'il demande à V. de brûler les documents qu'il va trouver, parmi lesquels se trouve la lettre russe évoquée plus haut, pour qu'ils ne puissent venir le hanter. Le fait que ces documents soient écrits en russe souligne que c'est le rapport à la langue russe qui est problématique pour l'écrivain anglais qui accepte ponctuellement d'être pris pour son demi-frère russe.

C'est la fin du roman qui vient donner sens à ces questions d'identité. En effet, V. y déclare être Sebastian et inversement :

Thus – I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted stage, with the people he knew coming and going – the dim figures of the few friends he had, the scholar, and the poet, and the painter [...]. The end, the end. They all go back to their everyday life (and Clare goes back to her grave) – but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be

⁵¹ *The Real Life*, p. 144-145.

washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows⁵².

Cette fusion de Sebastian et de V. éclaire la confusion présentée dans la lettre de Sebastian : Sebastian ne serait pas seulement en prise avec son passé russe, qu'il a des difficultés à accepter et à oublier, mais V. et lui ne seraient que deux facettes d'un seul et même écrivain. Sous cette lumière, la lettre de Sebastian peut être lue comme un signe que l'écrivain russe refoulé tentait de faire retour puisque, sur la page, le lecteur est confronté à un long écrit en anglais où le russe vient faire irruption, comme un cri de l'identité russe refoulée par la langue anglaise. Sebastian/V. serait un écrivain bilingue qui, comme Nabokov, aurait eu un nom russe et un nom anglais différents. La confusion du Docteur Starov n'était que le signe que Sebastian et V. ne sont que la même personne.

Le retour de l'identité refoulée par la langue russe apparaît également par un courrier que V. reçoit très peu de temps après la lettre en russe de Sebastian :

"Sebastian's state hopeless come immediately Starov." It was worded in French; the "v" in Sebastian's name was a transcription of its Russian spelling; for some reason unknown, I went to the bathroom and stood there for a moment in front of the looking-glass⁵³.

Dans ce courrier comme dans le précédent, la lettre russe vient hanter la langue anglaise dans ses deux sens, qu'il s'agisse de la missive ou de la composante de l'alphabet : dans le nom propre de « Sebastian » s'imisce la lettre russe V. qui justement est le seul nom que le narrateur accepte de divulguer. D'ailleurs, le prénom de Sebastian partage la même initiale que le nom de Sirin, tout comme V. semble être un écho à Vladimir. Le fait que V. éprouve le besoin de s'observer souligne les doutes identitaires de l'écrivain bilingue qui se rassure en se dédoublant dans le miroir.

À la fin du roman, la mort de Sebastian est remise en question par la fusion de celui-ci avec V. et la confusion des identités persiste. D'une part, si c'est bien l'écrivain anglais Knight qui est mort et l'écrivain russe V. qui reste en vie, il faut rappeler qu'à la fin, le mort s'avère être russe, puisque Sebastian s'était présenté ainsi à l'hôpital. De même, le narrateur est censé être russe mais depuis le début du roman il écrit en anglais et à la fin de la « représentation », c'est le masque de l'écrivain *anglais* qui lui reste collé sur le visage. La schizophrénie du bilingue persiste donc au-delà de toute fin, de vie ou de roman.

⁵² *The Real Life*, p. 159-160.

⁵³ *The Real Life*, p. 149.

C. Terra versus Antiterra : la folie dans *Ada*

Dans *Ada*, les changements de langues sont attribuables à la complexe géographie d'Antiterra, la planète où se déroule l'action. Mais il est également possible d'expliquer cette forte diversité linguistique par la position que cette planète occupe par rapport à une autre planète ressemblant étrangement à la nôtre et nommée Terra. Son existence est niée sur Antiterra, malgré la preuve linguistique qu'on trouve en son cœur : Antiterra ne peut être que seconde par rapport à Terra, à partir de laquelle son nom est formé grâce à l'adjonction du préfixe « anti- ». Les seules personnes reconnaissant l'existence de Terra sont désignées comme folles, comme l'explique cet extrait très dense du roman :

For, indeed, none can deny the presence of something highly ludicrous in the very configurations that were solemnly purported to represent a varicolored map of Terra. *Ved'* ("it is, isn't it") sidesplitting to imagine that "Russia," instead of being a quaint synonym of Estoty, the American province extending from the Arctic no longer vicious Circle to the United States proper, was on Terra the name of a country, transferred as if by some sleight of *land* across the ha-ha of a doubled ocean to the opposite hemisphere where it sprawled over all of today's Tartary, from Kurland to the Kuriles! But (even more absurdly), if, in Terrestrial spatial terms, the Amerussia of Abraham Milton was split into its components, with tangible water and ice separating the political, rather than poetical, notions of "America" and "Russia," a more complicated and even more preposterous discrepancy arose in regard to time – not only because the history of each part of the amalgam did not quite match the history of each counterpart in its discrete condition, but because a gap of up to a hundred years one way or another existed between the two earths; a gap marked by a bizarre confusion of directional signs at the crossroads of passing time with not *all* the no-longers of one world corresponding to the not-yets of the other. It was owing, among other things, to this "scientifically ungraspable" concurrence of divergences that minds *bien rangés* (not apt to unhobble hobgoblins) rejected Terra as a fad or a fantom, and deranged minds (ready to plunge into any abyss) accepted it in support and token of their own irrationality⁵⁴.

Ici, nous ne nous arrêtons que sur le point qui nous intéresse, à savoir la trace de la folie dans le langage. La géographie de Terra ne se superposerait donc pas du tout à celle d'Antiterra, ce qui résulte en une confusion géographique. Ainsi, « Russia » est sur Terra un pays alors que sur Antiterra, elle est une province américaine : une personne utilisant un mot russe dans cette province américaine parlerait, par une sorte de connexion mentale avec la planète parallèle, la langue de la Russie de Terra. Les alternances codiques des personnages d'Antiterra révéleraient donc un accès momentané à la géographie décalée de Terra, et seraient ainsi un accès de folie linguistique

⁵⁴ *Ada*, p. 19.

passagère puisque seuls les esprits dérangés peuvent croire ou accéder à Terra⁵⁵. Le fait que l'explication de cette folie se verbalise justement à travers deux langues (« minds *bien rangés* [...] *deranged minds* ») est révélateur de ce lien entre alternance codique et pathologie. Ce sont justement les esprits « *bien rangés* » – car ne croyant pas à Terra – qui sont caractérisés de manière négative : d'une part, par l'emploi de négations ou par le sémantisme des mots (« not apt to unhobble », « rejected »), et d'autre part parce que l'on souligne leur dimension non humaine en les comparant à un lieu à ranger. Mais pour le lecteur connaissant la réalité de Terra/la Terre, ce sont ces esprits vus comme sains sur Antiterra qui ne sont pas lucides, ce qui est révélé par la perturbation double du langage, à savoir le jeu de mots déconstruisant « *deranged/dérangés* » en « *bien rangés* » et le passage par la langue étrangère.

Le premier personnage perçu comme fou dans le roman est Aqua, la mère de Van officiellement. Pour elle, Terra n'est pas seulement une planète jumelle, elle est surtout l'endroit qu'elle rejoindra après son suicide : « But her real destination was Terra the Fair and thither she trusted she would fly on libellula long wings when she died⁵⁶. » L'idée que Terra est le lieu rejoint après la mort est souvent reprise dans le roman, mais il s'agit là encore d'une confusion de la part des fous, confusion que le narrateur explique très tôt dans le roman :

Sick minds identified the notion of a Terra planet with that of another world and this "Other World" got confused not only with the "Next World" but with the Real World in us and beyond us. *Our* enchanters, *our* demons, are noble iridescent creatures with translucent talons and mightily beating wings; but in the eighteen-sixties the New Believers urged one to imagine a sphere where our splendid friends had been utterly degraded, had become nothing but vicious monsters, disgusting devils, with the black scrota of carnivora and the fangs of serpents, revilers and tormentors of female souls; while on the opposite side of the cosmic lane a rainbow mist of angelic spirits, inhabitants of sweet Terra, restored all the stalest but still potent myths of old creeds, with rearrangement for melodeon of all the cacophonies of all the divinities and divines ever spawned in the marshes of this our sufficient world⁵⁷.

Par conséquent, les personnes sur Antiterra croyant à l'existence de Terra perçoivent les personnes n'y croyant pas comme étant « utterly degraded », « nothing but vicious monsters, disgusting devils » et surtout « revilers and tormentors of female souls ». On pense ici aux couples incestueux qui justement ont tourmenté une femme, qu'il s'agisse de Marina et Demon poussant Aqua au suicide,

⁵⁵ On relève par exemple la pathologie linguistique suivante : « a Kingston case of glossolalia involving a Yukonsk woman who spoke several Slavic-like dialects which existed, maybe, on Terra, but certainly not in Estotiland. » *Ada*, p. 387.

⁵⁶ *Ada*, p. 21.

⁵⁷ *Ada*, p. 21.

ou d'Ada et Van conduisant eux aussi Lucette à mettre fin à ses jours. Force est de constater que, pour les lecteurs de la Terre que nous sommes, ce terme de dégradation semble approprié pour désigner ces personnages incestueux qui voient leurs vices expliqués par leur localisation sur Antiterra.

Dans *Ada*, la croyance en l'une ou l'autre des deux planètes jumelles conduit à déterminer qui est dégradé, que ce soit mentalement (folie) ou sexuellement (inceste). Dans *Lolita*, folie et perversion sexuelle sont également liées puisqu'Humbert le pédophile avoue avoir été plusieurs fois interné⁵⁸. Ces deux romans nous permettront d'étudier en quoi le langage nabokovien porte les traces de l'inceste des personnages, plus particulièrement en quoi il peut être qualifié d'incestueux.

III. Perversion linguistique et sexuelle

A. Langage et sexualité, ou les jeux « sextuels » de Nabokov

Le langage polyglotte de Nabokov peut s'appréhender comme écriture du désir. En effet, le mot étranger rend le sens inaccessible, ou du moins plus difficile à atteindre qu'un mot familier de la langue maternelle : il se fait donc le réceptacle d'un désir de sens. Ce désir éprouvé envers ce manque, ce vide dans le texte peut être lié à l'objet de désir sexuel, objet d'autant plus désirable s'il est interdit. Or, nombre de personnages nabokoviens tentent malgré tout de jouir de ces objets de désir défendu. Et c'est bien souvent un interdit aussi fort que celui de l'inceste ou de la pédophilie qui surgit dans les romans de Nabokov ; or, ces obstacles se font moteurs du récit : « Un schéma narratif ne peut pas s'organiser selon une accumulation arithmétique de succès, le récit perdrait toute sa raison d'être⁵⁹ ». Dans un article portant sur *Lolita*, mais dont les conclusions peuvent s'étendre à d'autres romans de Nabokov, surtout *Ada*, Denis de Rougemont soulignait la force de l'interdit dans les histoires d'amour :

⁵⁸ Ainsi, quand Humbert entame la liste de ses nymphettes, il passe par le français pour souligner que cette perversion sexuelle le rend fou quand il s'y laisse trop aller : « I really do not think that any of them ever surpassed her in desirability, or if they did, it was so two or three times at the most, in a certain light, with certain perfumes blended in the air – once in the hopeless case of a pale Spanish child, the daughter of a heavy-jawed nobleman, and another time – *mais je divague*. » *Lolita*, p. 150-151. On pourrait cependant voir dans le recours au français un retour à la rationalité à la française. Je remercie Yannicke Chupin pour cette remarque.

⁵⁹ Raguet-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 123.

Si l'amour des *nymphets* n'était pas, de nos jours, l'un des derniers tabous sexuels qui tiennent encore (avec l'inceste), il n'y aurait ni passion ni roman véritables, au sens "tristanien" de ces termes. Car il manquerait entre les deux protagonistes l'obstacle nécessaire, la distance nécessaire pour que l'attrait mutuel, au lieu de s'apaiser ou de s'épuiser par la satisfaction des sens, se métamorphose en passion. C'est d'abord et surtout le scandale évident, le caractère profanateur de l'amour de H. H. pour Lolita qui trahit la présence du mythe⁶⁰.

Malgré leur force littéraire, ces désirs font violence à l'intégrité physique de l'être désiré comme à la morale du lecteur, tout comme les mots étrangers font violence à la langue anglaise. Les mots étrangers sont le lieu d'un désir linguistique qui ne fait qu'illustrer et révéler de manière plus soutenue le désir pervers des personnages : sens dérobé et sexe dérobé se renvoient l'un à l'autre. Si, pour Barthes, l'endroit le plus érotique du corps est celui où le vêtement bâille, c'est justement parce qu'il se fait désirer, parce qu'il n'est donné que dans sa quasi-présence, dans son inaccessibilité, tout comme le mot étranger.

Toutes les interruptions du texte par des xénismes contribuent à faire des romans de Nabokov des textes de plaisir, voire de jouissance. Les descriptions de Barthes ne sont pas toujours tranchées entre ces deux catégories⁶¹, mais il souligne bien l'importance de l'interruption, voire de la déchirure, dans le langage, similaire à la faille ou l'interstice du mot étranger que nous avons plusieurs fois évoqués. Ainsi Barthes décrit-il les textes de Sade comme texte de plaisir :

Le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact ; des néologismes pompeux et dérisoires sont créés ; des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire. Comme dit la théorie du texte : la langue est redistribuée. Or *cette redistribution se fait toujours par coupure*. Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, *le compromis qu'ils mettent en scène*, sont nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques ; c'est la faille de l'un et de l'autre qui le devient. Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable impossible, purement *romanesque*, que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit⁶².

⁶⁰ Denis de Rougemont, « De l'amour : d'Iseut à Lolita », *L'Express*, 18 juin 1959, p. 33-35, article republié dans Raguette-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 229-233.

⁶¹ « *Plaisir du texte, texte de plaisir* : ces expressions sont ambiguës parce qu'il n'y a pas de mot français pour couvrir à la fois le plaisir (le contentement) et la jouissance (l'évanouissement). » Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 96.

⁶² Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 87.

Or c'est bien un texte de la faille auquel le lecteur de Nabokov est confronté, qu'il s'agisse de la rupture de l'alternance codique ou de l'alternance entre des passages extrêmement poétiques et des passages à la limite de l'opacité et de la complaisance, notamment dans *Ada* où l'abondance de détails ou de références intellectuelles et obscures semblent considérablement ralentir la lecture entre chaque passage d'envolée lyrique et de beauté linguistique. C'est cette même dimension rythmique que Barthes évoquait pour décrire le texte de plaisir :

Et pourtant, c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et paix*, mot à mot ? (Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages⁶³.)

Mais la langue de Nabokov semble également correspondre à ce que Barthes nommait les « textes de jouissance » quand on observe justement la violence faite au langage, que ce soit par des xénismes, des néologismes, des jeux de mots ou encore des mots anglais rarissimes :

Rien à voir avec la profonde déchirure que le texte de jouissance imprime au langage lui-même, et non à la simple temporalité de sa lecture⁶⁴.

Le rapport perturbateur au langage est donc central à la notion de texte de jouissance. Barthes définit à plusieurs reprises le texte de jouissance, et il est intéressant de noter qu'il souligne souvent cette impression d'ennui que celui-ci peut provoquer, comme si l'intervalle entre deux jouissances ne pouvait justement être caractérisé que par le vide et la lassitude :

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁶⁵.

Textes de jouissance. Le plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces. Ils sont pervers en ceci qu'ils sont hors de toute finalité imaginable – même celle du plaisir (la jouissance n'oblige pas au plaisir ; elle peut même apparemment ennuyer). Aucun alibi ne tient, rien ne se reconstitue, rien ne se récupère. Le texte de jouissance est absolument intransitif⁶⁶.

Le texte nabokovien semble être à la fois texte de plaisir et texte de jouissance, et l'alternance entre ces deux bords semble même en faire un texte de plaisir au carré. Et même au cube, si l'on considère que des romans comme *Lolita* et *Ada* sont aussi des textes du Désir, que Barthes définit ainsi :

⁶³ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 90-91.

⁶⁴ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 91.

⁶⁵ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 92.

⁶⁶ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 118.

Ces livres dits "érotiques" [...] *représentent* moins la scène érotique que son attente, sa préparation, sa montée ; c'est en cela qu'ils sont "excitants" ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation. Autrement dit, ce sont des livres du Désir, non du Plaisir⁶⁷.

Les scènes érotiques sont extrêmement rares chez Nabokov, ce qui contribue à faire de ces romans des livres du Désir mais nullement des livres érotiques ; sans oublier le désir linguistique du manque sémantique que nous avons décrit précédemment.

Maurice Couturier a longuement étudié ces rapports entre érotisme et esthétique dans son ouvrage *Nabokov ou La Tyrannie de l'auteur*, où il a forgé le terme « poérotique » pour décrire notamment les scènes où « il devient de plus en plus malaisé pour le lecteur de distinguer le plaisir esthétique du plaisir érotique⁶⁸. » Il insiste sur cette obscure limite à plusieurs reprises, comme dans la citation suivante où il indique que c'est bien de l'auteur qu'il est question, et pas forcément du narrateur :

L'engagement personnel de l'auteur est total dans l'élaboration de cette scène : son écriture n'a d'autre effet (n'avait sans doute d'autre finalité) que d'élever l'expérience érotique de Humbert au rang d'une œuvre d'art et de nous la faire éprouver intensément en imagination, non seulement par identification avec le protagoniste, comme ce serait le cas dans un roman traditionnel, mais par une adhésion totale à ce texte savamment construit, où la lente érotisation de la langue finit par produire une extase purement poétique⁶⁹.

Couturier souligne la dimension complice qui est créée par le langage poérotique en s'intéressant plus particulièrement à la relation *éthique* que cela instaure avec son lecteur⁷⁰. Cependant, il nous semble tout à fait approprié de reprendre sa terminologie dans une perspective stylistique pour traiter de la question des mots étrangers et du plaisir qu'ils inscrivent dans le texte nabokovien.

⁶⁷ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 122.

⁶⁸ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 315.

⁶⁹ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 317.

⁷⁰ « Mais, comme on l'a vu à maintes reprises, Nabokov n'est pas homme à se laisser approcher de trop près : à peine a-t-il instauré cette apparente complicité et éveillé notre désir qu'il se retourne contre nous en nous accusant de nous être laissé prendre au jeu de son écriture et d'avoir jeté par-dessus bord tous nos principes moraux. Par ce mouvement contradictoire, qui n'est pas sans rappeler celui que nous avons déjà constaté dans les chapitres précédents, il donne à son texte une dimension poétique considérable, une dimension à proprement parler "poérotique", s'érigeant lui-même en Autre poétique et éthique ultime. » Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 309.

B. Nabokov et la langue incestueuse

La perversion sexuelle la plus souvent évoquée chez Nabokov est celle de l'inceste, qu'il s'agisse de la relation pédophile qu'Humbert entretient avec sa belle-fille Lolita ou des rapports existant dans *Ada* entre frère et sœur, principalement chez Van et Ada mais pas uniquement. En 1969, George Steiner avait suggéré la prévalence de cette pathologie dans le langage de Nabokov :

Incest is a trope through which Nabokov dramatizes his abiding devotion to Russian, the dazzling infidelities which exile has forced on him, and the unique intimacy he has achieved with his own writings as begetter, translator and re-translator. Mirrors, incest and a constant meshing of languages are the cognate centers of Nabokov's art⁷¹.

Steiner n'est pas allé plus loin que l'expression de ce pressentiment : nous allons approfondir cette question qui est fondamentale dans l'écriture nabokovienne mais n'a été que rarement étudiée⁷².

1. Inceste et langage

C'est plus généralement la perversion sexuelle qui est évoquée par des auteurs bilingues, comme l'image de l'adultère chez Elsa Triolet ou chez Nabokov, qui écrivait à son ami Wilson : « I have lain with my Russian muse after a long period of adultery and am sending you the poem she bore⁷³. » Cependant, il semble plus approprié de restreindre la perversion sexuelle à l'image de l'inceste : d'une part, parce que le fait de corrompre sa langue *maternelle* par une langue étrangère évoque l'image familiale, notamment dans le cas des bilingues qui ont deux langues maternelles ; d'autre part, dans le cas de tous ces auteurs bilingues, mais également des personnages de Nabokov, les deux langues ont coexisté depuis l'enfance dans le bilingue comme deux frère et sœur vivant à proximité, voire comme des langues jumelles ou siamoises car fusionnelles. La langue incestueuse mélange et hybride ce qui ne devrait jamais rentrer en contact : l'interdit de l'inceste est absolu,

⁷¹ George Steiner, « Extraterritorial » in *Nabokov, Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, p. 119-127 (p. 124).

⁷² Beaujour avait brièvement développé cette image : « *Ada's* exuberant linguistic promiscuity, its profusion of allusions and parodies, its complex, distorted mirror worlds, its mixing of clean and unclean, its loss of habitual distinctions – strike even some polyglots as not only excessive, but even incestuous. Once again, the familiar trope of legitimate and illegitimate couplings resurfaces. » Beaujour, p. 109. Les quelques articles qui sont consacrés à l'inceste traitent plutôt les questions d'intertextualité, tels que l'article de D. Barton Johnson, « The Labyrinth of Incest in Nabokov's *Ada* », *Comparative Literature*, 38 (été 1986), 224-255, ou celui de Chloé Deroy, « L'inceste érudit dans *Ada* », *Kaleidoscopic Nabokov: perspectives françaises*, p. 118-128. Cette dernière consacre cependant un passage à la langue russe (p. 124-126), dont elle étudie quelques emplois par les amants incestueux sans pour autant traiter la question de la langue en tant que telle et ce qu'elle représente pour cet amour incestueux.

⁷³ *The Nabokov-Wilson Letters*, p. 121.

alors que celui de l'adultère par exemple est moins problématique. L'inceste est en effet un des trois tabous que Freud identifie⁷⁴.

Si Nabokov ne se penche pas du tout sur le cannibalisme (sauf s'il est envisagé comme métaphore sexuelle) et seulement ponctuellement sur le meurtre (celui de Quilty dans *Lolita* ou celui, accidentel, d'Armande dans *Transparent Things*), il fait la part belle à l'inceste, que l'on retrouve abondamment dans *Lolita*, *Ada* et *Look at the Harlequins!* C'est surtout dans *Ada* que Nabokov explicite lui-même le lien entre sexualité et langage. On se souvient du passage soulignant le double sens du mot « lip » (« we simply speak with our wounds ; wounds procreate⁷⁵ »), mais un autre exemple établit le lien entre l'inceste plus spécifiquement et le langage :

In those times, in this country “incestuous” meant not only “unchaste” – the point regarded linguistics rather than legalistics – but also implied (in the phrase “incestuous cohabitation,” and so forth) interference with the continuity of human evolution⁷⁶.

Nabokov liait donc linguistique et interdit sexuel, à la manière d'un anthropologue, comme le révèlent les expressions « In those times, in this country » ou « human evolution ». D'ailleurs, quand on l'interrogeait sur l'inceste, Nabokov niait être intéressé par cette question mais soulignait son intérêt linguistique pour ce thème : « Actually I don't give a damn for incest one way or another. I merely like the “bl” sound in siblings, bloom, blue, bliss, sable⁷⁷. » Or c'est bien du bonheur (« bliss ») des deux frère et sœur (« siblings ») qu'il est question dans *Ada*. Nabokov réitérait ce lien entre langage et inceste dans l'émission *Apostrophes* : « Et c'est curieux qu'à cet âge tendre, je comprenais déjà que Verlaine n'aurait pas dû employer une rime si incestueuse (rires), atonne-détonne, c'est la même racine n'est-ce pas⁷⁸ ? »

Quelques études ont déjà été menées sur les liens entre sexualité et bilinguisme⁷⁹, mais peu de littérature existe sur la langue et l'inceste. En anthropologie justement, Claude Lévi-Strauss a

⁷⁴ Sigmund Freud, *Totem et tabou* [1912], trad. Samuel Jankélévitch (Paris : Payot, 2001), p. 199-204.

⁷⁵ *Ada*, p. 83.

⁷⁶ *Ada*, p. 108.

⁷⁷ *SO*, p. 123.

⁷⁸ Émission « *Apostrophes* ».

⁷⁹ Lire notamment Rainer Guldin, « “I believe that my two tongues love each other cela ne m'étonnerait pas” : Self-Translation and the Construction of Sexual Identity », *Traduction, terminologie, rédaction*, 20 (2007), 193-214 <<http://id.erudit.org/iderudit/018503ar>> [consulté le 21 novembre 2013]. Pour des points de vue de bilingues, lire également, dans *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*: Ariel Dorfman, « The Wandering Bigamists of Language », p. 29-37 et Ilan Stavans, « My Love-Affair with Spanglish », p. 129-146.

brèvement évoqué la question dans la conclusion de son livre sur l'inceste, *Les Structures élémentaires de la parenté* :

La marche de notre analyse est donc voisine de celle du linguiste phonologue. Mais il y a plus : si la prohibition de l'inceste et l'exogamie ont une fonction essentiellement positive, si leur raison d'être est d'établir, entre les hommes, un lien sans lequel ils ne pourraient s'élever au-dessus d'une organisation biologique pour atteindre une organisation sociale, alors il faut reconnaître que linguistes et sociologues n'appliquent pas seulement les mêmes méthodes, mais qu'ils s'attachent à l'étude du même objet. De ce point de vue, en effet, "exogamie et langage ont la même fonction fondamentale : la communication avec autrui, et l'intégration du groupe"⁸⁰.

Le tabou de l'inceste est par conséquent aussi universel que le langage et il est présent dans toutes les sociétés. Interdire l'inceste, c'est pousser un groupe à communiquer avec un autre, que ce soit socialement, sexuellement ou verbalement. Par ailleurs, une étude en ethnolinguistique souligne que, dans une communauté du Tariana, le mariage entre personnes parlant la même langue est considéré comme incestueux⁸¹. Le lien communicationnel entre langage et interdit de l'inceste a été établi de manière encore plus claire par Steiner, qui dans son ouvrage *After Babel* a étudié la question des rapports entre langage et sexualité d'une manière qu'il n'avait pas employée pour justifier son assertion sur l'écriture incestueuse de Nabokov :

Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication. They arise from the life-need of the ego to reach out and comprehend, in the two vital senses of "understanding" and "containment", another human being. Sex is a profoundly semantic act. Like language, it is subject to the shaping force of social convention, rules of proceeding, and accumulated precedent. To speak and to make love is to enact a distinctive two-fold universality: both forms of communication are universals of human physiology as well as of social evolution. It is likely that human sexuality and speech developed in close-knit reciprocity. Together they generate the history of self-consciousness, the process, presumably millenary and marked by innumerable regressions, whereby we have hammered out the notion of self and otherness. Hence the argument of modern anthropology that the incest taboo, which appears to be primal

⁸⁰ Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté* [1949], Maison des sciences de l'homme (Paris et La Haye : Mouton, 1967), p. 565.

⁸¹ « This area [the multilingual area of the Vaupés basin, which spans the border of Colombia and Brazil in northwest ventral Amazonia] is known for its language-group exogamy and institutionalized multilingualism. One is required to marry a person belonging to a different language group. Marrying someone who belongs to the same language group is considered akin to incest and is referred to as "what dogs do". » Alexandra Aikhenvald, « Multilingualism and ethnic stereotypes: The Tariana of northwest Amazonia », *Language in Society*, 32 (2003), 1-21 (p. 2).

to the organization of communal life, is inseparable from linguistic evolution. We only prohibit that which we can name⁸².

L'autre lien entre l'inceste et le langage réside en ce qu'il est l'interdit suprême, ou pour reprendre les mots de Lévi-Strauss, « *la prohibition* sous sa forme la plus générale⁸³ ». Cette verbalisation problématique de l'interdit est d'ailleurs apparente dans *Lolita* comme dans *Ada*.

2. Dire l'inceste ou le taire

Tout d'abord, dans *Lolita*, Humbert peine à trouver ses mots mais sa future victime va trouver « le mot juste » :

"Look here, Lo. Let's settle this once for all. For all practical purposes I am your father. I have a feeling of great tenderness for you. In your mother's absence I am responsible for your welfare. We are not rich, and while we travel, we shall be obliged – we shall be thrown a good deal together. Two people sharing one room, inevitably enter into a kind – how shall I say – a kind –"

"The word is incest," said Lo – and walked into the closet, walked out again with a young golden giggle, opened the adjoining door, and after carefully peering inside with her strange smoky eyes lest she make another mistake, retired to the bathroom⁸⁴.

Ce passage se trouve au moment où Humbert retrouve Lolita après le décès de sa mère Charlotte (dont l'enfant n'a pas encore été informée) : il est allé la chercher au camp de vacances et le chapitre se clora sur Humbert refermant la porte de la chambre d'hôtel où il espère profiter de la fillette pour la première fois grâce aux médicaments qu'il lui a administrés, d'où l'insouciance de Lolita pour évoquer le mot « incest ». C'est donc le chapitre charnière dans la définition des rapports entre Humbert et Lolita. Si c'est elle qui prend le pouvoir sur le langage en verbalisant le mot « incest », plus tôt dans le chapitre, elle avait également par deux fois souligné le nouveau statut d'Humbert par rapport à elle. Ici encore, le ton se fait moqueur chez l'enfant qui n'est pas encore devenue victime :

"Talk, Lo – don't grunt. Tell me something."

"What thing, Dad?" (she let the word expand with ironic deliberation⁸⁵).

⁸² Steiner, *After Babel*, p. 39-40.

⁸³ Lévi-Strauss, p. 565.

⁸⁴ *Lolita*, p. 112.

⁸⁵ *Lolita*, p. 105.

Juste après ce passage, Lolita obtient d'Humbert le premier baiser qu'elle lui demandait et elle emploie à nouveau le terme « Dad » mais avec une ironie encore plus appuyée, marquée par l'italique d'insistance :

"Say, wouldn't Mother be absolutely mad if she found out we were lovers?"

"Good Lord, Lo, let us not talk that way."

"But we *are* lovers, aren't we?"

"Not that I know of. I think we are going to have some more rain. Don't you want to tell me of those little pranks of yours in camp?"

"You talk like a book, *Dad*⁸⁶."

Comme dans la citation avec le mot « incest », c'est Humbert qui éprouve des difficultés à verbaliser leur relation (« "Good Lord, Lo, let us not talk that way." »).

Dans le roman *Ada*, ce ne sont pas nécessairement les personnages qui doivent taire le mot « incest », mais c'est plus généralement la société dans laquelle ils vivent qui ne semble pas reconnaître cette notion. Ainsi, lorsque la relation entretenue par Marina et son beau-frère est décrite (relation que l'Angleterre victorienne aurait qualifiée d'incestueuse⁸⁷), il semble difficile de définir ce terme, comme le montre le cœur de cette citation déjà évoquée précédemment :

Marina, with perverse vainglory, used to affirm in bed that Demon's senses must have been influenced by a queer sort of "incestuous" (whatever that term means) pleasure (in the sense of the French *plaisir*, which works up a lot of supplementary spinal vibrato), when he fondled, and savored, and delicately parted and defiled, in unmentionable but fascinating ways, flesh (*une chair*) that was both that of his wife and that of his mistress⁸⁸.

Tous les termes renvoyant à la sexualité sont donnés dans un duo bilingue, comme en écho aux jumelles qui partagent le même homme. D'ailleurs, à chaque fois, le renvoi, l'exclusion d'une des deux langues entre parenthèses peut être lié au rejet d'une des deux sœurs, en l'occurrence Aqua.

⁸⁶ *Lolita*, p. 106-107.

⁸⁷ « In Victorian England there was much concern about a man marrying even his deceased wife's sister, and under the Matrimonial Causes Act of 1857, a husband's adultery with his wife's sister was regarded as incestuous adultery (*Encyclopaedia Britannica*, 1911, 17: 756) ». Note de Brian Boyd pour « "incestuous" (whatever that term means) », sur <<http://www.ada.auckland.ac.nz/>>.

⁸⁸ *Ada*, p. 20.

Puis, peu de temps avant qu'Ada et Van n'entament eux aussi une relation incestueuse mais quand ils ont déjà commencé à sérieusement envisager cette idée, la famille est rassemblée pour fêter le douzième anniversaire d'Ada. Après que la gouvernante française a fait comprendre à Ada qu'elle serait bientôt une femme (« a thing which, she said, was going to make a *grande fille* of Ada any day now⁸⁹ »), Ada verbalise au cours d'un jeu d'anagrammes son projet de rapprochement avec Van, qui lui la considère déjà comme l'objet de son amour :

Lying on his stomach, leaning his cheek on his hand, Van looked at his love's inclined neck as she played anagrams with Grace, who had innocently suggested "insect."

"Scient," said Ada, writing it down.

"Oh no!" objected Grace.

"Oh yes! I'm sure it exists. He is a great scient. Dr Entsic was scient in insects."

Grace meditated, tapping her puckered brow with the eraser end of the pencil, and came up with:

"Nicest!"

"Incest," said Ada instantly.

"I give up," said Grace. "We need a dictionary to check your little inventions⁹⁰."

Là encore, le terme semble peu connu sur Antiterra, ou du moins il ne l'est pas de la jeune Grace qui, contrairement à la précoce Ada, ne pense qu'à des mots dénués de toute perversité sexuelle (« innocently suggested », « "Nicest!" »).

Avec ces anagrammes, nous constatons que la perturbation linguistique de l'inceste dépasse les alternances codiques et altère même la langue anglaise dans l'agencement de ses mots et lettres, en particulier dans *Ada* mais également, ponctuellement, dans *Lolita*. C'est un type de contagion, de contamination linguistique qui est enclenché par la perversion des personnages. Rappelons que, dans

⁸⁹ *Ada*, p. 67.

⁹⁰ *Ada*, p. 71.

sa préface à *Bend Sinister*, Nabokov qualifiait justement la paronomase comme une maladie : « a kind of verbal plague, a contagious sickness in the world of words⁹¹. »

C. *Lolita* : l'inceste comme corruption de la langue anglaise

Nous avons déjà évoqué la nostalgie d'Humbert pour son passé amoureux français dans *Lolita* et montré qu'elle expliquait en partie sa pathologie pédophile⁹². Cependant, sa nostalgie semble porter plus largement sur son enfance en France, caractérisée par un bonheur radieux (voir les champs lexicaux de couleurs et de lumière) et hyperbolique :

I grew, a happy, healthy child in a bright world of illustrated books, clean sand, orange trees, friendly dogs, sea vistas and smiling faces. Around me the splendid Hotel Mirana revolved as a kind of private universe, a whitewashed cosmos within the blue greater one that blazed outside. From the aproned pot-scrubber to the flanneled potentate, everybody liked me, everybody petted me. Elderly American ladies leaning on their canes listed towards me like towers of Pisa. Ruined Russian princesses who could not pay my father, bought me expensive bonbons. He, *mon cher petit papa*, took me out boating and biking, taught me to swim and dive and water-ski, read to me *Don Quixote* and *Les Misérables*, and I adored and respected him and felt glad for him whenever I overheard the servants discuss his various lady-friends, beautiful and kind beings who made much of me and cooed and shed precious tears over my cheerful motherlessness⁹³.

L'enfance est le lieu du bonheur pour Humbert : il se lit d'ailleurs dans « Mirana » les deux sens du mot russe « мир », *mir*, « paix » et « monde ». Cette enfance cosmopolite était débordante d'amour malgré l'absence maternelle, qui n'est évoquée qu'en passant dans une expression oxymorique (« cheerful motherlessness ») où la présence linguistique de la mère d'Humbert, décédée dans l'enfance de ce dernier, est estompée par les suffixes « -less » et « -ness ». À l'inverse, la figure francophone du père est mise en avant et valorisée dans l'expression « *mon cher petit papa* », où le terme « *papa* » (bien plus tendre que « mother ») est préparé par un trio affectueux formé par le pronom possessif « *mon* » et les deux adjectifs qualificatifs « *cher petit* ». Cette évacuation linguistique de la mère anglaise et l'importance dans le texte du père français semblent faire écho à

⁹¹ *Bend Sinister*, Préface, p. 166.

⁹² À ce sujet, Yannicke Chupin écrit que les « clichés français » d'Humbert semblent être le symptôme « de la nostalgie de Humbert qui, au cœur d'une exploration américaine, [...] est toujours à la recherche de ce "*Kingdom by the Sea*" originel, "a sublimated Riviera" qui lui fait confondre la jeune Dolores Haze avec ses ancêtres européennes, souvent une "Carmen" mériméenne, parfois une proustienne "fugitive", une "*Dolorès disparue*" ». Chupin, « "Do you mind very much cutting out the French?" Le français de Humbert dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », p. 54.

⁹³ *Lolita*, p. 8.

une mise à l'écart récurrente de la langue anglaise au profit de la langue française, qu'Humbert ne cesse d'employer malgré sa grande maîtrise de l'anglais et sa localisation aux États-Unis.

En refusant d'employer l'anglais, Humbert répète en réalité la mort de sa mère : « Writing in another language than one's mother-tongue implies the systematic symbolical killing of the mother, and the mother-tongue for that matter⁹⁴. » Si l'anglais est la langue de la mère d'Humbert, celui-ci lui refuse le statut de langue maternelle en se présentant en permanence comme francophone. De plus, en tuant de manière répétée sa mère linguistiquement et en utilisant la langue de son « *cher petit papa* », Humbert inverse le cliché freudien du complexe d'Œdipe, où le fils qui aime sa mère souhaite la mort de son père ; cette inversion n'est pas sans rappeler les suspicions d'homosexualité que les psychiatres avaient envers leur patient au début du roman⁹⁵. Humbert reproduira cette inversion œdipienne quand, amoureux de sa belle-fille Lolita, il envisagera de tuer la mère de celle-ci, Charlotte. En employant et en dévoyant ce célèbre motif freudien, Nabokov nous incite à le voir comme adepte de Freud pour ensuite mieux renverser ces clichés.

En faisant pénétrer en permanence la langue française dans la langue anglaise, c'est plus qu'à une mise à l'écart de l'anglais qu'Humbert s'adonne : c'est une véritable dégradation de cette langue. Or la langue anglaise est la langue de la mère et la perversion d'Humbert s'exerce justement linguistiquement et sexuellement contre Lolita, elle aussi une femme, elle aussi anglophone. La dimension francophone de la pédophilie d'Humbert envers sa belle-fille apparaît à plusieurs reprises dans le texte. Tout d'abord, en arrivant à Ramsdale et avant même d'avoir rencontré la moindre enfant, il décrit ses intentions en insistant doublement sur la dimension linguistique de sa nympholepsie :

I exchanged letters with these people, satisfying them I was housebroken, and spent a fantastic night on the train, imagining in all possible detail the enigmatic nymphet I would coach in French and fondle in Humbertish⁹⁶.

Le parallélisme de la phrase, entre l'apprentissage du français et l'éducation sexuelle par le pédophile (« fondle »), se retrouve dans cette langue inventée, le humbertien, qui mêlera français et sexualité. Une autre fois, Humbert menace Lolita de l'envoyer chez une horrible tante si elle n'améliore pas son comportement :

⁹⁴ Guldin, Guldin, « "I believe that my two tongues love each other cela ne m'étonnerait pas": Self-Translation and the Construction of Sexual Identity », p. 207.

⁹⁵ *Lolita*, p. 31.

⁹⁶ *Lolita*, p. 31-32.

And it was there that I warned her she would dwell with me in exile for months and years if need be, studying under me French and Latin, unless her “present attitude” changed⁹⁷.

Il s’agit donc pour la jeune fille de se soumettre docilement au contrôle sexuel et surtout verbal d’Humbert ; la présence de « under me » pour décrire cet enseignement linguistique n’est pas une coïncidence. La jeune fille a bien compris ses leçons puisque, désormais, elle emploie d’elle-même cette langue :

“I choose? *C’est entendu?*” she asked wobbling a little beside me. Used French only when she was a very good little girl⁹⁸.

Le sens pervers de « very good little girl » ne fait ici aucun doute, et Humbert se charge de rappeler la dimension française de cette soumission sexuelle. Mais si, ici, Lolita emploie le français, c’est parce qu’elle a compris que cette langue était un levier sexuel pour Humbert, ce qui lui permet de l’amadouer afin qu’il lui laisse choisir leur itinéraire, ce qui permettra à Lolita de fuir avec Quilty, justement le jour de l’Indépendance américaine. Lors de ses derniers moments avec Humbert, elle amorce cette prise de liberté en rejetant la langue de son bourreau, avec la collaboration de l’infirmière qui l’aidera à fuir :

“*Je croyais que c’était un bill – not a billet doux.*” Then, entering the sunny room, to Lolita: “*Bonjour, mon petit.*”

“Dolores,” said Mary Lore, entering with me, past me, though me, the plump whore, and blinking, and starting to fold very rapidly a white flannel blanket as she blinked: “Dolores, your pappy thinks you are getting letters from my boy friend. It’s me (smugly tapping herself on the small gilt cross she wore) gets them. And my pappy can parlay-voov as well as yours.”

She left the room. Dolores, so rosy and russet, lips freshly painted, hair brilliantly brushed, bare arms straightened out on neat coverlet, lay innocently beaming at me or nothing. On the bed table, next to a paper napkin and a pencil, her topaz ring burned in the sun.

“What gruesome funeral flowers,” she said. “Thanks all the same. But do you mind very much cutting out the French? It annoys everybody⁹⁹.”

C’est en anglais que l’infirmière et Lolita rejettent Humbert. Lolita exprime ce rejet de manière explicite avec un verbe qui évoque la séparation à venir (« do you mind very much cutting out the

⁹⁷ *Lolita*, p. 138

⁹⁸ *Lolita*, p. 194.

⁹⁹ *Lolita*, p. 228.

French? »), tandis que l’infirmière anglicise une expression française qui perd ainsi son orthographe et ses italiques (« my pappy can parlay-voo as well as yours »), renversant ainsi la perversion linguistique d’Humbert qui francisait la langue anglaise de Lolita. D’ailleurs, « Mary Lore » n’est que l’anglicisation du nom français « Marie-Laure ». Quant à Humbert, il avait justement marqué son entrée en scène par une longue phrase française (« *“Je croyais que c’était un bill – not a billet doux. [...] Bonjour, mon petit.”* ») où le seul mot anglais « bill » exprimait à la fois son rejet des soupçons de jalousie (*bill*, une facture) tout en réaffirmant cette conviction que Lolita communiquait avec un homme (Bill, prénom masculin).

La perversion linguistique du roman a été perçue par la critique Evelyn Nien-Ming Ch’ien, mais celle-ci attribue cette métaphore à Nabokov, en s’appuyant notamment sur cette déclaration de l’auteur dans la postface du roman :

After Olympia Press, in Paris, published the book, an American critic suggested that Lolita was the record of my love affair with the romantic novel. The substitution “English language” for “romantic novel” would make this elegant formula more correct¹⁰⁰.

En minimisant la qualité de l’anglais de Nabokov et sa maîtrise de cette langue, Ch’ien décrit de manière psychologisante le rapport à la langue anglaise de Nabokov :

He tried to hide his love affair with a language using the metaphor of pedophilia – a subtle allegory. Perhaps he thought pedophilia had much in common with his acquisition of American English. He felt self-indulgent; he felt American English had some childish phrases; and he felt clumsy, compared to all the children who could speak English fluently¹⁰¹.

Elle attribue même à Lolita un rôle de victime consentante, et même de compagne jalouse, en réinterprétant son rejet de la langue française d’Humbert : « Lolita says in response to his flirtations with other European languages, “Speak English!” [...], to prevent him from straying¹⁰². » Il est d’ailleurs révélateur que la critique parle ici de langues européennes et non de la langue française, puisque dans son analyse, elle ne se penche pas sur l’emploi du français mais seulement sur ce que ce roman révélerait du rapport de Nabokov à sa langue russe maternelle.

Si la corruption de la langue anglaise passe souvent par l’emploi du français, elle opère également par les nombreux jeux de mots que Nabokov crée en anglais. Nous y reviendrons dans la

¹⁰⁰ *Lolita*, Postface, p. 298.

¹⁰¹ Ch’ien, p. 91.

¹⁰² Ch’ien, p. 96.

troisième et dernière partie de notre thèse, mais il nous faut relever un cas où l'écrivain se joue des lettres pour pervertir le sens de l'anglais, et ce justement quand il traite de ses rapports incestueux avec Lolita. Non content de s'attaquer à la langue anglaise, Humbert s'en prend également à la psychanalyse freudienne dans les deux citations suivantes, qui inscrivent crescendo la perversion d'Humbert et sa dépravation de la langue :

I knew, of course, it was but an innocent game on her part, a bit of backfish foolery in imitation of some simulacrum of fake romance, and since (as the psychotherapist, as well as the rapist, will tell you) the limits and rules of such girlish games are fluid, or at least too childishly subtle for the senior partner to grasp – I was dreadfully afraid I might go too far and cause her to start back in revulsion and terror¹⁰³.

"I am not a criminal sexual psychopath taking indecent liberties with a child. The rapist was Charlie Holmes; I am the therapist – a matter of nice spacing in the way of distinction. I am your daddum, Lo¹⁰⁴."

La deuxième citation explicite le jeu linguistique d'Humbert qui n'était que suggéré dans la première, ce qui correspondait à la relation entretenue avec Lolita : en effet, la première citation suit de peu le premier baiser que Lolita donne à Humbert d'elle-même, quand l'inceste n'est qu'à ses prémisses. Quant à la deuxième citation, elle décrit les manipulations d'Humbert sur Lolita après qu'il a instauré la relation incestueuse avec sa belle-fille et a eu ses premiers rapports sexuels avec elle. Dans ce cas, il souligne expressément la différence typographique (« a matter of nice spacing ») pour signaler sa volonté de soigner Lolita (« therapist ») après qu'elle a été abusée, selon lui, par son premier amant, un jeune homme du nom de Charlie Holmes (« the rapist »). Pourtant, c'est bien lui qui utilise Lolita sexuellement, contrairement à son affirmation (« "I am not a criminal sexual psychopath taking indecent liberties with a child." »). Il manipule donc le langage pour manipuler l'enfant ; la dégradation du langage rejoint encore la dégradation incestueuse et nous fait lire le mot « rapist » dans toutes les réapparitions du terme « therapist », comme par exemple dans ce passage :

The child therapist in me (a fake, as most of them are – but no matter) regurgitated neo-Freudian hash and conjured up a dreaming and exaggerating Dolly in the "latency" period of girlhood¹⁰⁵.

Ce sont à la fois la jeune fille américaine, la langue anglaise et la « clique freudienne » critiquée par Nabokov qui sont ici écorchées par les manipulations d'Humbert.

¹⁰³ *Lolita*, p. 106.

¹⁰⁴ *Lolita*, p. 139.

¹⁰⁵ *Lolita*, p. 117.

Dans *Ada* également, la langue est incestueuse, mais c'est un inceste entre frère et sœur qui est décrit. De nouveau, ce sont à la fois les alternances codiques mais aussi les manipulations de mots qui altéreront la langue anglaise.

D. La langue incestueuse dans *Ada*

Dans le roman, les langues russe, anglaise et française se mélangent constamment, notamment dans les bouches des personnages incestueux. Le comparatiste D. Barton Johnson a d'ailleurs fait le lien entre la fraternité des personnages et l'emploi des langues étrangères :

Underlying Steiner's thesis, although not explicitly stated, is that, genetically, Russian, English, and French are sibling tongues all taking their origin from a remote common parent known as Proto-Indo-European¹⁰⁶.

Les différents couples incestueux du roman sont d'ailleurs le fruit des mélanges entre la famille Veen d'une part, dont le nom suggère un caractère anglophone, ce qui est confirmé par la généalogie du roman (« ancient Anglo-Irish ancestry¹⁰⁷ »), et d'autre part la famille Durmanov, dont le nom évoque une identité plutôt russe, même si un passage précédemment évoqué soulignait les mélanges des langues déjà notables rien qu'au sein de cette lignée :

Van's maternal grandmother Daria ("Dolly") Durmanov was the daughter of Prince Peter Zemski, Governor of Bras d'Or, an American province in the Northeast of our great and variegated country¹⁰⁸.

Les mélanges nationaux dans cette famille incestueuse expliquent donc partiellement les alternances codiques des personnages. Par ailleurs, Julia Kristeva soulignait dans son étude sur l'étranger que le cosmopolitisme hellénistique était caractérisé par nombre de perversions, dont l'inceste¹⁰⁹.

Tout particulièrement pour ce roman où les relations incestueuses se font dans un langage polyglotte, nous souhaitons avancer le terme de langue non seulement palimpsestueuse mais également, dans un néologisme à la Nabokov, « palincesteuse ». En effet, nous avons déjà évoqué à quel point la langue des deux amants est polyglotte ; par ailleurs, on se souvient du grand nombre de

¹⁰⁶ D. Barton Johnson, « The Labyrinth of Incest in Nabokov's *Ada* », p. 253.

¹⁰⁷ *Ada*, p. 8.

¹⁰⁸ *Ada*, p. 7.

¹⁰⁹ « L'anthropophagie, l'inceste, la prostitution, la pédérastie et bien entendu la destruction de la famille sont également admis parmi les traits de cet État idéal. On a l'impression que le cosmopolitisme surgit au sein d'un mouvement global qui fait table rase des lois, des différences et des interdits [...] ; que l'abolition de la frontière étatique implique, logiquement ou au préalable, un franchissement des interdits qui garantissent l'identité sexuelle, individuelle, familiale. » Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, p. 89.

mots-valises bilingues qui étaient disséminés dans ce roman : ces exemples d'hybridation linguistique appuient à notre sens la thèse d'un mélange incestueux des langues. Cependant, nous ne reviendrons pas plus longuement sur l'inceste des idiomes dans *Ada* car la question du multilinguisme de ce roman et de ses liens avec la perversité sexuelle des amants a été abondamment traitée au travers de nos chapitres précédents. Nous nous concentrerons plutôt, à partir de maintenant, sur ce que la langue anglaise a de corrompu, notamment par de nombreux anagrammes ; mais bien évidemment, la question des langues étrangères ne pourra jamais être complètement évincée. Pour étudier la dégradation incestueuse du langage, nous étudierons dans un premier temps l'onomastique du roman, puis nous nous tournerons vers la dissémination linguistique du motif de l'inceste.

1. Fusion onomastique et sexuelle

Dans ce roman où l'inceste semble omniprésent, les noms mêmes des personnages sont marqués par la fusion, reflétant ainsi le rapport incestueux où la proximité est à la fois sexuelle et familiale. Du point de vue de l'onomastique, les noms des personnages dans *Ada* ne servent pas forcément à les différencier les uns des autres mais font plutôt apparaître une similitude entre eux, voire signalent leur relation incestueuse.

a) La révélation initiale

C'est au premier chapitre que se trouve la révélation de l'inceste entre Van et Ada ainsi que celui entre leurs parents. Or, cette révélation est éparpillée et dissimulée dans un passage très dense d'informations plus ou moins essentielles, parmi lesquelles le lecteur devra essayer de relever les indices laissés pour lui. Les noms des jeunes amants ne sont pas encore révélés, ce qui rend la compréhension de l'intrigue encore plus complexe, mais il se cache derrière leurs pseudonymes la révélation de leur relation incestueuse :

According to the Sunday supplement of a newspaper that had just begun to feature on its funnies page the now long defunct Goodnight Kids, Nicky and Pimpernella (sweet siblings who shared a narrow bed), and that had survived with other old papers in the cockloft of Ardis Hall, the Veen-Durmanov wedding took place on St Adelaida's Day, 1871. Twelve years and some eight months later, two naked children, one dark-haired and tanned, the other dark-haired and milk-white, bending in a shaft of hot sunlight that slanted through the dormer window under which the dusty cartons stood, happened to collate that date (December 16, 1871) with another (August 16, same year) anachronistically scrawled in Marina's hand across the corner of a professional

photograph (in a raspberry-plush frame on her husband's kneehole library table) identical in every detail – including the commonplace sweep of a bride's ectoplasmic veil, partly blown by a parvis breeze athwart the groom's trousers – to the newspaper reproduction. A girl was born on July 21, 1872, at Ardis, her putative father's seat in Ladore County, and for some obscure mnemonic reason was registered as Adelaida. Another daughter, this time Dan's very own, followed on January 3, 1876.

Besides that old illustrated section of the still existing but rather gaga *Kaluga Gazette*, our frolicsome Pimpernel and Nicolette found in the same attic a reel box containing what turned out to be (according to Kim, the kitchen boy, as will be understood later) a tremendous stretch of microfilm taken by the globetrotter, with many of its quaint bazaars, painted cherubs and pissing urchins reappearing three times at different points, in different shades of heliocolor¹¹⁰.

Au milieu de cette foule de détails parfois indigestes, le lecteur perspicace aura pu relever le doute sur l'identité du père de Ada (« her putative father's seat [...] this time Dan's very own ») mais surtout la ressemblance des deux enfants (« one dark-haired and tanned, the other dark-haired and milk-white ») et leur non-distinction, notamment sexuelle (« siblings », « children »). Il semble évident que les enfants partagent des jeux loin d'être innocents quand on observe les adjectifs employés. La proximité des « siblings » – terme, on s'en souvient, que Nabokov associait à l'inceste – est une promiscuité sexuelle : on passe de la suggestion (« shared a *narrow* bed ») à une affirmation de plus en plus claire (« two *naked* children ») de leur rapports sexuels ; de plus, on lit dans l'adjectif « frolicsome » (« our frolicsome Pimpernel and Nicolette ») le verbe « to frolic » qui désigne à la fois l'amusement propre à l'enfance mais aussi la dimension sexuelle habituellement associée à l'âge adulte.

Pour ce qui est des surnoms des enfants, ils sont dérivés de Nicolas et Pimprenelle, qui sont des personnages de dessins animés français destinés aux enfants, malgré la claire sexualisation ici des deux personnages ; de nouveau, la fonction connotative de la langue fait surface. Ici, la dépravation sexuelle de l'enfance apparaît dans l'altération de ces deux noms. Tout d'abord, une modification morphologique transforme les enfants français en petit garçon américain et en petite fille italienne ou espagnole (« Nicky and Pimpernella »). Une deuxième altération de la morphologie, au niveau des terminaisons, change leur sexe et se charge d'intertextualité en créant « Pimpernel and Nicolette » : Pimprenelle est changée en garçon grâce à une masculinisation de « elle » en « el » et à une anagramme de « pre » en « per », et ce garçon se fait même très viril si l'on y lit l'allusion anglaise à *The Scarlet Pimpernel* ; Nicolas lui devient la petite fille grâce à la terminaison féminine « -

¹¹⁰ *Ada*, p. 9-10.

ette », fillette qui est peut-être la même que celle de cet autre duo d'enfants de la littérature française, *Aucassin et Nicolette*.

Une dernière modification sera employée un peu plus loin ; elle soulignera la dimension sexuelle de la fillette et rappellera la nudité des deux enfants :

“Good for you, Pompeianella (whom *you* saw scattering her flowers in one of Uncle Dan’s picture books, but whom *I* admired last summer in a Naples museum). Now don’t you think we should resume our shorts and shirts and go down, and bury or burn this album at once, girl. Right¹¹¹?”

L’inscription du volcan de Pompei dans « Pompeianella » s’éloigne encore davantage de l’innocente Pimprenelle et même de la sexuelle « Pimpennella » car elle rappelle l’ardeur d’Ada. Par ailleurs, les duos « shorts and shirts » et « bury or burn » évoquent à la fois la ressemblance des deux amants dans la proximité sonore et orthographique, mais également le feu de leur passion (« burn »), qui les a fait se dévêtir.

Les parents comme les enfants se sont adonnés à l’inceste. Pour désigner ces différents couples dans le roman, les anagrammes et les fusions onomastiques seront employées pour souligner la fusion des corps.

b) Aqua, Marina et leurs époux

Les premiers rapports incestueux ont été établis entre Aqua, Marina et leurs époux, qui sont tous particulièrement proches du point de vue onomastique. On se souvient de l’identité fusionnelle des deux jumelles, Aquamarina ; leurs maris, eux, partagent le même nom et le même prénom. Encore une fois, la proximité onomastique reflète la proximité sexuelle, comme le révèle cet extrait :

Aqua, aged 25 and afflicted with her usual vernal migraine, married Walter D. Veen, a Manhattan banker of ancient Anglo-Irish ancestry who had long conducted, and was soon to resume intermittently, a passionate affair with Marina. The latter, some time in 1871, married her first lover’s first cousin, also Walter D. Veen, a quite as opulent, but much duller, chap¹¹².

The “D” in the name of Aqua’s husband stood for Demon (a form of Demian or Dementius), and thus was he called by his kin. In society he was generally known as

¹¹¹ *Ada*, p. 12.

¹¹² *Ada*, p. 8.

Raven Veen or simply Dark Walter to distinguish him from Marina's husband, Durak Walter or simply Red Veen¹¹³.

Par conséquent, les deux hommes qui partagent la même partenaire sexuelle, Marina, sont à la fois cousins et beaux-frères. Or, en russe, « cousin » se dit « двоюродный брат » (*dvojurodnyj brat*), à savoir frère au second degré, et en anglais, « belle-sœur » (le statut de Marina par rapport à Demon, son amant), se dit « sister-in-law » : ces deux langues soulignent la fraternité de ce triangle amoureux. L'inceste est donc à multiples niveaux puisque Demon trompe sa femme Aqua avec la sœur de celle-ci, Marina ; or, celle-ci est également « sa sœur par la loi » ainsi que l'épouse de son « frère au second degré ».

Quant à (Walter) Durak Veen (plus couramment appelé Daniel ou Dan dans le roman), c'est son nom qui porte la trace de la tromperie que sa femme et son cousin pratiquent. Si les deux sœurs ne sont que le résultat de la scission d'une même identité linguistique, Aqua-Marina, les deux cousins ont le même nom, et ne sont que des doubles onomastiquement. Notons d'ailleurs que les deux Walter partagent la même date de naissance, ce qui contribue à faire d'eux non seulement des doubles mais des jumeaux, au même titre que leurs femmes ; celles-ci partagent évidemment le même anniversaire en tant que jumelles, mais aussi celui de leurs maris¹¹⁴. Pour distinguer les deux Walter D. Veen, leurs seconds prénoms sont employés. Or, le nom du mari trompé de Marina, « Durak », signifie « idiot » en russe, ce qui renvoie à son aveuglement face à la tromperie de sa femme, ce que confirment les notes de Vivian Darkbloom.

Ces différents couples ont donné naissance à trois enfants, dont les noms donnent également lieu à des hybridations.

c) Ada, Van et Lucette

Le couple formé par les deux frère et sœur, Van et Ada, donne lieu à de nombreuses fusions onomastiques qui culminent dans le dernier chapitre du roman, où la séparation ultime que sera la mort est évoquée :

Nirvana, Nevada, Vaniada. [...]

¹¹³ *Ada*, p. 8.

¹¹⁴ « Marina's affair with Demon Veen started on his, her, and Daniel Veen's birthday, January 5, 1868, when she was twenty-four and both Veens thirty. » *Ada*, p. 14.

Recorded and replayed in their joint memory was their early preoccupation with the strange idea of death. There is one exchange that it would be nice to enact against the green moving backdrop of one of our Ardis sets. The talk about “double guarantee” in eternity. Start just before that.

“I know there’s a Van in Nirvana. I’ll be with him in the depths *moego ada*, of my Hades,” said Ada¹¹⁵.

Le tryptique « Nirvana, Nevada, Vaniada » part d’une idée de paradis, où se lit le prénom de Van, et finit sur « ada », qui est celui de sa maîtresse mais également le génitif de *ad*, ou « enfer » en russe. Ce mouvement entre début paradisiaque et fin infernale se retrouve dans le passage entier, puisque dans son intervention, Ada commence par expliciter la composition du premier mot et finit en rappelant la signification de son propre nom : « “I know there’s a Van in Nirvana. I’ll be with him in the depths *moego ada*, of my Hades” ». Quant au mot du milieu, « Nevada », il amorce la fusion entre le « van » du premier « Nirvana » et le « ada » du troisième « Vaniada » : en effet, devant le segment « ada », les lettres de « van » sont redistribuées (*nevada*) avec un « a » central que se partagent les deux amants, Van et Ada. D’ailleurs, le dernier nom, « Vaniada », signifie justement « Van et Ada » en russe (« et » se dit *i*), fusion linguistique dans un mot-valise autour de l’interfixe « i ».

Le nom Vaniada revient deux fois rien que sur la page suivante pour exprimer la peur de ce couple fusionnel d’être séparé par la mort. C’est surtout le deuxième exemple qui est révélateur :

Actually the question of mortal precedence has now hardly any importance. I mean, the hero and heroine should get so close to each other by the time the horror begins, so *organically* close, that they overlap, intergrade, interache, and even if Vaniada’s end is described in the epilogue we, writers and readers, should be unable to make out (myopic, myopic) who exactly survives, Dava or Vada, Anda or Vanda¹¹⁶.

La fusion et l’inceste, qu’ils soient organiques ou linguistiques, prennent toute leur ampleur. Les deux noms qui avaient fusionné en « Vaniada » ne sont séparés que pour se retrouver dans des redistributions de lettres où l’un ne va plus jamais sans l’autre : « Vada, Anda or Vanda. » On remarque bien sûr la prévalence de la lettre commune « a » et la fusion du premier « Vada » avec le deuxième « Anda » pour former, dans un nouveau mot-valise, une nouvelle fusion : « Vanda ». Telles des gouttes d’huile que l’on aurait séparées, les lettres des prénoms des amants – les corps organiques voués à la dissolution dans la mort – ne pourront que s’amalgamer à nouveau, dans une

¹¹⁵ *Ada*, p. 463.

¹¹⁶ *Ada*, p. 464.

nouvelle combinaison où « Vaniada » semble prêt à revenir. Les deux amants ne font qu'une chose, « they overlap, intergrade, interache » : les suffixes rappellent les croisements et recouvrements inhérents à la fusion.

Le mot « vaniada » avait précédemment été employé dans le roman, à l'occasion d'un jeu de Scrabble russe (Flavita, anagramme de *alfavit*, l'alphabet en russe) où les anagrammes étaient encore une fois incestueuses. Dans cette scène précédant de quelques heures le premier rapport d'Ada et Van, Lucette exprime le désir de s'asseoir sur le divan, mot derrière lequel se dissimule le nom de celui qu'elle désire, Van, qui est officiellement son cousin mais est en réalité son demi-frère :

Another time, in the bay of the library, on a thundery evening (a few hours before the barn burned), a succession of Lucette's blocks formed the amusing VANIADA, and from this she extracted the very piece of furniture she was in the act of referring to in a peevish little voice: "But I, too, perhaps, would like to sit on the divan"¹¹⁷.

On a donc un emboîtement triple (VANIADA, divan, Van), comme les combinaisons sexuelles de ces trois enfants. Ce divan deviendra le lieu d'ébats réguliers pour Van et Ada, ce qui avait été suggéré par la préparation de l'anagramme quelques pages plus tôt pour décrire l'union passionnée des deux amants alors qu'ils viennent d'évincer leur partenaire sexuelle secondaire, Lucette :

The three of them cuddled and cosseted so frequently and so thoroughly that at last one afternoon on the long-suffering black divan he and Ada could no longer restrain their amorous excitement, and under the absurd pretext of a hide-and-seek game they locked up Lucette in a closet used for storing bound volumes of *The Kaluga Waters* and *The Lugano Sun*, and frantically made love, while the child knocked and called and kicked until the key fell out and the keyhole turned an angry green¹¹⁸.

La suggestion « divan he and Ada » anticipe l'arrivée de « Vaniada », dans ce passage central de jalousie et d'inceste qui reviendra quatre chapitres plus loin avec l'expression précédemment étudiée « peer-rush-key ». Cette scène cruciale sera d'ailleurs de nouveau évoquée des années plus tard dans une scène de retrouvailles entre Lucette et Van où celle-ci tente de le séduire mais évoque également ses souvenirs de Flavita et de rapports sexuels avec leur demi-sœur, Ada :

"At the other end, at the *heel* end of the Vaniada divan – remember? – there was only the closet in which you two locked me up at least ten times."

¹¹⁷ *Ada*, p. 179-180.

¹¹⁸ *Ada*, p. 170.

“*Nu uzh i desyat’* (exaggeration). Once – and *never* more. It had a keyless hole as big as Kant’s eye. Kant was famous for his cucumicolor iris¹¹⁹.”

Van renouvelle la présence de cet œil vert par ce néologisme formé sur « cucumber », ce qui, comme dans le passage précédent, suggère soit qu’il avait vu l’œil espion lors de ses ébats, soit, de manière plus vraisemblable, qu’il a rajouté, dans un semblant de simultanéité narrative, l’information qu’il n’avait obtenue que bien plus tard par Lucette. Remarquons également la traduction facétieuse, « (exaggeration) », qui ne fait que paraphraser la formulation russe qu’il a employée, à savoir « Voyons, dix fois », tandis que la phrase anglaise qui suit, « Once – and *never* more » sert également de quasi-traduction à l’expression russe de Van.

Dans ce même chapitre, Lucette décrit à son demi-frère les rapports qu’elle a régulièrement eus avec leur sœur Ada quand il n’était plus avec elle à Ardis. Et c’est à l’aide de son nom officiel, Lucinda, qu’elle créera à son tour un nom incestueux :

“She taught me practices I had never imagined,” confessed Lucette in rerun wonder. “We interweaved like serpents and sobbed like pumas. We were Mongolian tumblers, monograms, anagrams, adalucindas. She kissed my *krestik* while I kissed hers, our heads clamped in such odd combinations that Brigitte, a little chambermaid who blundered in with her candle, thought for a moment, though naughty herself, that we were giving birth simultaneously to baby girls, your Ada bringing out *une rousse* and no one’s Lucette, *une brune*. Fancy that.”

“Side-splitting,” said Van.

“Oh, it went on practically every night at Marina Ranch, and often during siestas; otherwise, in between those *vanouissements* (her expression), or when she and I had the flow, which, believe it or not¹²⁰ –”

Le nom incestueux « Adalucinda » est un autre mot-valise¹²¹ que Van semble vouloir séparer, comme le couple de ses sœurs, en commentant leurs prouesses par « side-splitting ». La dimension ludique du mot-valise est annoncée par l’association « monograms, anagrams » et continuée par la proximité euphonique entre « kissed » et « *krestik* » dans la phrase : « She kissed my *krestik* while I kissed hers ». Dans un geste de pudeur linguistique, « *krestik* », n’est pas traduit mais le contexte rend évident la référence au sexe féminin : tout comme dans l’exemple sur « lip » concernant Van et Ada, ce passage sur Ada et Lucette évoque à la fois le sexe oral (« kissed my *krestik* ») et le lien entre langage et

¹¹⁹ *Ada*, p. 298.

¹²⁰ *Ada*, p. 299.

¹²¹ Ce mot-valise pourrait être jugé imparfait car certains linguistes expriment la nécessité d’une lettre commune. Ici, on pourrait parler de fusion similaire à celle de « Aquamarina ».

sexualité. Remarquons également que le mot « *krestik* » se situe au cœur d'un chiasme à plusieurs niveaux, « SHE kissed my *krestik* while I kissed HERS¹²² », ce qui est à la fois drôle et approprié si l'on sait que le mot russe *krest* signifie « croix ». Quant aux expressions françaises, elles dépassent la francophonie de Lucette et évoquent surtout la connotation sexuelle de cette langue. Le dernier mot, « *vanouissements* », est signalé comme néologisme par la parenthèse : il s'agit là encore d'un mot-valise entre « Van » et « *évanouissements* », qui est soit le néologisme d'Ada qui serait signalé en aparté par Lucette quand elle fait son récit, soit une création de Lucette qui est désignée comme telle entre parenthèses par Van le narrateur. Dans tous les cas, ce mot-valise ne fait que souligner la place centrale de Van dans l'orgasme et donc combien Lucette n'était qu'un maigre substitut à celui-ci pour leur sœur Ada. Il semble plus pertinent que ce soit Lucette qui ait créé ce mot puisqu'elle avait déjà signalé à quel point elle n'était que l'élément rejeté de ce trio sexuel, justement dans le passage s'appuyant sur un duo en français : « your Ada bringing out *une rousse* and no one's Lucette, *une brune*¹²³. »

Quelques pages plus loin, Lucette revient sur la dimension incestueuse de la relation entre les trois frères et sœurs en évoquant de nouveau une scène de Flavita, où la mention de « anatomy » indique au lecteur le rapport malsain de l'aide que Van apporte à Lucette (« examined and fingered ») mais surtout lui fait deviner le mot tu dans ce passage :

"I got stuck with six *Buchstaben* in the last round of a Flavita game. Mind you, I was eight and had not studied anatomy, but was doing my poor little best to keep up with two *Wunderkinder*. You examined and fingered my groove and quickly redistributed the haphazard sequence which made, say, LIKROT or ROTIKL and Ada flooded us both with her raven silks as she looked over our heads, and when you had completed the rearrangement, you and she came simultaneously, *si je puis le mettre comme ça* (Canady French), came falling on the black carpet in a paroxysm of incomprehensible merriment; so finally I quietly composed ROTIK ("little mouth") and was left with my own cheap initial. I hope I've thoroughly got you mixed up, Van, because *la plus laide fille au monde peut donner beaucoup plus qu'elle n'a*, and now let us say adieu, yours ever." [...]

"[B]ut, you know, a medically minded *English* Scrabbler, having two more letters to cope with, could make, for example, STIRCOIL, a well-known, sweat-gland stimulant, or CITROILS, which grooms use for rubbing fillies."

¹²² J'utilise trois typographies différentes pour représenter l'emboîtement triple, auxquelles se rajoute l'italique du xénisme russe.

¹²³ C'est moi qui souligne (par le soulignement justement, puisque l'italique du xénisme conduirait à une confusion).

“Please stop, Vandemonian,” she moaned. “Read her letter and bring me my coat¹²⁴.”

Le jeu de mots sexuel que nous avons déjà évoqué sur le verbe « come » est en réalité entouré, encore une fois, de références au sexe oral, puisque le lecteur complètera le « ROTIK (“little mouth”) » de Lucette par le « KLITORIS » que Van et Ada avaient remarqué, ce qui leur avait fait « venir » un fou rire et explique peut-être l’emploi du verbe « moan » pour décrire la réaction de Lucette. Van dissimule de nouveau ce mot à Lucette qui pourtant n’a plus huit ans, en passant cette fois par des mots inventés et des définitions sexuellement connotées, comme « stir+coil », « gland stimulant » ou « grooms [...] rubbing fillies ». De nouveau, Lucette exprime son sentiment d’avoir été injustement rejetée en évoquant sa « cheap initial », qui ne désigne pas que la première lettre de « LIKROT » mais son propre prénom. C’est également en français qu’elle exprime son exclusion de leur jeu sexuel : « *la plus laide fille au monde peut donner beaucoup plus qu’elle n’a.* » Quant aux mots allemands du début, « *Buchstaben* » (lettres) et « *two Wunderkinder* » (enfants prodiges), ils suggèrent de nouveau le lien entre le couple formé par Van et Ada et leur manipulation des lettres, dans un passage où Lucette apporte justement la dernière lettre qu’Ada écrit à Van pour lui demander de pardonner ses infidélités passées, et qui signera justement les retrouvailles du couple incestueux. Le fait que Lucette appelle son demi-frère « Vandemonian » (un autre mot-valise, quoique approximatif) est un indice de plus des similarités qu’il faut voir entre Lucette et Aqua, qui ont toutes deux été conduites au suicide par l’homme (Van, Demon) qui leur préférait leur sœur (Ada, Marina).

2. La dissémination linguistique de l’inceste

Pour faire écho à l’inceste qui le lie à sa sœur Ada, le narrateur Van fait de nombreuses références à Chateaubriand¹²⁵, qui ressentait un amour incestueux pour sa sœur, comme Nabokov l’a souligné dans son commentaire à *Eugene Onegin*¹²⁶. Or la sœur de Chateaubriand s’appelait Lucile, ce qui justifie d’une part la francophonie de Lucette mais donne aussi une épaisseur intertextuelle à la relation incestueuse que Van refuse de mener à son terme avec Lucette alors qu’il vit pleinement l’inceste avec Ada. Notons d’ailleurs que le nom « Ada » est la trace d’une autre intertextualité,

¹²⁴ *Ada*, p. 302-303.

¹²⁵ Pour le réseau intertextuel chateaubriandesque dans l’œuvre de Nabokov, lire « Chateaubriand et le Nouveau Monde », in Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l’autre : incitations*, p. 93-110 et Annapaola Cancogni, « “My Sister, Do You Still Recall?”: Chateaubriand/Nabokov », *Comparative Literature*, 35 (Printemps 1983), 140-166.

¹²⁶ « A subtle perfume of incest permeates their relationship: “cher et trop cher René...” » *Eugene Onegin*, III, p. 100.

renvoyant à un autre écrivain incestueux, Byron : celui-ci, qui avait entretenu une relation incestueuse avec sa demi-sœur Augusta, épousa pour s'assagir une femme du nom d'Anne Isabella; avec elle, il eut une fille qu'il appela Augusta Ada. L'intertexte incestueux est donc double : il renvoie à la fois à Byron par le prénom Ada et à Chateaubriand par le prénom de Lucette/Lucile. Surtout dans un roman comme *Ada*, il est possible de voir l'intertextualité comme un type d'inceste, comme le souligne D. Barton Johnson :

Intergenerational incest is a metaphor describing the transformation of a textual system or what Julia Kristeva has termed "inter-textuality"¹²⁷.

Dans le roman, l'intertextualité chateaubriandesque subit quelques distorsions imputables à la localisation sur Antiterra, mais celles-ci sont assez maigres pour permettre au lecteur de reconnaître les multiples clins d'œil à l'écrivain romantique français. La présence de Chateaubriand dans *Ada* se fait principalement par deux moyens, à savoir des références à deux de ses œuvres et ensuite un détournement de son nom.

a) L'intertextualité chateaubriandesque

René

Son roman *René* est souvent mentionné dans le roman et le nom du personnage principal est attribué à Van, tandis que le nom de la sœur de celui-ci, Amélie, n'est pas employé. La première allusion métalittéraire se fait fort à propos dans une bibliothèque, peu de temps après le début de l'idylle entre Van et Ada :

Ada was denied the free use of the library. According to the latest list (printed May 1, 1884), it contained 14,841 items, and even that dry catalogue her governess preferred not to place in the child's hands – "pour ne pas lui donner des idées." [...]

Her intimacy with her *cher, trop cher René*, as she sometimes called Van in gentle jest, changed the reading situation entirely – whatever decrees still remained pinned up in mid-air¹²⁸.

Le français est ici justifié par le fait que sa gouvernante, Mlle Larivière, soit française, langue employée justement pour dissuader toute éducation précoce à la sexualité (« "pour ne pas lui donner des idées." ») par le biais de certains ouvrages ; on se rappelle que l'accès aux livres permettra aux

¹²⁷ D. Barton Johnson, « The Labyrinth of Incest in Nabokov's *Ada* », p. 252.

¹²⁸ *Ada*, p. 105-106.

enfants de se renseigner sur les différentes positions à employer pour éviter qu'Ada ne tombe enceinte. L'emploi du français par Ada ne s'inscrit pas seulement dans la continuité du dialogue avec la gouvernante, mais double la référence à *René* par l'emploi de la langue d'écriture de ce roman. La référence sera explicitée une page plus loin, toujours à l'aide du français :

In a story by Chateaubriand about a pair of romantic siblings, Ada had not quite understood when she first read it at nine or ten the sentence "*Les deux enfants pouvaient donc s'abandonner au plaisir sans aucune crainte*"¹²⁹.

Dans ce passage, le lecteur anglophone apprend, s'il ne le savait pas déjà, que *René* est un roman de Chateaubriand qui traite d'une fratrie liée par des sentiments chastement qualifiés de « romantique ». La langue anglaise se charge d'expliciter la relation incestueuse des deux enfants (qu'il s'agisse de René et Amélie ou de Van et Ada). D'une part, « siblings » souligne la parenté, ce que ne faisait pas l'expression en français « *les deux enfants* ». D'autre part, les notes de fin d'ouvrage de Vivian Darkbloom explicitent la dimension sexuelle du mot « plaisir » en traduisant « "*Les deux enfants pouvaient donc s'abandonner au plaisir sans aucune crainte*" » par « Therefore the two children could make love without any fear¹³⁰ ».

Les références à *René* seront reprises quand Van retrouve Ada après quatre années de séparation, et qu'un des livres écrits par Mlle Larivière sous le pseudonyme de Guillaume de Monparnasse doit être adapté au cinéma. Ce livre s'intitule *Les Enfants Maudits* et ressemble à *René* dans sa diégèse. Mais le couple incestueux a souffert de la séparation et les deux adolescents ne se comprennent plus. Manifestant son rejet pour une Ada qui ne semble plus lui porter aucun intérêt, Van refuse désormais la référence à René :

A remote cousin, no longer René's sister, not even his half-sister (so lyrically anathematized by Monparnasse), she stepped over him as over a log and returned the embarrassed dog to Marina¹³¹.

Toujours dans le même chapitre, leur mère Marina s'enquiert d'une incohérence dans le scénario, puisqu'elle doit jouer dans l'adaptation du livre. Ici, le nom du personnage français a été anglicisé :

"I can't understand" (turning to Vronsky), "why do I sound a hundred years old on this page and fifteen on the next? Because if it is a flashback – and it is a flashback, I

¹²⁹ *Ada*, p. 107.

¹³⁰ *Ada*, p. 474.

¹³¹ *Ada*, p. 159.

suppose” (she pronounced it *fleshbeck*), “Renny, or what’s his name, René, should not know what he seems to know.”

“He does not,” cried G.A., “it’s only a half-hearted flashback. Anyway, this Renny, this lover number one, does not know, of course, that she is trying to get rid of lover number two, while she’s wondering all the time if she can dare go on dating number three, the gentleman farmer, see?”

“*Nu, eto chto-to slozhnovato* (sort of complicated), Grigoriy Akimovich,” said Marina, scratching her cheek, for she always tended to discount, out of sheer self-preservation, the considerably more *slozhnie* patterns out of her own past¹³².

Ici, l’emploi du russe fonctionne comme une protection pour Marina dont l’accent marque d’ailleurs les mots anglais ; et c’est justement sur le mot portant sur le souvenir (« *fleshbeck* ») que la présence du russe se fait sentir, comme dans un mouvement de protection de son passé face à une langue qu’elle maîtrise si peu. Si le scénario semble renvoyer au complexe passé incestueux de Marina par le russe « *slozhnie* » qui reprend le « *slozhnovato* (sort of complicated) » que Marina avait employé pour qualifier le scénario du film, c’est en réalité au couple formé par Van et Ada que le script fait référence, comme l’emploi de « Renny » l’indique. En effet, Van suspecte Ada de lui être infidèle dès son retour à Ardis, et il découvrira quelques chapitres plus loin qu’elle a non pas un amant mais bien deux, comme ce passage où les amants sont énumérés.

Quelques pages plus loin, le couple incestueux se retrouve pour batifoler et inclut la petite Lucette dans ses ébats. La référence à Chateaubriand fait retour de manière facétieuse grâce à un ré-agencement de son nom :

He struggled to rise. The two girls were now kissing him alternatively, then kissing each other, then getting busy upon him again – Ada in perilous silence, Lucette with soft squeals of delight. I do not remember what *Les Enfants Maudits* did or said in Monparnasse’s novelette – they lived in Bryant’s château, I think¹³³.

Non seulement le nom de Chateaubriand est-il inversé par l’emploi du génitif anglais, mais il est anglicisé par l’orthographe Bryant. Par la suite, l’anglicisation se fera plus forte pour devenir « Bryant’s Castle¹³⁴ », qui sera dès lors un des surnoms d’Ardis, l’endroit où l’inceste a commencé lors de l’adolescence de Van et Ada.

¹³² *Ada*, p. 160-161.

¹³³ *Ada*, p. 164.

¹³⁴ Exemple que l’on relève p. 112, p. 171 et p. 326. Le nom de l’auteur donnera également lieu à un jeu de mots bilingues reposant sur le sens de l’homonymie « Briand/brillant », à savoir, « Castle Bright », *Ada*, p. 424.

Le poème « Romance. Souvenir du pays de France »

L'amour des deux amants ne cesse de faire retour dans le roman par le biais d'un poème trilingue fortement inspiré de celui de Chateaubriand, que nous donnons dans son intégralité ci-dessous pour plus de clarté :

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance !
Ma sœur, qu'ils étaient beaux les jours
De France !
O mon pays, sois mes amours
Toujours !

Te souvient-il que notre mère,
Au foyer de notre chaumière,
Nous pressait sur son cœur joyeux,
Ma chère ?
Et nous baisions ses blancs cheveux
Tous deux.

Ma sœur, te souvient-il encore
Du château que baignait la Dore ;
Et de cette tant vieille tour
Du Maure,
Où l'airain sonnait le retour
Du jour ?

Te souvient-il du lac tranquille
Qu'effleurait l'hirondelle agile,
Du vent qui courbait le roseau
Mobile,
Et du soleil couchant sur l'eau,
Si beau ?

Oh ! qui me rendra mon Hélène,
Et ma montagne et le grand chêne ?
Leur souvenir fait tous les jours
Ma peine :
Mon pays sera mes amours
Toujours !

On se rappelle la phrase trilingue de l'amour nostalgique des amants « *“And do you remember, a t'i pomnish', et te souviens-tu”* », qui fait écho au récurrent « te souvient-il » dans le poème de Chateaubriand. Celui-ci, et en particulier ses trois dernières strophes, ne cesse de faire retour dans le roman ; nous ne nous arrêterons que sur les exemples les plus parlants.

Dès le premier chapitre, le lien avait été établi entre Ardis et un endroit appelé Ladore¹³⁵, où les deux syllabes de la rivière de Chateaubriand, La Dore, fusionnent pour créer Ladore, qui est le nom de la rivière baignant la région du même nom. Et dès le premier moment passé ensemble pour Van et Ada, le motif du poème de Chateaubriand marque leur inceste. C'est justement la gouvernante française qui y fait référence :

"Mais va donc jouer avec lui," said Mlle Larivière, pushing Ada, whose young hips disjointedly jerked from the shock. "Don't let your cousin *se morfondre* when the weather is so fine. Take him by the hand. Go and show him the white lady in your favorite lane, and the mountain, and the great oak¹³⁶."

L'incitation au jeu se fait par deux alternances codiques en français, tandis que se lisent en transparence de l'anglais « your favorite lane, and the mountain and the great oak » le français « Mon Hélène, et ma montagne et le grand chêne ». C'est seulement quand leur relation incestueuse sera consommée que le poème prendra son essor en version trilingue :

My sister, do you still recall
The blue Ladore and Ardis Hall?

Don't you remember any more
That castle bathed by the Ladore?

*Ma sœur, te souvient-il encore
Du château que baignait la Dore?*

My sister, do you still recall
The Ladore-washed old castle wall?

*Sestra moya, ti pomnish' goru,
I dub visokiy, i Ladoru?*

My sister, you remember still
The spreading oak tree and my hill?

*Oh! qui me rendra mon Aline
Et le grand chêne et ma colline?*

Oh, who will give me back my Jill
And the big oak tree and my hill?

Oh! qui me rendra, mon Adèle,

¹³⁵ « Ardis, his magnificent manor near Ladore. » *Ada*, p. 8.

¹³⁶ *Ada*, p. 44.

Et ma montagne et l'hirondelle?

*Oh! qui me rendra ma Lucile,
La Dore et l'hirondelle agile?*

Oh, who will render in our tongue
The tender things he loved and sung?

They went boating and swimming in Ladore, they followed the bends of its adored river, they tried to find more rhymes to it, they walked up the hill to the black ruins of Bryant's Castle, with the swifts still flying around its tower¹³⁷.

Dans le dernier paragraphe en prose, des éléments du poème de Chateaubriand qui avait été omis par le poème trilingue font retour (« its tower », « cette tant vieille tour »). Mais on note surtout le jeu sur le nom du poète ainsi que celui, déjà relevé, sur « Ladore » et « adore », qui se dissémine dans tout le roman, continuant à associer le lieu de leur enfance à l'amour. Ce lieu est d'ailleurs présent dans six des onze strophes. La réécriture est extrêmement riche et il ne s'agit ici que de souligner les points les plus saillants : ce sont surtout les trois dernières strophes de Chateaubriand qui sont utilisées à travers trois langues. Six strophes sont en anglais, quatre sont en français, et une seule est en russe, tandis que la dernière strophe est un commentaire sur la dimension linguistique de l'amour (« Oh, who will render in our tongue / The tender things he loved and sung ? ») et surtout elle est la seule strophe qui ne présente aucun lien avec des éléments du poème français. Les rimes se font d'ailleurs à travers les langues, mais uniquement entre le français et l'anglais (reprenant le doublon de la langue de Chateaubriand et celle du roman américain *Ada* ?), et jamais en passant par le russe. Après la première strophe en anglais qui insère la référence à Ardis Hall (le lieu où débute la relation incestueuse de Van et Ada), l'extrait du poème de Chateaubriand « Ma sœur, te souvient-il encore / Du château que baignait la Dore » occupe les deux premiers vers de la troisième strophe, comme chez le poète français ; dans *Ada*, ce ne sont pas moins de deux traductions anglaises qui l'encerclent, qui essaient de faire passer le sens français de ces deux vers centraux. « *La montagne* » reste une montagne en russe mais dans les traductions anglaise et française, elle devient une colline. Cela permet d'inscrire en anglais « hill » afin de créer un réseau de rimes avec le « still » de la strophe 6 mais surtout avec la strophe 10 en français consacrée à « Lucile », qui renvoie à la fois à la sœur de Chateaubriand mais aussi à la Lucette du roman. La strophe en russe (6) est à peu de choses près la traduction de la strophe suivante en anglais (7), mais avec l'ajout notable de la référence à Ladore, qui est à l'accusatif (« Ladoru ») et rime avec la montagne (« goru », également à l'accusatif) : cela

¹³⁷ *Ada*, p. 112.

permet une fidélité intertextuelle au poème français mais également au lieu où le souvenir amoureux a vu le jour.

Inceste de l'intertexte

Parfois, ce sont ces deux textes de Chateaubriand qui s'entremêlent, comme dans l'extrait suivant où Van observe Ada :

Her shoulders were intolerably graceful: I would never permit my wife to wear strapless gowns with such shoulders, but how could she be my wife? Renny says to Nell in the English version of Monparnasse's rather comic tale: "The infamous shadow of our unnatural affair will follow us into the low depths of the Inferno which our Father who is in the sky shows to us with his superb digit¹³⁸."

Si Van était nommé René sans qu'Ada ne soit jamais appelée Amélie, elle porte ici le nom chateaubriandesque d'Hélène, issu du poème. Ici, l'anglicisation des prénoms français signale l'appropriation de ces références françaises par le texte anglais, et pas seulement le lien que Van tisse entre son amour pour Ada et l'adaptation pour Hollywood de la nouvelle de Mlle Larivière.

Toutes ces connections entre inceste et Chateaubriand servent à connoter la langue française d'inceste, tout comme les renvois récurrents au poème déformé viennent sans cesse rappeler la véritable relation des deux personnages principaux. Revenons maintenant sur l'anagramme initiale pour voir à quel point l'idée d'inceste se propage dans le texte, telle une infestation linguistique.

b) L'insecte incestueux

Le premier jeu d'anagrammes incestueux sur « insect » et « incest » revient dans le texte à plusieurs reprises et complexifie le sens de plusieurs mots anodins en inscrivant le motif incestueux en filigrane de la langue anglaise. Nous redonnons partiellement le jeu d'anagrammes ci-dessous afin de nous concentrer sur son cadrage :

Lying on his stomach, leaning his cheek on his hand, Van looked at his love's inclined neck as she played anagrams with Grace, who had innocently suggested "insect."

[...] "Incest," said Ada instantly.

¹³⁸ *Ada*, p. 172.

“I give up,” said Grace. “We need a dictionary to check your little inventions.”

But the glow of the afternoon had entered its most oppressive phase, and the first bad mosquito of the season was resonantly slain on Ada’s shin by alert Lucette¹³⁹.

Le passage est encerclé de références aux insectes tandis que tous les participants de la relation incestueuse – Van, Ada et Lucette – sont présents. Or, quelques pages plus loin, Chateaubriand fait son retour non pas par l’intertexte, mais par l’entomologie. Ici, la démangeaison qui affecte les personnages a clairement un double sens :

Soon after the birthday picnic, when kissing the hands of his little sweetheart had become a tender obsession with Van, her nails, although still on the squarish side, became strong enough to deal with the excruciating itch that local children experienced in midsummer.

During the last week of July, there emerged, with diabolical regularity, the female of Chateaubriand’s mosquito, Chateaubriand (Charles), who had not been the first to be bitten by it... but the first to bottle the offender, and with cries of vindictive exultation to carry it to Professor Brown who wrote the rather slap-bang Original Description (“small black palpi... hyaline wings... yellowy in certain lights... which should be extinguished if one keeps open the kasements [German printer!]...” The *Boston Entomologist* for August, quick work, 1840) was not related to the great poet and memoirist born between Paris and Tagne (as he’d better, said Ada, who liked crossing orchids).

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à l’épaisseur
Du grand chêne à Tagne;
Songe à la montagne,
Songe à la douceur –*

– of scraping with one’s claws or nails the spots visited by that fluffy-footed insect characterized by an insatiable and reckless appetite for Ada’s and Ardelia’s, Lucette’s and Lucile’s (multiplied by the itch) blood.

The “pest” appeared as suddenly as it would vanish. It settled on pretty bare arms and legs without the hint of a hum, in a kind of *recueilli* silence, that – by contrast – caused the sudden insertion of its absolutely hellish proboscis to resemble the brass crash of a military band¹⁴⁰.

Le premier à avoir été piqué par cet insecte portait donc le même nom que l’écrivain incestueux Chateaubriand, même si le narrateur se hâte de dire qu’il ne s’agit pas du poète, ce qui lui permet une énième réécriture du poème. Dans la description de ce moustique qui ne s’attaque qu’à Lucette

¹³⁹ *Ada*, p. 71.

¹⁴⁰ *Ada*, p. 86-87.

et Ada, se lit la métaphore du sexe masculin pénétrant la chair féminine, ce qui renvoie à la relation incestueuse que Van entretient avec les jeunes filles¹⁴¹. Mais il est surtout important de noter le mot « pest » qui semble à la fois désigner le moustique, mais aussi Lucette, qui a été mentionnée juste avant et surtout ne cesse d'empêcher les ébats de Van et Ada par sa simple présence. Or, dans le roman, les deux autres occurrences de ce mot sont toujours associées à Lucette. Tout d'abord, quand les interruptions de Lucette sont décrites, deux motifs sont récurrents ; celui de la couleur verte, couleur de ses yeux, et celui de l'observation :

That frolic under the sealyham cedar proved to be a mistake. Whenever not supervised by her schizophrenic governess, whenever not being read to, or walked, or put to bed, Lucette was now a pest. At nightfall – if Marina was not around, drinking, say, with her guests under the golden globes of the new garden lamps that glowed here and there in the sudden greenery, and mingled their kerosene reek with the breath of heliotrope and jasmine – the lovers could steal out into the deeper darkness and stay there until the *nocturna* – a keen midnight breeze – came tumbling the foliage “*troussant la raimée*,” as Sore, the ribald night watchman, expressed it. Once, with his emerald lantern, he had stumbled upon them and several times a phantom Blanche had crept past them, laughing softly, to mate in some humbler nook with the robust and securely bribed old glowworm. But waiting all day for a propitious night was too much for our impatient lovers. More often than not they had worn themselves out well before dinnertime, just as they used to in the past; Lucette, however, seemed to lurk behind every screen, to peep out of every mirror¹⁴².

Notons que Sore, dont le nom semble décrire la peine des amants, aurait employé le mot « *raimée* », qui comme l'indiquent les notes de Brian Boyd¹⁴³, combine « ramée » (« green boughs, foliage ») et « raimée » (« [woman] loved again »).

La troisième et dernière occurrence du mot « pest » est également associée à Lucette, que Van attend dans l'extrait suivant en se remémorant l'attirance qu'il avait éprouvée pour elle quand il était plus jeune :

With Lucette herself, he was only obliquely concerned: she inhabited this or that dapple of drifting sunlight, but could not be wholly dismissed with the rest of sun-flecked Ardis. He recalled, in passing, the sweetness in his lap, her round little bottom, her prasine eyes as she turned toward him and the receding road. Casually he wondered whether she had become fat and freckled, or had joined the graceful Zemski group of nymphs. He had left the parlor door that opened on the landing slightly ajar, but somehow missed

¹⁴¹ Cela est d'ailleurs confirmé quelques lignes plus tard dans ce passage où le mot « beast » semble désigner l'insecte aussi bien que Van : « The girl's pale skin, so excitingly delicate to Van's eye, so vulnerable to the beast's needle, was, nevertheless, as strong as a stretch of Samarkand satin. » *Ada*, p. 87.

¹⁴² *Ada*, p. 168.

¹⁴³ Voir <<http://www.ada.auckland.ac.nz/>>.

the sound of her high heels on the stairs (or did not distinguish them from his heartbeats) while he was in the middle of his twentieth trudge “back to the ardors and arbors! Eros *qui prend son essor!* Arts that our marblery harbors: Eros, the rose and the sore,” I am ill at these numbers, but e’en rhymery is easier “than confuting the past in mute prose.” Who wrote that? Voltimand or Voltemand? Or the Burning Swine? A pest on his anapest¹⁴⁴!

Le mot « pest » revient dans « anapest », dans ce passage saturé de doublons (« this or that dapple », « fat and freckled », « the sound of her high heels » / « his heartbeats », « the ardors and arbors », « Eros » / « essor », « Voltimand or Voltemand »). Ces doublons traduisent l’hésitation que Van ressent entre Ada et Lucette. Le jeu « Eros, the rose and the sore » fait également son apparition ; il revient régulièrement à partir de la deuxième partie du roman, comme pour souligner la douleur amoureuse après la découverte de l’infidélité d’Ada, alors que précédemment ou lors des retrouvailles du couple, c’est plutôt le tryptique euphonique « arbors and ardors and Adas¹⁴⁵ » qui fait régulièrement retour dans le texte. Notons qu’ici, le motif des yeux verts de Lucette est encore présent mais dissimulé par le mot rare « prasine », qui provient du français « prasme » (une pierre précieuse de couleur verte).

L’inceste se propage donc dans le texte par la présence des insectes, notamment par le moustique de Chateaubriand et par le mot « pest », mais aussi par un troisième type de jeux de mots s’appuyant sur la polysémie du mot « cousin ». Il est d’abord explicité lors des retrouvailles entre Van et Ada, entre le premier été de leur amour et le deuxième, quatre ans plus tard, celui de la découverte de la tromperie et de l’infidélité. Dans l’extrait suivant, Van se prépare à retrouver Ada :

Van rented a room under a false name (Boucher) at the only inn of Malahar, a miserable village on Ladore River, some twenty miles from Ardis. He spent the night fighting the celebrated mosquito, or its *cousin*, that liked him more than the Ardis beast had¹⁴⁶.

C’est par un jeu de mots bilingue s’appuyant sur le mot français « *cousin* », désignant l’insecte à longues pattes, que le mot anglais « cousin » prend une nouvelle coloration. Notons que l’anglophone pourra penser que l’italique n’est là que pour insister sur le lien de famille entre deux insectes, rappelant le lien officiel entre les deux amants. L’inscription de l’inceste sur le mot « cousin » se fera donc en filigrane derrière la mémoire du lecteur à la fois par le jeu d’anagrammes sur « insect » et par l’association au moustique de Chateaubriand. Cette lecture incestueuse du mot

¹⁴⁴ *Ada*, p. 292.

¹⁴⁵ Voir notamment *Ada*, p. 47 (leur première rencontre) et différentes versions p. 62, p. 128, p. 281 et p. 327.

¹⁴⁶ *Ada*, p. 143.

« cousin » est particulièrement apparente dans les passages où les relations entre Ada et Van sont évoquées : dans les deux citations suivantes, c'est d'abord avec leur mère, puis avec leur père, que Van discute. Tout d'abord, c'est la gouvernante française, surnommée Belle ici, qui a fait part de ses soupçons à Marina :

“Van, dear, I wish to say something to you, because I know I shall never have to repeat it again. Belle, with her usual flair for the right phrase, has cited to me the *cousinage-dangereux-voisinage adage* – I mean ‘adage,’ I always fluff that word – and complained *qu’on s’embrassait dans tous les coins*. Is that true?”

Van’s mind flashed in advance of his speech. It was, Marina, a fantastic exaggeration. The crazy governess had observed it once when he carried Ada across a brook and kissed her because she had hurt her toe. I’m the well-known beggar in the saddest of all stories.

“*Erunda* (nonsense),” said Van. “She once saw me carrying Ada across the brook and misconstrued our stumbling huddle (*spotikayushcheesya sliyanie*).”

“I do not mean Ada, silly,” said Marina with a slight snort, as she fussed over the teapot¹⁴⁷.

Si le français est employé, c'est pour reprendre les paroles de la gouvernante mais c'est aussi pour dissimuler le contenu de ce qu'elle aurait révélé, elle qui a souvent manqué de surprendre les amants et qui s'occupe de l'indiscrete Lucette. L'anglais « kiss » vient confirmer après coup la phrase « *qu'on s'embrassait dans tous les coins* ». Quant au russe, il dénote l'emploi que Van fait de la langue de Marina, comme dans un geste de séduction linguistique. Van imagine déjà que son secret est découvert, d'autant plus que Marina a apparemment prononcé le mot « adage » comme le nom de sa fille, ce qui est confirmé par le parallélisme des deux phrases « *adage* – I mean ‘adage,’ I always fluff that word » et « “I do not mean Ada, silly” ». Si le mot « silly » signale que Marina n'envisage même pas que ses deux enfants puissent entretenir une relation amoureuse, son agitation (« fussed over the teapot ») trahit le secret qu'elle essaie de dissimuler. La lecture chateaubriandesque de l'inceste dans ce « cousinage » est confirmée quelques lignes plus loin, quand Van affirme à Marina avoir déjà eu des maîtresses :

“I just want to put on record that I adore girls. I had my first one when I was fourteen. *Mais qui me rendra mon Hélène ?* She had raven black hair and a skin like skimmed milk¹⁴⁸.”

¹⁴⁷ *Ada*, p. 184.

¹⁴⁸ *Ada*, p. 185.

Le lecteur reconnaît dans cette description Ada, qui est dissimulée derrière la référence à l'Hélène de l'écrivain romantique. Et c'est bien à quatorze ans que Van a eu son premier rapport avec Ada, dans le château de Ladore ; ces deux noms se lisent d'ailleurs derrière « I adore girls. »

On observe également l'agitation de Demon dans le passage suivant, où il s'enquiert auprès de son fils des rapports qu'il entretient avec celle qui est censée n'être que sa cousine :

"How do you get along with Ada? She's what – almost sixteen now? Very musical and romantic?"

"We are close friends," said Van (who had carefully prepared his answer to a question he had expected to come in one form or another). "We have really more things in common than, for instance, ordinary lovers or cousins or siblings. I mean, we are really inseparable. We read a lot, she is spectacularly self-educated, thanks to her granddad's library. She knows the names of all the flowers and finches in the neighborhood. She is altogether a very amusing girl."

"Van...," began Demon, but stopped – as he had begun and stopped a number of times before in the course of the last years. Some day it would have to be said, but this was not the right moment¹⁴⁹.

Le père comme le fils s'attendent à avoir un jour la discussion de la révélation. Van s'en amuse d'ailleurs puisqu'il décrit en réalité toutes les relations qu'il entretient avec Ada dans l'expression « "We have really more things in common than, for instance, ordinary lovers or cousins or siblings" ». Le lecteur ne pourra donc que sourire en voyant le mot « cousin » (la relation officielle de Van et Ada) si bien placé entre les deux mots décrivant leur vrai lien, à savoir « lovers » et « siblings ». Cette lecture s'accompagnera de celle en filigrane de l'inceste inscrit dans le mot « cousin ».

Lorsque finalement le moment de la révélation arrive, les mots employés par Demon ne font que souligner l'ironie dramatique de la situation. Dans le passage suivant, le père des deux amants est arrivé chez Van à l'improviste, et celui-ci fait tout pour le faire partir car Ada est dans la salle de bains et pourrait sortir d'un moment à l'autre, ce qu'elle finira par faire ; la logorrhée de leur père (près d'une page) regorge de mots incestueux :

"If I could write," mused Demon, "I would describe, in too many words no doubt, how passionately, how incandescently, how incestuously – *c'est le mot* – art and science meet in an insect, in a thrush, in a thistle of that ducal bosquet. Ada is marrying an outdoor man, but her mind is a closed museum, and she, and dear Lucette, once drew my attention, by a creepy coincidence, to certain details of that other triptych, that

¹⁴⁹ *Ada*, p. 193.

tremendous garden of tongue-in-cheek delights, circa 1500, and, namely, to the butterflies in it [...] ¹⁵⁰”

Le tryptique renvoie bien sûr, pour le lecteur, aux relations de Van avec Ada et Lucette, qui sont justement mentionnées dans cet extrait. Mais ce qui souligne l’ironie dramatique de ce passage, c’est surtout l’association de « incandescently » et « incestuously », qui évoque la dimension sulfureuse de l’« ardeur » des amants ; c’est également le retour du mot « insect » juste après « incestuously » dans la bouche du père des amants. Finalement, l’insistance sur l’adverbe « incestuously » (« – c’est le mot →») se fait par un encadrement de tirets et par les italiques, ainsi que par une alternance codique, qui est justement en français et connote donc plus la dimension sexuelle de l’inceste.

Nous avons pu observer à de nombreuses reprises, au-delà de l’exemple de l’inceste de la langue, que les stratégies multilingues de Nabokov s’accompagnaient de jeux de mots anglais, qui sont une manière de plus d’altérer la langue anglaise traditionnelle et de révéler au lecteur les prouesses dont l’écrivain est capable (« I speak language »), mais aussi ce que le langage lui permet de faire en son sein (« Language speaks me »). Par ailleurs, la prévalence de pathologies chez les personnages nabokoviens, principalement la folie et la perversion sexuelle, permet de lier l’infection, l’infestation de la langue par le corps étranger qu’est le xénisme, avec la maladie qui contamine, qui affecte le patient.

C’est plus largement le style de Nabokov que l’on peut analyser en des termes médicaux. Dans son ouvrage *Critique et Clinique*, Deleuze s’intéresse notamment à la question du style en citant Proust, écrivain que Nabokov admirait. Il s’appuie sur la célèbre phrase de l’écrivain français dès son avant-propos pour définir ce qu’il se propose d’étudier :

Le problème d’écrire : l’écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer ¹⁵¹.

¹⁵⁰ *Ada*, p. 350.

¹⁵¹ Deleuze, *Avant-propos, Critique et clinique*, p. 9.

Et Nabokov semble en effet bien souvent pousser la langue anglaise au délire, hors de ses limites, en la transformant en langue étrangère, et pas seulement en y insérant des idiomes allogènes. Notons que pour Deleuze, le style n'impliquait pas nécessairement le phénomène de l'alternance codique :

Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant¹⁵².

Il nous semble donc que le style de Nabokov est un style mis en puissance, un style au carré puisqu'il rend la langue anglaise étrange et étrangère en y faisant venir de l'extérieur d'autres langues mais aussi en faisant émerger depuis son intérieur une langue anglaise autre.

Dans la dernière partie de notre thèse, nous étudierons donc l'anglais étranger de Nabokov pour voir comment celui-ci renouvelle cette langue en faisant voir de nouvelles facettes à ses lecteurs anglophones grâce à son regard d'écrivain bilingue – à la fois dans la langue anglaise depuis l'enfance mais aussi hors d'elle par sa maîtrise d'autres langues comme le russe et le français. Nous analyserons dans un premier temps l'anglais des étrangers et leurs jeux de mots, qu'ils soient involontaires (erreurs) ou voulus (création) ; puis, nous étudierons la manière dont Nabokov fait vibrer, balbutier la langue anglaise en la faisant parler depuis son noyau. Les influences russes et françaises resteront centrales à notre analyse : pour étudier comment Nabokov rend la langue anglaise étrangère, Deleuze sera au cœur de notre travail sur le style ; par ailleurs, puisque Nabokov soumet la langue à une aliénation, nous ferons un détour par les formalistes russes et leur philosophie de l'*ostranenie* (*estrangement* en anglais). Nous espérons montrer, en étudiant la violence que Nabokov fait à la langue, que c'est son regard d'étranger qui lui permet de mieux voir comment la langue peut parler, ce qui le rend capable de la faire parler.

¹⁵² Deleuze, Avant-propos, *Critique et clinique*, p. 15.

PARTIE 3
L'ANGLAIS, LANGUE ÉTRANGÈRE
DANS LES ROMANS AMÉRICAINS
DE NABOKOV

CHAPITRE 7

L'ANGLAIS DES ÉTRANGERS, DE L'HÉSITATION AU BÉGALEMENT

You are quite, quite right about the slips. There are many clumsy expressions and foreignish mannerisms that I noticed myself when reading the book again after five years had passed; but if I started correcting them I would rewrite the whole thing. My suggestion (which I know is not quite fair) is that the author of the Life writes English with difficulty¹.

Dans cette lettre adressée à son ami Edmund Wilson, Nabokov met à distance ses erreurs dans son premier roman en anglais en les attribuant, avec une once de mauvaise foi, à son narrateur étranger, mais également en soulignant l'évolution de son propre idiome (« I noticed myself when reading the book again after five years »), ce qui indique une distanciation avec l'étranger qu'il a été mais souhaite ne plus être. Même si Nabokov a su lire l'anglais avant le russe et a bénéficié d'une éducation polyglotte, il a fait ses armes d'écrivain en langue russe ; son passage à l'anglais l'a mis dans une position de doute quant à sa maîtrise, doute confirmé par des anglophones comme Wilson. Par conséquent, Nabokov se faisait relire au début de sa carrière pour évincer tout solécisme, mais au fur et à mesure de son assimilation linguistique, il a acquis plus de confiance en lui et a pu se passer de cette précaution. Il en est même arrivé au point où, vers la fin des années 40, il rejetait les critiques des relecteurs en insistant sur la différence entre ce qu'ils pouvaient percevoir comme des maladresses d'étranger et ce qui était en réalité la marque de son style :

I shall be very grateful to you if you help me to weed out bad grammar but I do not think I would like my longish sentences clipped too close, or those drawbridges lowered which I have taken such pains to lift. In other words, I would like to discriminate between awkward construction (which is bad) and a certain special – how shall I put it – sinuosity, which is my own and which only at first glance may seem awkward or obscure².

¹ *The Nabokov-Wilson Letters*, p. 51.

² *Selected Letters*, p. 77. Lettre à Katherine White en date du 10 novembre 1947.

Son rejet des relecteurs s'est affirmé de plus en plus, et il a même insisté sur l'inutilité d'une correction grammaticale six mois après la lettre précédente : « If you accept the story, *please* let us not have any unnecessary changes. Everything is crystal-clear in the story and my syntax is becoming a grammarian's delight³. » L'évolution de Nabokov dans la langue anglaise semble pouvoir s'illustrer par les deux sens de l'expression anglaise « self-conscious », comme l'a souligné Yannicke Chupin⁴ : d'une timidité malaisée à ses débuts, Nabokov a cheminé vers une grande maîtrise, voire même une arrogance quant à ses performances linguistiques. Michael Wood a d'ailleurs indiqué à quel point l'insistance de Nabokov sur sa difficile transition linguistique était problématique :

However there is a rather complicated double-entendre at work, since Nabokov kept announcing the very tragedy he said was no one's business, and the tragedy itself was not quite what he said (and no doubt at the time believed) it was. This is one of the rare cases where Nabokov complains of his historical fate; and it is, symptomatically, a fate which seems almost entirely self-imposed⁵.

Nabokov aurait donc employé une stratégie de défense ou de fausse modestie face à ses possibles détracteurs, mais son insistance était douteuse : « The author protests too much, methinks. » L'écrivain russo-américain a d'ailleurs continué à employer des narrateurs étrangers (à l'exception de Hugh Person dans *Transparent Things*), réitérant ainsi la stratégie déployée face à Wilson.

Malgré ces doutes, le lecteur anglophone remarque que les personnages et les narrateurs étrangers de Nabokov ont une grande maîtrise de l'anglais, et même une grande créativité linguistique. La tension entre erreur et création qui menaçait l'écriture de l'auteur est inscrite en abyme dans ses textes. Plus encore, cette tension est au cœur de la langue anglaise pour le lecteur natif qui lit ces mots de l'étranger et y détecte un style singulier. Cette tension a déjà été relevée par certains critiques nabokoviens, notamment Jane Grayson :

Clearly, however, not all the "oddness" of vocabulary and phraseology in his later writing is inadvertent. Nabokov deliberately retains certain russicisms and selects unusual vocabulary in order to impart an originality and individuality to his style. In his later English production it is not possible to draw any clear distinction between what is "foreign" and "non-standard" and what is original and calculated to enrich the scope of the English language⁶.

³ Cité dans Boyd, *The American Years*, p. 127. Lettre à Katherine White en date du 5 avril 1948.

⁴ Chupin, *Vladimir Nabokov : fictions d'écrivains*, p. 23.

⁵ Wood, Préface, p. 4.

⁶ Grayson, p. 190.

Cette hésitation entre étrange (« non-standard ») et étranger se retrouve dans les études nabokoviennes, selon que les chercheurs perçoivent l'écrivain comme anglophone ou comme étranger : certains soulignent donc la créativité linguistique de Nabokov ou à l'inverse insistent sur les scories du texte⁷.

Il semble plus exact de voir Nabokov comme un étranger dans la langue⁸ dont le bilinguisme lui permettait de voir chacune de ses langues avec un œil neuf et novateur. Mais Nabokov a également porté son intérêt sur l'étranger non assimilé et non bilingue dans nombre de ses romans. C'est cette progression de l'étranger dans la langue que nous souhaitons retracer : depuis la marge vers son cœur, de l'erreur à la création. Nous étudierons dans un premier temps l'évolution linguistique du locuteur étranger, pour ensuite souligner comment le lecteur anglophone voit s'épanouir un style insoupçonné dans sa langue grâce au bégaiement que lui imprime l'écrivain bilingue.

⁷ « Il est très rarement fait allusion, à notre connaissance du moins, aux influences du russe sur l'anglais utilisé par Nabokov. [...] Pourquoi en effet chercher l'influence de la langue russe alors que l'on peut prendre en compte l'originalité du style de Nabokov en se cantonnant à l'examen de la seule langue anglaise, comme on le ferait pour un écrivain unilingue ? » Oustinoff, p. 153. Pour l'influence du russe sur l'anglais de Nabokov, lire Grayson, p. 204-205 et William Rowe, *Nabokov's Deceptive World* (New York : New York University Press, 1971), p. 26-30 et p. 36-37.

⁸ Je reprends ici le titre d'un ouvrage collectif d'articles traitant des mots étrangers en littérature et précédemment cité, *L'Étranger dans la langue*.

I. De l'erreur à la création

A. L'interlangue, une interférence positive ou négative ?

Pour désigner l'idiolecte d'un locuteur non-natif, la didactique emploie le terme d'interlangue, qui contient dans son préfixe la notion de stade intermédiaire dans lequel l'étranger est a priori cantonné :

Par interlangue nous entendons la langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible. Dans la constitution de l'interlangue entre la langue maternelle, éventuellement d'autres langues étrangères préalablement acquises, et la langue-cible. Son impact, son stade de développement, ses aspects idiosyncratiques dépendent notamment de variables individuelles, sociales, en rapport avec la situation d'apprentissage ainsi que, le cas échéant, par des variables didactiques (méthodologiques⁹).

Chez Nabokov comme chez ses personnages, les langues préalablement apprises ont bien un impact sur l'anglais : au-delà des alternances codiques que nous avons étudiées, certaines distorsions de la langue anglaise peuvent s'expliquer par les autres langues du locuteur, qui font interférence avec la langue cible.

Or, ce terme d'interférence n'est pas nécessairement à prendre dans un sens négatif, comme l'a souligné Oustinoff :

Autrement dit, il convient de distinguer les interférences accidentelles, qui par définition ne sont censées jouer aucun rôle au regard de l'œuvre, des interférences positives qui remplissent une fonction particulière¹⁰.

La difficulté pour l'écrivain d'origine étrangère, c'est qu'une interférence volontaire, ou création stylistique, peut passer pour une erreur involontaire, c'est-à-dire la trace d'une acquisition imparfaite

⁹ Klaus Vogel, *L'Interlangue : la langue de l'apprenant* [1990], trad. Jean-Michel Brohée et Jean-Paul Confais (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995), p. 19.

¹⁰ Oustinoff, p. 136. Beaujour a également souligné le caractère créatif et positif des interférences chez les auteurs bilingues : « As we shall see, most modern bilingual writers, after passing through a phase of obsession about maintaining the linguistic purity of their first language (and attaining linguistic purity in their second language), will ultimately choose not to prevent the mutually complexifying and enriching interference of their languages. By the end of their careers, the greatest of them accept the fact that a polylinguistic matrix is basic to their life and art and that their languages function in a kind of creative tension, the literary results of which are frequently startling and always unique. » Beaujour, p. 27.

de la langue seconde¹¹. Ainsi, ce qui est un mauvais choix de mots de la part d'un étranger peut être un choix délibéré de la part d'un locuteur maîtrisant sa langue et souhaitant faire un jeu de mots. Souvent, ce sont les signalements métalinguistiques qui permettent, tels des clins d'œil adressés au lecteur anglophone, de distinguer les interférences négatives des créations stylistiques.

La plupart du temps, c'est donc l'aspect volontaire, « *voulu* », qui signale les jeux de mots comme tels, alors que l'erreur est plutôt à voir comme un calembour involontaire de l'étranger. Pour étudier les erreurs et les créations de Nabokov, nous nous appuyerons sur la typologie de Jacqueline Henry, qui divise les jeux de mots de deux manières :

En ce qui concerne les calembours, nous avons donc vu qu'il existe une première grande division, celle entre les calembours sur le sens et les calembours sur le son. Il en existe une deuxième, entre les calembours dans lesquels la plurivocité est exploitée implicitement, c'est-à-dire au travers d'un seul terme qui en sous-entend un autre, et les calembours dans lesquels la plurivocité est exploitée explicitement ; les termes sur lesquels porte le jeu sont alors co-occurents. Dans le premier cas, on parle de calembours *in absentia* [...], alors que dans le second, on parle de calembours *in praesentia*¹².

Pour étudier le continuum entre erreur et création chez les étrangers nabokoviens, nous nous concentrerons sur *Pnin*, dont le personnage éponyme est l'incarnation de ce parcours du combattant que peut vivre l'étranger dans la langue anglaise¹³. Tout au long de cette analyse, nous soulignerons les commentaires méta-énonciatifs qu'apportent soit les personnages anglophones, soit le narrateur, mais aussi, dans le cas des erreurs ou calembours *in absentia*, le rôle correctif du lecteur.

¹¹ « Mais il semble plus intéressant de situer en quoi l'empreinte d'une autre langue peut façonner l'écriture, voire le style d'un auteur. À la faute pure et simple il faut opposer l'effet de style (volontaire ou involontaire) et invoquer si besoin est la licence poétique. Si elle peut s'avérer une source d'innovation stylistique, l'interférence d'une langue sur l'autre n'en demeure pas moins un écueil redoutable. » Oustinoff, p. 44.

¹² Henry, p. 26-27.

¹³ On trouve également de nombreux exemples d'erreurs et de créations dans *The Real Life* : ainsi, nombre des erreurs de Sebastian sont les mêmes que celles que fait Pnin, et un massacre similaire de l'anglais se retrouve chez Silbermann, qui annonce par bien des aspects le personnage de Pnin. J'ai étudié plusieurs de ces points dans ma communication « Rire des mots de l'étranger dans *The Real Life of Sebastian Knight* et *Pnin* », dans le séminaire « Confluences – Les mots étrangers » au CREA de Nanterre (à paraître).

B. Le cas de *Pnin*

1. L'anglais pninien

Pour l'émigré russe, la langue anglaise ressemble à un chemin tortueux semé d'embûches. Si l'anglais est source de torture pour Pnin, il lui rend inconsciemment la pareille et la martyrise : « If his Russian was music, his English was murder¹⁴. » Marie Bouchet a d'ailleurs lié un point essentiel de la diégèse à la biographie de l'auteur :

Nabokov évoqua ses souffrances lors du passage du russe à l'anglais comme langue de création, et offrit une illustration de cette douleur dans le personnage de Pnin qui, de manière fort symbolique, se fait arracher sa dentition une fois en Amérique et porte un dentier tout neuf, régulier et bien blanc, qui lui meurtrit les gencives, tout comme Nabokov le fit lui-même. Les dents, outils d'articulations des phonèmes, ont donc été remplacées au moment où la langue d'écriture était également remplacée¹⁵.

Dans le roman, le terme « Pninian » est d'ailleurs à plusieurs reprises employé pour qualifier son interlangue¹⁶, faisant de l'idiolecte de Pnin une langue à part tant elle est éloignée de la norme linguistique.

Les erreurs du professeur russe sont principalement de trois genres : interférence de la langue étrangère sur l'anglais, erreur de prononciation ou erreur sémantique.

a) Les interférences interlinguistiques

Bien souvent, c'est évidemment la langue maternelle de Pnin qui le conduit en erreur. Dans l'exemple suivant, Pnin est pris de panique en réalisant qu'il est monté dans le mauvais train et sera par conséquent en retard pour donner une conférence ; il commet notamment deux erreurs d'anglais dont la cause semble être son russe :

"Important lecture!" cried Pnin. "What to do? It is a catastroph!" [...]

"Quittance?" queried Pnin, Englishing the Russian for "receipt" (*kvitantsiya*).

"What's that?"

¹⁴ Pnin, p. 343.

¹⁵ Marie Bouchet, « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov, une propriété privée », p. 200.

¹⁶ Relevons par exemple « an *espace meublé*, to use a Pninian term », p. 325; « difficulty ("dzeefeecooltsee" in Pninian English) », p. 343; « It was all built, of course, around the Pninian gesture and the Pninian wild English », p. 432.

“Number?” tried Pnin¹⁷.

Dans le premier cas, il n’est pas précisé que l’erreur d’orthographe sur « catastroph » transcrit la prononciation russe du mot ; cependant, ce mot est suffisamment transparent pour ne pas nécessiter de commentaire de la part du narrateur. Par contre, dans le cas de « quittance », l’interférence du russe est signalée par le narrateur, qui se charge même de corriger l’erreur de son compatriote en réinscrivant « receipt ».

Le français est une autre langue que Pnin parle et elle fait parfois interférence avec son anglais. C’est le cas quand il s’enquiert de la température de son nouveau logis et qu’il anglicise l’expression française « courants d’air », ce qui mène à une incompréhension de sa future logeuse qui pense qu’il parle d’aération :

“Is temperature uniform?”

Joan dashed to the radiator.

“Piping hot,” she reported.

“I am asking – are there currents of air?”

“Oh yes, you will have plenty of air. And here is the bathroom – small, but all yours.”

“No *douche*?” inquired Pnin, looking up¹⁸.

L’erreur de Pnin pourrait également être une interférence de l’expression russe (*potok vozduha*, où *potok* signifie « cours d’eau » et *vozduh*, « air »), mais la présence du xénisme « *douche* » encourage la lecture du mot comme une trace française : l’interférence peut ainsi être double chez cet homme polyglotte. Notons d’ailleurs l’incongruité du mot qui, en anglais, désigne un dispositif gynécologique.

Le français et le russe présentent également des similarités au niveau grammatical. Ainsi, Pnin ne maîtrise pas le *present perfect* anglais et emploie le présent, comme ces deux langues le nécessiteraient dans cette conversation où Pnin discute de sa potentielle promotion :

“Naturally, I am expecting that I will get tenure at last,” said Pnin rather slyly. “I am now Assistant Professor nine years. Years run. Soon I will be Assistant Emeritus. Hagen, why are you silent?” [...]

¹⁷ Pnin, p. 308.

¹⁸ Pnin, p. 320-321.

“I, too, am no longer young. You say, Timofey, you have been here for nine years. But I have been giving my all for *twenty-nine* years to this university¹⁹!”

En reprenant la formulation de Pnin avec la bonne forme verbale (et la bonne préposition), le professeur Hagen fait apparaître son erreur. En effet, malgré le fait qu’Hagen soit lui-même un étranger dans la langue anglaise, il la maîtrise mieux que son collègue russe et sait même employer le *present perfect* continu. L’erreur de Pnin sera de nouveau soulignée, quelques lignes plus loin, par un commentaire métalinguistique du narrateur : « “I go now,” said Hagen, who, though a lesser addict of the present tense than Pnin, also held it in favor²⁰. »

Qu’elles soient causées par des interférences ou non, les erreurs de Pnin peuvent être divisées en deux catégories : les fautes de prononciation et celles de lexique.

b) Erreurs de prononciation

Les prononciations maladroites de Pnin sont souvent corrigées *in praesentia* dans le cotexte. Ainsi, dans le passage suivant, Pnin téléphone à Joan Clements pour louer une chambre chez elle, mais il multiplie les barrières à la compréhension puisqu’il l’appelle par le nom de la bibliothécaire de l’université, Mrs Thayer, et qu’il prononce mal le « th » anglais :

“Hullo!” she repeated.

“You are,” suggested the voice warily, “Mrs Fire?”

“No,” said Joan, and hung up. [...]

“What was that telephone call?”

“Somebody wanting Mrs Feuer or Fayer. Look here, if you deliberately neglect everything George —” [Dr O. G. Helm, their family doctor].

“Joan,” said Laurence, who felt much better after that opalescent rasher, “Joan, my dear, you are aware aren’t you, that you told Margaret Thayer yesterday you wanted a roomer?”

“Oh, gosh,” said Joan – and obligingly the telephone rang again²¹.

La déformation phonologique de Pnin est corrigée en plusieurs étapes par les personnages anglophones : avant même que Laurence Clements ne signale à sa femme qu’il fallait comprendre

¹⁹ *Pnin*, p. 418-419.

²⁰ *Pnin*, p. 420.

²¹ *Pnin*, p. 318.

« Thayer », celle-ci se rapproche du bon mot en traduisant d'abord le « Fire » de Pnin en allemand (« Feuer ») puis en modifiant les voyelles en « Fayer ». Il ne reste plus à Laurence, habitué à travailler avec des étrangers (dont Pnin), qu'à replacer le « th » anglais pour révéler le mot visé par Pnin.

Après avoir involontairement transformé Joan Clements en bibliothécaire, Pnin lui fait également changer de sexe, comme le remarque Laurence au sujet de la prononciation de son collègue russe :

“Our friend,” answered Clements, “employs a nomenclature all his own. His verbal vagaries add a new thrill to life. His mispronunciations are mythopeic. His slips of the tongue are oracular. He calls my wife John²².”

La description est facétieuse puisque Laurence sait qu'elle va contribuer au mythe du personnage de Pnin sur le campus de Waindell, comme l'indiquent « mythopeic » et « oracular ». Mais elle est aussi affectueuse, car Laurence a appris à apprécier l'homme russe que tant de collègues moquent et qui est devenu son ami. D'ailleurs, ce contraste est présent dans tout le passage puisqu'aux descriptions négatives (« mispronunciations », « slips of the tongue ») sont associés des adjectifs positifs et hyperboliques (« mythopeic », « oracular »). Dans le prénom « Joan », la diphtongue /æʊ/ pose problème à Pnin car c'est un son éminemment anglophone que l'on ne trouve pas en russe. Si, dans *Pale Fire*, l'ajout du « e » final à Kinbot(e), l'anagramme du russe Botkin, permettait la diphtongue et ainsi transformait le professeur russe en américain, dans *Pnin* ce sont les sexes qui s'inversent : Laurence, homme au nom féminin dans plusieurs langues dont le français, voit son épouse devenir homme. Notons que c'est la première fois que l'erreur de Pnin est explicitée : avant cela, c'était au lecteur de rectifier le « John » de Pnin en « Joan ».

Il existe de nombreux exemples similaires où le mot anglais correct n'est pas donné à proximité du mot pninien et où le lecteur doit rectifier l'erreur comme il le peut. C'est le cas dans le passage suivant qui évoque un ancien logement de Pnin :

The rooms of his Waindell period looked especially trim in comparison with one he had had in uptown New York, midway between Tsentral Park and Reeverside, on a block memorable for the waste-paper along the curb, the bright pat of dog dirt somebody had already slipped upon, and a tireless boy pitching a ball against the steps of the high brown porch²³.

²² *Pnin*, p. 416-417.

²³ *Pnin*, p. 341.

Le lecteur peut aisément ôter le /t/ superflu de Pnin dans « Tsentral » et raccourcir la première syllabe de son « Reever-side », et ainsi retrouver les bien plus américains Central Park et Riverside Drive. Notons que cette propension à rajouter des sifflantes derrière des occlusives dentales (/d/ ou /t/) sera explicitée deux pages plus loin, à la fois par la transcription et par l'explication de la différence entre la palatalisation russe et la prononciation anglophone :

He had enormous difficulty (“dzeefeecooltsee” in Pninian English) with depalatization, never managing to remove the extra Russian moisture from t’s and d’s before the vowels he so quaintly softened²⁴.

La rectification « Central Park and Riverside » est également guidée par la connaissance du monde que le lecteur a, guidé qu’il est par l’indication « in uptown New York²⁵ ». Il peut juxtaposer les mots anglais *in absentia* aux mots pniniens, ce qui forme ainsi dans sa conscience un palimpseste d’anglais et de pninien.

Le deuxième type d’erreurs, à savoir celles d’ordre lexical, est plus difficilement détectable, d’où une plus grande présence de leur signalement. Leur inscription *in praesentia* contribue à en faire des jeux de mots involontaires de la part de Pnin.

c) Erreurs sémantiques

Malgré ses erreurs récurrentes en anglais, Pnin s’emploie à apprendre un vocabulaire riche. Cependant, lorsqu’il s’agit de réemployer des expressions idiomatiques, Pnin se perd parfois en chemin :

Laurence, on going up to his study one day, a secret and sacred lair cunningly carved out of the attic, was incensed to find the mellow lights on and fat-naped Pnin braced on his thin legs serenely browsing in a corner: “Excuse me, I only am grazing,” as the gentle intruder (whose English was growing richer at a surprising pace) remarked, glancing over the higher of his two shoulders²⁶.

Ici, c’est la description préliminaire du narrateur qui fait apparaître le jeu de mots involontaire de Pnin (« browsing in a corner »). C’est a priori une mauvaise récupération de l’expression idiomatique qui est en jeu ici. En effet, les recherches en apprentissage de langue seconde suggèrent que les

²⁴ Pnin, p. 343.

²⁵ « Mais l’identification des sons n’est pas seulement guidée par l’environnement phonique : les attentes peuvent être également suscitées par la connaissance de mots ou plus généralement par des connaissances encyclopédiques », Vogel, p. 235-236.

²⁶ Pnin, p. 325.

apprenants enregistrent le lexique non seulement par rapport au signifiant, mais aussi en visualisant la notion visée :

La mémoire imaginale traite les informations non verbales et les représente sous forme d'images mentales, tandis que les informations langagières participent d'un autre mode de mémorisation²⁷.

Pnin a vraisemblablement retenu la polysémie de « browse », c'est-à-dire l'idée de consultation et celle du mode d'alimentation du bétail, mais comme cette description alimentaire peut également s'appliquer à « graze », il a inversé les deux mots, ce qui transforme l'enseignant-chercheur en bovin. La description physique par le narrateur (« fat-naped Pnin braced on his thin legs) contribue à cette comparaison animalière, tout comme le verbe « grow » qui évoque l'herbe, tandis que son inscription de « browsing » avant « grazing » souligne l'erreur de Pnin. Le narrateur fait donc tout pour rendre Pnin risible alors même qu'il feint l'admiration pour ce collègue, étranger comme lui ; notons cependant que ce compliment est relégué à un commentaire entre parenthèses : « (whose English was growing richer at a surprising pace) ».

Pnin est en réalité un faire-valoir pour le narrateur qui, lui, a parfaitement réussi à s'intégrer à son pays d'accueil. Il ne cesse d'ailleurs de souligner sa grande maîtrise de la langue anglaise, ce qui lui permet de se mettre en avant (il se nomme lui-même « a really fascinating lecturer²⁸ ») et d'autant plus de ridiculiser Pnin. Ce but dissimulé derrière une pseudo-biographie ridicule apparaît plus clairement à la fin du roman. En effet, on y découvre d'une part que le narrateur a rapporté un récit de seconde main qui est le fruit du professeur Cockerell, qui se démène lui aussi en permanence pour ridiculiser Pnin et déforme les faits²⁹ ; d'autre part, le narrateur lui-même est accusé par Pnin d'être « a dreadful inventor (*on uzhasnïy vidumshchik*³⁰) ».

d) Erreurs de Pnin ou créations du narrateur ?

À plusieurs reprises, les erreurs de Pnin semblent trop belles, trop ridicules pour être authentiques. Ainsi, vers la fin du roman, le narrateur indique les doutes qu'il faut porter quant aux erreurs que Cockerell attribue à Pnin :

²⁷ Vogel, p. 198.

²⁸ *Pnin*, p. 420.

²⁹ Voir en particulier *Pnin*, p. 432-433.

³⁰ *Pnin*, p. 430-431.

We arrived at last at Pnin's declaration one day that he had been "shot" by which, according to the impersonator, the poor fellow meant "fired" – (a mistake I doubt my friend could have made³¹).

Le narrateur indique à trois reprises ses doutes en rappelant le statut d'imitateur de Cockerell (« impersonator »), en soulignant la dimension subjective de ces propos (« according to ») et finalement en inscrivant entre parenthèses son jugement sur cette anecdote. Or, le narrateur lui-même est un Cockerell qui se moque de l'anglais de Pnin tout en vantant son amitié pour lui (« my friend »). Ainsi, c'est un doute à rebours qui plane sur les erreurs de Pnin que le narrateur a rapportées en amont de cette révélation finale.

Tout d'abord, il est permis de douter de l'erreur indiquée par le narrateur dans le passage suivant. Pnin y écrit à son collègue allemand Hagen après que celui-ci lui a annoncé qu'il n'aurait pas de poste définitif, alors que le narrateur, lui, obtient un emploi dans leur université :

"Dear Hagen," he wrote in his clear firm hand, "permit me to recapitulate (crossed out) recapitulate the conversation we had tonight. It, I must confess, somewhat astonished me³²."

Le jeu de mots involontaire de Pnin s'appuie sur la langue allemande, que les deux professeurs parlent : on lit dans la contrepèterie « recapitulate » la présence du mot allemand « *kaputt* », cassé, ce qui renvoie à l'homme brisé et rejeté que Pnin est censé être à ce moment-là. Par conséquent, son erreur aurait été un lapsus révélateur, ou, mieux, un « symptôme ». Il est même possible de pousser l'étude de ce néologisme plus loin. En effet, le préfixe « re- » peut indiquer l'insistance, par le narrateur, sur les humiliations répétées de Pnin : il avait d'abord révélé que Liza n'avait épousé Pnin que parce qu'il l'avait rejetée (elle avait utilisé sa lettre de demande en mariage comme preuve) ; puis, le narrateur fait subir une nouvelle humiliation à Pnin puisqu'il obtient le poste que l'on refuse à ce dernier. Cet affront survient des années après le premier (voir le « late » de « recapitulate ») et poussera Pnin à fuir le campus, à capituler (re-capitulate) pour ne pas croiser le narrateur. Étant donné que celui-ci ne croisera jamais Pnin dans le roman et que cette lettre est de caractère privé entre Pnin et son ami, il semble surprenant que le narrateur ait eu connaissance de cette faute, que Pnin avait de toutes façons corrigée. Il est tout à fait opportun que le narrateur ait accès à une rature, une biffure de Pnin qui lui permet de l'humilier encore plus ; il est plus probable qu'il ait fait passer un de ses propres calembours pour une erreur involontaire de son faire-valoir.

³¹ *Pnin*, p. 433.

³² *Pnin*, p. 422.

L'exemple le plus parlant d'une création d'erreurs pninniennes par le narrateur se trouve dans la description du désespoir de Pnin. Quand son ex-femme Liza avait demandé à le voir, il avait imaginé qu'elle souhaitait enfin reprendre leur vie de couple ; en réalité, elle voulait lui demander de financer les études du fils qu'elle a eu avec Eric Wind, l'homme pour qui elle avait quitté Pnin. Rappelons que cette déception ne fait que répéter une première tromperie : après avoir quitté Pnin, Liza avait feint de revenir vers lui pour qu'il paie le voyage transatlantique d'elle et de son amant, pour finalement demander le divorce une fois arrivée aux États-Unis. Pnin a de nouveau le cœur brisé, et dans le passage suivant, sa logeuse Joan le trouve dans un profond désespoir :

She put her bag and parcels down on the sideboard in the kitchen and asked in the direction of the pantry: "What are you looking for, Timofey?"

He came out of there, darkly flushed, wild-eyed, and she was shocked to see that his face was a mess of unwiped tears.

"I search, John, for the viscous and sawdust," he said tragically.

"I am afraid there is no soda," she answered with her lucid Anglo-Saxon restraint. "But there is plenty of whisky in the dining-room cabinet. However, I suggest we both have some nice hot tea instead³³."

Il y a ici une très forte condensation de déformations de la langue anglaise qui devraient nous faire sourire : « I search [...] for », à mi-chemin entre « look for » et « search », les nombreuses erreurs de prononciation telles que « haf » ou l'absence de diphtongue qui transforme Joan en homme, « John », et surtout « viscous and sawdust ». Il est cependant difficile pour le lecteur de rire ici, car l'empathie pour le personnage empêche toute moquerie. Comme le soulignait Bergson dans son ouvrage sur le rire, c'est justement l'empathie qui désamorce le comique :

Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes les choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur³⁴.

³³ *Pnin*, p. 339.

³⁴ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique* [1900], éd. Frédéric Worms (Paris : Presses universitaires de France, 2007), p. 4.

Ici, c'est bien du côté du tragique que l'on se trouve, comme semble l'indiquer le narrateur par son choix d'adverbe : « "I search, John, for the viscous and sawdust," he said tragically. » La juxtaposition de « tragically » et d'un tel nombre d'erreurs, a priori comiques, n'est pas un hasard. En effet, l'écart entre « viscous and sawdust » et « whisky and soda » est considérable, ce qui nécessite d'être explicité *in praesentia* par Joan, une anglophone (« "I am afraid there is no soda," she answered with her lucid *Anglo-Saxon* restraint. "But there is plenty of whisky in the dining-room cabinet"³⁵. »). Si cet écart est quasiment irréconciliable pour le lecteur, c'est qu'il s'agit en réalité d'une création du narrateur, comme l'a souligné la chercheuse nabokovienne Leona Toker :

No Russian could possibly make such a mispronunciation (the Russian word for "soda" sounds very much like the English one), yet the betrayal of linguistic verisimilitude is obviously intentional, since it sharply contrasts with the virtuoso handling of the bilingual situation in other parts of the novel. The narrator is clowning in order to distance himself from the character's pain and escape the grip of "participative emotion"³⁶.

Le calembour serait donc un moyen d'éviter le tragique de la douleur du personnage principal (ce qui rappellera la bifurcation comique similaire dans *Bend Sinister*, lors de la description du fils mort de Krug). Le narrateur met en scène une erreur improbable de son compatriote pour y dissimuler son propre jeu de mots. Notons que ce qui ne pouvait être crédible en tant qu'erreur contribue à la qualité du jeu de mots, comme l'a souligné Lecercle : « The wilder the pun the better, because it does violence to language instead of meekly following its call³⁷. »

Le narrateur dissimule parfois ses jeux de mots derrière les erreurs de Pnin, ce qui questionne encore plus le continuum entre erreur et création pour les étrangers. Cependant, il existe un grand nombre de calembours dont le narrateur, lui aussi étranger, reconnaît volontiers la paternité et dont il est visiblement fier. En effet, ceux-ci soulignent la maîtrise qu'il a acquise sur la langue anglaise : il est parvenu au statut de « prominent *Anglo-Russian* writer³⁸ ».

³⁵ C'est moi qui souligne.

³⁶ Leona Toker, « Self-Conscious Paralepsis in Vladimir Nabokov's *Pnin* and "Recruiting" », *Poetics Today*, 7 (1986), 459-469 (p. 465).

³⁷ Lecercle, *Violence of Language*, p. 80.

³⁸ *Pnin*, p. 397. C'est moi qui souligne.

2. Les créations linguistiques

Avant de revenir sur les jeux de mots du narrateur, il est important de spécifier ce que nous entendons par « calembour » ou « jeu de mots ». Comme l'a révélé l'exemple de « viscous and sawdust », les calembours n'ont pas nécessairement comme visée de créer un effet comique, un rire chez le lecteur. C'est plutôt la dimension ludique de la création linguistique qui prime : d'une part, il y a le défi pour l'*homo ludens*³⁹ de rapprocher deux notions aussi éloignées que possibles, que ce soit par le son ou le sens (« the wilder the pun the better ») ; d'autre part, pour le lecteur, c'est la surprise et le plaisir de la découverte qui fait le succès d'un jeu de mots. Le linguiste Ruggero Druetta appelle cela la validation jubilatoire :

La validation jubilatoire [...] est alors déclenchée à la fois par le fait d'avoir trouvé (auto-valorisation/auto-estime) et par le contenu de la trouvaille elle-même, dans la mesure où le décodeur réussit à établir le bon lien entre cette trouvaille et la lecture de base, plus ou moins anodine, et à susciter la connotation appropriée (d'où l'effet de connivence⁴⁰).

Ce n'est pas un rire en tant que tel qui est visé par ces calembours mais plutôt ce que nous nommerions un « sourire linguistique », qui met en jeu la complicité entre le narrateur et son narrataire, qui est assez proche de celle mise en place par l'emploi des mots étrangers.

a) La maîtrise du narrateur

Dans *Pnin*, les créations du narrateur révèlent l'acuité de sa perception de la langue anglaise : il est particulièrement conscient de ses proximités phoniques et de sa polysémie, justement parce qu'il s'agit de sa langue seconde et qu'il la voit avec un œil neuf, un œil d'étranger.

Pour ce qui est des jeux sur la sonorité, c'est le regroupement qui contribue à la mise en valeur du calembour ; c'est leur rapprochement qui fait apparaître des proximités phoniques inattendues entre des mots. Tout d'abord, le narrateur emploie « pain and panic⁴¹ » à deux reprises et en deux pages pour évoquer les sensations physiques et mentales de Pnin lors de ce qui semble

³⁹ Lilly, « Homo Ludens ».

⁴⁰ Druetta, « Quand le français s'amuse avec ses... maux : calembours, holorimes, contrepèteries et tutti quanti ».

⁴¹ « And now, in the park of Whitchurch, Pnin felt what he had felt already on August 10, 1942, and February 15 (his birthday), 1937, and May 18, 1929, and July 4, 1920 – that the repulsive automaton he lodged had developed a consciousness of its own and not only was grossly alive but was causing him pain and panic. » *Pnin*, p. 311 ; « But the fever that hummed in his head drowned every effort in pain and panic. » *Pnin*, p. 312.

être un infarctus. Les allitérations rendent la description de la douleur cardiaque de Pnin mélodique, mais elles contribuent surtout à caractériser Pnin, puisque c'est aussi son nom qui se lit derrière les allitérations en /p/ et /n/ de « pain and panic ». Par ailleurs, le lecteur apprendra au chapitre 6 que, selon Pnin, « “The history of man is the history of pain! ” » Le nom « Pnin » et les mots « pain and panic » sont donc liés phoniquement dans ce récit où le narrateur essaie justement de broser le portrait d'un homme pathétique, et ces mots, surtout « Pnin » et « pain », vont mutuellement se faire écho et se remotiver.

Au-delà des jeux de mots sonores, c'est globalement la langue du roman qui est euphonique. Ainsi, dans le passage suivant, on relève en plus du jeu de mots triple d'autres allitérations minimes :

Nothing of the slightest interest to therapists could Victor be made to discover in those beautiful, *beautiful* Rorschach ink blots, wherein children see, or should see, all kinds of things, seascapes, escapes, capes, the worms of imbecility, neurotic tree trunks, erotic galoshes, umbrellas, and dumb-bells⁴².

Dans le triptyque « seascapes, escapes, capes », on remarque qu'aux allitérations en /s/ et /k/ s'ajoute la diminution de la taille des signifiants : les lettres semblent graduellement s'effacer, comme pour souligner l'absence de signification que Victor trouve dans les taches d'encre que ses parents psychiatres lui présentent. C'est même cette science qui semble dépourvue de sens, comme le sous-entend l'insistance ironique sur « beautiful », par le doublement de l'adjectif et son soulignement ironique : « those beautiful, *beautiful* Rorschach ink blots » ; par ailleurs, dans « blots, wherein children see, or should see », le modal « should » insiste sur la recommandation du parent psychiatre qui veut que son enfant prouve la véracité de ce test, tout comme il inscrit le doute sur ce test en requalifiant l'affirmation « children see, or should see ». En plus de ce calembour triple, des allitérations plus discrètes sont inscrites (« neurotic tree trunks », « umbrellas, and dumb-bells ») et le lecteur est même encouragé à voir des proximités dans des associations plus accidentelles comme « erotic galoshes », où le rythme ternaire et le son /p/ central portant l'accent tonique poussent à entendre une association phonique entre ces deux mots. Le même genre de calembours phoniques est utilisé quand les déboires de Pnin en cours de conduite sont décrits :

If he failed the first time he took his driver's licence test, it was mainly because he started an argument with the examiner in an ill-timed effort to prove that nothing could be more humiliating to a rational creature than being required to encourage the

⁴² Pnin, p. 362.

development of a base conditional reflex by stopping at a red light when there was not an earthly soul around, heeled or wheeled⁴³.

Ici, le simple ajout du « w » transforme le piéton en cycliste ou conducteur éventuel, et le sourire linguistique face à ce calembour vient accompagner le sourire que l'entêtement du professeur devenu élève suscite. Relevons un dernier exemple, où pour une fois Pnin excelle ; il est même décrit comme au sommet de sa popularité :

Plaints and protests, however, would mingle with the applause when Pnin, with brutal indifference, croqueted, or rather rocketed, an adversary's ball⁴⁴.

C'est évidemment le duo « croqueted / rocketed » qui est le plus évident dans ce passage où au calembour phonique se superpose une contrepèterie presque parfaite. On relève également l'allitération en /p/ du début du passage, qui part de l'allitération anaphorique « plaints and protests » pour mener vers la célébration du professeur Pnin, dont le lecteur a appris à accepter et prononcer la lettre « p » initiale : « applause / Pnin ».

Pour ce qui est des calembours sémiques créés par le narrateur, nous n'en relèverons qu'un, qui s'ajoute à ceux présentés comme étant des erreurs de Pnin. Dans le passage suivant, le narrateur décrit une maladie de Pnin, et l'on se rappelle que, si Pnin parlait de « currents of air », le narrateur, lui, connaît le bon mot anglais et se permet même un bon mot, ce qui souligne encore une fois le contraste entre ces deux étrangers :

Could it be pneumonia this time? He had been chilled to the bone a couple of days before in one of those hearty American draughts that a host treats his guests to after the second round of drinks on a windy night⁴⁵.

Le lien entre Pnin et sa pneumonie est bien sûr linguistique puisque le « p » muet dans « pneumonia » pousse les Américains au mimétisme ; ils ne prononcent ainsi pas le /p/ dans « Pnin » et l'appellent par exemple « Dr. Neen⁴⁶ ». Dans l'exemple cité, la présence de « pneumonia » et de « chilled » pousse à lire le mot « draughts » dans le sens britannique de « courants d'air », tandis que, dans la suite de la phrase, le contexte festif et surtout l'expression « round of drinks » encourage à y lire le deuxième sens de « bière pression », « breuvage ». La lecture se fait encore plus dynamique à la fin puisque le premier sens est réinscrit grâce à l'adjectif « windy ».

⁴³ Pnin, p. 378.

⁴⁴ Pnin, p. 391.

⁴⁵ Pnin, p. 311.

⁴⁶ Pnin, p. 374.

Avec sa dextérité en anglais et tous ses jeux de mots, le narrateur s'oppose ainsi drastiquement à Pnin. Cependant, le professeur éponyme semble faire preuve d'une maîtrise grandissante au fur et à mesure que la fin du roman approche, et il se met lui aussi à créer des calembours.

b) Pnin l'*homo ludens*

Si, dans le chapitre 7, c'est le narrateur qui fait son entrée en révélant enfin sa présence, les six premiers chapitres étaient dédiés à Pnin. C'est justement dans le dernier de ceux-ci, le chapitre 6, que Pnin fait lui-même des prouesses linguistiques. Tout d'abord, lorsqu'il invite un collègue à une soirée chez lui, il fait un jeu de mots savoureux qui contraste avec un calembour involontaire en amont et de nombreuses erreurs de prononciation en aval :

"So I take the opportunity to extend a cordial invitation to you to visit me this evening. Half past eight, postmeridian. A little house-heating soiree, nothing more. Bring also your spouse – or perhaps you are a Bachelor of Hearts?"

(Oh, punster Pnin!)

His interlocutor said he was not married. He would love to come. What was the address?

"It is nine hundred ninety-nine, Todd Rodd, very simple! At the very very end of the rodd, where it unites with Cleef Ahvnue. A leetle breek house and a beeg blahk cleef⁴⁷."

Pnin a commis une erreur similaire à sa confusion entre « graze » et « browse » en transformant, par une erreur de degré, « house-warming » en « house-heating » ; il a également prononcé plusieurs mots de manière erronée. En ne diphtonguant pas « Road », il semble tendre le bâton pour se faire battre, et l'effet comique est intensifié par la proximité de « Todd » et « Rodd », qu'elle soit visuelle ou sonore avec cette rime interne. Pnin éprouve également des difficultés à discriminer les « i » longs des courts dans l'accumulation finale « A leetle breek house and a beeg blahk cleef ». Il faut aussi remarquer le jeu de mots de Pnin, qui est doublement signalé : tout d'abord, par la parenthèse du narrateur où se lit son propre calembour phonique « punster Pnin » ; puis, surtout, par la mention de « spouse » par Pnin, qui souligne bien la dimension *voulue* de son jeu de mots entre le diplôme universitaire, « Bachelor of Arts », et l'association entre le mot désignant le célibataire, « bachelor », et les cœurs qu'il pourrait briser, « hearts ». On aurait pu supposer que Pnin avait commis une erreur

⁴⁷ Pnin, p. 405-406.

classique d'étranger en ajoutant un /h/ là où il n'en fallait pas, mais son commentaire souligne qu'il est désormais capable de faire des jeux de mots dans sa langue d'adoption. Quelques pages plus loin, Pnin fera un nouveau calembour au même collègue :

Pnin served the cocktails "or better to say flamingo tails – specially for ornithologists", as he slyly quipped⁴⁸.

Ici, Pnin inscrit *in praesentia* son propre calembour en juxtaposant « cocktails » (en discours indirect libre) et « flamingo tails », ce qui remotive le mot « cocktails » en le faisant apparaître comme un amalgame lexical entre l'oiseau « cock » et son anatomie. Par ailleurs, il souligne son jeu de mots par deux commentaires ; d'une part, il réinscrit le motif de l'oiseau en rappelant la profession de son collègue (Pnin croit qu'il est ornithologue mais il s'adresse en réalité à un autre collègue, qui est anthropologue) et d'autre part, sa reprise « or better to say » enclenche une lecture dynamique qui part de « flamingo tails » pour retourner vers « cocktails ». Quant au narrateur, il donne une indication non verbale (« as he slyly quipped ») qui indique elle aussi que Pnin faisait un calembour intentionnel. Contrairement à l'exemple précédent, aucune erreur ne viendra rappeler la maîtrise branlante que l'étranger a de l'anglais : son intégration linguistique semble réussie. Notons d'ailleurs que, tout au long de cette section, Pnin est appelé non pas Timofey mais exclusivement Tim, comme pour souligner son américanisation.

c) Les calembours de Pnin, ou l'évolution de l'étranger dans la langue

À la fin du roman, le génitif dans « les calembours de Pnin » peut donc être compris dans un sens subjectif, où Pnin devient le sujet producteur des jeux de mots. Cependant, il faut noter qu'au début du roman, ce génitif était objectif : c'était Pnin qui était l'objet des jeux de mots des autres, et plus largement de leurs moqueries. À plusieurs reprises, le nom du professeur russe est directement associé aux calembours involontaires que ses erreurs font apparaître. Ainsi, la présentation de Pnin par une Anglophone est colorée d'humour quand celle-ci ne parvient pas à prononcer son nom russe :

Tonight we have here, I am proud to say, the Russian-born, and citizen of this country, Professor – now comes a difficult one, I am afraid – Professor Pun-noon. I hope I have it right⁴⁹.

⁴⁸ Pnin, p. 409.

Tout comme le nom de Pnin se prêtait facilement à l'association avec « pain » par le narrateur, il semble qu'il soit également remotivable par le mot « pun ». Pnin serait victime de la violence du langage puisque son nom ne peut être connoté que par la douleur ou la moquerie ; et c'est bien le langage qu'il faut apparemment incriminer puisque ce « Pun-noon » est produit accidentellement par un personnage, et non par le narrateur, qui s'était d'ailleurs déjà chargé de broser un portrait ridicule de Pnin quelques pages plus tôt. Or, la transcription de la prononciation qui y fait apparaître le mot « pun » est bien prise en charge par le narrateur, et il réitérera plus loin cette association en surnommant le professeur « punster Pnin ». Ce nom fonctionne comme une métonymie, qui permet au narrateur de souligner à quel point la personne de Pnin est l'objet idéal de ses moqueries.

L'évolution de Pnin dans la langue est donc similaire à celle de la figure de l'étranger dans le roman, où un Pnin hésitant contraste avec le narrateur, intégré socialement et linguistiquement. Pnin serait par conséquent un étranger assimilé en devenir ; notons d'ailleurs que l'on retrouvera un Pnin à la tête du département de russe dans le roman suivant de Nabokov, *Pale Fire*, dont l'attitude suffisante ne sera pas sans rappeler celle du narrateur de *Pnin*⁴⁹. Lecercle a souligné cette progression de l'étranger dans le roman dans un article où il s'appuie sur le philosophe Guillaume Le Blanc et où il emploie les sens objectifs et subjectifs du génitif dans l'expression « la passion de la langue » :

On commencera par “la passion de la langue”, au sens passif du mot “passion” et dans un sens à la fois objectif et subjectif du complément de nom : la langue de l'étranger souffre, le locuteur souffre dans sa langue, parce que la langue nationale dans laquelle il peine à s'insérer lui inflige ces souffrances. C'est bien là la situation de l'étranger évoqué par Le Blanc, ou celle de Pnin : le moment de la descente aux enfers. On continuera par “la passion de la langue”, expression dans laquelle le mot “passion” a son sens passif et le complément de nom est subjectif : c'est la langue qui maintenant souffre, qui subit une passion. [...] Mais bientôt la remontée s'amorce. Cela se dit “la passion de la langue”, où le mot passion a son sens actif et le complément de nom est subjectif, car voilà que sa minoration est une chance pour la langue, voilà qu'elle la fait vivre, et l'étranger qui baragouine cède la place au poète. Et la remontée atteint le paradis à la quatrième et dernière étape, qui se dit “la passion de la langue”, où le mot “passion” a son sens actif et le complément de nom sa valeur objective, car la langue est maintenant l'objet d'une attraction passionnée, de la part d'un locuteur qui est consciemment poète : nous sommes partis de Pnin et nous sommes arrivés à Nabokov⁵¹.

⁴⁹ *Pnin*, p. 315.

⁵⁰ « Speaking of the Head of the bloated Russian Department, Prof. Pnin ». *Pale Fire*, p. 549.

⁵¹ Jean-Jacques Lecercle, « Les mots étrangers, les mots de l'étranger », communication dans le séminaire « Confluences – Les mots étrangers » au CREA de Nanterre (à paraître).

S'il est exact que cette passion de la langue s'applique à Nabokov, il nous semble qu'elle s'applique également au narrateur du roman mais aussi, en devenir, à Pnin.

Ces trois figures partagent la même propension pour les calembours du fait de leur bilinguisme. Ce goût des étrangers pour les jeux de mots est souligné par le narrateur quand il décrit la difficulté de Pnin à distinguer Thomas Wynn l'ornithologue de T. W. Thomas, anthropologue :

At times he graded, as it were, into somebody else, whom Pnin did not know by name but whom he classified, with a bright foreigner's fondness for puns as "Twynn" (or, in Pninian, "Tvin"). [...] For recalling certain other duplications in the past – disconcerting likenesses he alone had seen – bothered Pnin told himself it would be useless to ask anybody's assistance in unravelling the T. Wynns⁵².

Pnin joue avec le nom de son collègue pour le transformer en jumeau (« Twynn », « Tvin »), à l'instar du narrateur qui décline le jeu de mots en « T. Wynns ». Le narrateur attribue cette affection pour les calembours à Pnin, mais il semble bien la partager puisque, quelques lignes plus tôt, c'est lui qui employait le mot « twin » :

Pnin and I had long since accepted the disturbing but seldom discussed fact that on any given college staff one could find not only a person who was uncommonly like one's dentist or the local postmaster, but also a person who had a twin within the same professional group⁵³.

Le narrateur partage donc les mêmes jeux de mots que Pnin, et pas seulement cette perception des faux jumeaux. Pour ces étrangers en cours d'assimilation, les calembours jouent un rôle crucial puisqu'ils seront preuve de leur intégration linguistique, et plus les calembours seront de qualité et inventifs, plus la preuve sera concluante. Cependant, à multiplier les démonstrations et les tours de force linguistique, l'étranger risque de se révéler comme tel. Ce danger déborde les limites de *Pnin* et s'applique à l'ensemble des narrateurs de Nabokov, mais aussi à l'écrivain lui-même : en multipliant les prouesses linguistiques, Nabokov peut basculer vers le « procédé » et non plus le style.

C. La langue exhibitionniste, signe de l'étranger ?

Pour un auteur bilingue comme Nabokov, le débat est toujours de savoir s'il faut le considérer comme un natif ou comme un étranger parlant une langue seconde. Rappelons que pour la plupart des gens, la maîtrise de la langue par un étranger est vue comme fautive, ou du moins

⁵² *Pnin*, p. 404-405.

⁵³ *Pnin*, p. 404.

fautive en latence. Cependant, Vogel rappelle que l'étude de la langue parlée par les étrangers ne doit pas être limitée à l'analyse des erreurs⁵⁴ et surtout que l'interlangue doit être vue dans toute sa dimension, allant du pôle de la maîtrise fautive à celle de la parfaite utilisation :

Pour apprécier la correction linguistique d'une interlangue, on peut partir du principe qu'elle se situe sur une échelle dont le sommet est la norme correspondant au système de la langue-cible (donc le degré absolu de correction), et dont la base serait [...] un écart plus ou moins important par rapport à la norme de la langue-cible⁵⁵.

Si l'on part du principe que l'anglais de Nabokov est une interlangue en raison de son statut de bilingue, le sien semble être au pôle supérieur de l'interlangue, c'est-à-dire une maîtrise parfaite. De plus, nombre de natifs emploient un anglais moins riche et poétique que le sien. Rappelons également comment Nabokov avait rejeté certaines critiques de son *Onegin* : il avait montré à des anglophones comme Wilson que les mots qu'il employait dans sa traduction étaient loin d'être les russismes d'un étranger malhabile puisqu'il s'agissait de mots anglais, et qu'il les empruntait à de grands poètes comme Tennyson ou Byron, ce que ces critiques anglophones n'avaient pas su détecter. Le cas de Nabokov montre bien qu'une interlangue peut être tout aussi créative que la langue d'un natif, et même plus.

En effet, plusieurs études soulignent l'acuité des étrangers en matière de conscience métalinguistique. Malgré ou plutôt grâce à leur caractère étranger, ces derniers semblent particulièrement capables de déceler les jeux de mots latents de la langue :

Numerous recent studies strongly suggest that bilingualism confers a continuing advantage for tasks involving metalinguistic awareness, or separating word sounds from word meaning, generating synonyms, being sensitive to communicative needs, and perceiving new sounds⁵⁶.

L'étranger, chez Nabokov ou en général, semble souvent plus capable de voir des associations de mots possibles pour en faire des jeux de mots, alors que les natifs ne les remarqueraient peut-être pas : les francophones voient-ils au-delà de l'expression figée « pourboire » que cet argent est donné « pour boire » ? Les anglophones remarquent-ils la ressemblance entre « laughter » et « daughter » ?

⁵⁴ « L'analyse de l'interlangue ne peut quant à elle, sous peine de déformer son objet, se contenter de traiter les seules formes ou structures que la norme de la langue-cible permet d'identifier comme fausses : elle se doit au contraire de considérer comme objet d'analyse **tous** les énoncés linguistiques qui correspondent chez l'apprenant à une tentative d'exprimer des significations et de réaliser des intentions dans la langue étrangère. » Vogel, p. 27.

⁵⁵ Vogel, p. 20. Selinker a estimé que 5% des apprenants atteignaient le niveau de « successful learning », voir Vogel, p. 35.

⁵⁶ Beaujour, p. 16.

Chez Nabokov, cette conscience et ce déploiement linguistiques peuvent paraître artificiels car un monolingue ne ressentirait pas le besoin d'en faire démonstration. C'est justement en montrant cette créativité que les étrangers risquent de se révéler comme tels, car cette quête d'autorité sur le langage⁵⁷ est par trop exhibitionniste :

Outre son accent, c'est paradoxalement non pas un manque mais un excès de maîtrise de la langue anglaise qui trahit les origines étrangères de Humbert, une surcorrection et une recherche du mot juste qui le distinguent des autochtones et font ressortir son aliénation⁵⁸.

Jane Grayson a également souligné à quel point les grands écarts que Nabokov faisait dans son écriture pouvaient être malhabiles, notamment en termes de registres et de variétés d'anglais :

A more serious criticism is that in some of his writing the American vocabulary and up-to-date idiom sits uneasily on top of his essentially literary English prose style. There is in places a noticeable unevenness of style, where old and new elements are not sufficiently blent⁵⁹.

En essayant de faire la démonstration de sa haute maîtrise de l'anglais, Nabokov pouvait donc révéler son caractère d'étranger.

Certains des personnages étranger de l'auteur russo-américain sont ainsi démasqués comme tels. Ainsi, dans *The Real Life of Sebastian Life*, Sebastian est perçu comme étranger justement à cause de ses tentatives d'effacer son étrangeté :

My interlocutor had known him so intimately that I think he was right in suggesting that Sebastian's sense of inferiority was based on his trying to out-England England, and never succeeding, and going on trying, until finally he realized that it was not these outward things that betrayed him, not the mannerisms of fashionable slang, but the very fact of his striving to be and act like other people when he was blissfully condemned to the solitary confinement of his own self⁶⁰.

Son désir de passer pour un anglophone passe par des choix de lexique mais aussi par sa prononciation, comme le remarque le narrateur : « "Gah-song," said Sebastian. I had noticed before that he tried to pronounce French as a real healthy Britisher would. » L'accent volontairement non francophone passe par la transcription du mot qui fait apparaître le mot « song », qui souligne la

⁵⁷ Je reprends cette expression à Chupin, *Vladimir Nabokov : fictions d'écrivains*, p. 62.

⁵⁸ Antoine Traisnel, « "A Second-Rate Brand of English" : la langue de seconde main dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Poétique de l'étranger*, 7, 1-13 (p. 5).

⁵⁹ Grayson, p. 192.

⁶⁰ *The Real Life*, p. 35.

prononciation non-musicale de Sebastian. Mais surtout l'étranger est pressenti comme étant un mal, comme n'étant pas « healthy », ce qui justifie l'éradication, la purge de toute trace de francophonie ou de russophonie. Un autre exemple d'exhibitionnisme révélateur se trouve dans l'autre roman traitant de l'étranger non assimilé, *Pnin*, où le nouveau mari de Liza, l'ex-femme de Pnin, est un Allemand qui parade dans un anglais qu'il croit ingénieux et créatif, ce qui irrite son fils Victor :

It was more trying when among such strangers Dr Eric Wind, a completely humorless pedant who believed that his English (acquired in a German high school) was impeccably pure, would mouth a stale facetious phrase, saying "the pond" for the ocean, with the confidential and arch air of one who makes his audience the precious gift of a fruity colloquialism⁶¹.

L'onomastique révèle ce que sous-entendait le commentaire « Dr Eric Wind, a completely humorless pedant » : cet homme est un moulin à paroles, ou *windbag*. En exhibant sa maîtrise de l'anglais, Eric Wind ne fait que révéler son statut d'étranger, alors qu'il s'évertue à le dissimuler. D'ailleurs, Nabokov paraît ici faire facétieusement référence à sa propre propension à faire des jeux de mots.

La créativité linguistique de Nabokov est clairement une de ses marques, si ce n'est sa marque par excellence. Écrire se devait d'être une création et d'être marqué par le style, et Nabokov ne cessait de revendiquer cette conviction en opposant son écriture à celle d'un autre écrivain étranger dans la langue anglaise : Joseph Conrad.

D. Le contre-exemple conradien

De par leur parcours commun d'écrivains étrangers ayant trouvé le succès en langue anglaise, les critiques ont toujours été prompts à rapprocher Nabokov et Conrad, ce qui provoquait souvent le courroux de l'écrivain russo-américain. Il a exprimé à plusieurs reprises sa différence avec l'écrivain anglais d'origine polonaise :

But as I have well said somewhere before, I differ from Joseph Conradically. First of all, he had not been writing in his native tongue before he became an English writer, and secondly, I cannot stand today his polished clichés and primitive clashes. He once wrote that he preferred Mrs. Garnett's translation of Anna Karenin to the original! This makes one dream – "ça fait rêver" as Flaubert used to say when faced with some abysmal stupidity⁶².

⁶¹ *Pnin*, p. 359.

⁶² *SO*, p. 57. Ce jeu de mots, en 1964, sur le nom de l'écrivain avait déjà été employé par Nabokov dans une lettre à Wilson en 1941, quand il commençait justement à écrire en anglais « The only thing that really

C'est en réalité toute l'esthétique de Nabokov qui peut se lire dans ce commentaire.

1. Accepter la langue étrangère

Tout d'abord, Nabokov affirme ici son identité d'écrivain double : il a écrit en russe, puis a changé de langue ; Conrad lui n'a pas laissé son empreinte dans sa langue maternelle. C'est également le rapport à la langue étrangère qui différencie ces deux écrivains ; l'emploi de l'expression française « ça fait rêver » par Nabokov et sa vénération de la version originale russe d'*Anna Karenin* sont révélateurs du rapport de Nabokov aux langues autres que sa langue d'écriture : il les incorporait dans son écriture et leur donnait une place à part entière. À l'inverse, Conrad osait avouer une préférence pour la version seconde d'un chef-d'œuvre de la littérature, ce qui peut être vu comme une adhésion complète à sa langue d'adoption mais aussi comme une trahison envers la langue première originelle. Oustinoff a d'ailleurs souligné le rapport de Conrad à la langue maternelle ou plus généralement à l'identité d'écrivain étranger :

Conrad semble en effet animé du désir d'intégrer son œuvre à la littérature de langue anglaise sans que rien dans son écriture ne permette de déceler la trace d'une autre langue⁶³.

Nabokov au contraire soulignait avec fierté, voire arrogance, son identité d'écrivain russo-américain et plus largement son polyglottisme et avait abondamment recours aux alternances codiques.

L'écriture de Nabokov est donc marquée par la langue étrangère, pas seulement par les xénismes mais aussi à des degrés plus légers. Dans son travail sur le style de Nabokov dans ses auto-traductions, Grayson a souligné le rôle des emprunts dans son écriture :

Taking a general view of this development it would almost seem that Nabokov, in order to establish an individual style and stamp it with difference and distinction, was deliberately choosing to step out of the ordinary in his use of words and quite deliberately preferring the extraordinary. To attempt to clarify this general observation and identify the nature of "extraordinariness" in the words he chooses would lead to analysis under such headings as Latinate words, technical terms, and purpose-built and invented word-forms. Obviously, these compartments are not watertight: some

bothers me is that apart from a few sneaking visits I have had no regular intercourse with my Russian muse and I am too old to change Conradically (this is a *good* one) and have left Europe in the middle of a vast Russian novel which will soon start to ooze from some part of my body if I go on keeping it inside. » *The Nabokov-Wilson Letters*, p. 44.

⁶³ Oustinoff, p. 45.

scientific terms are Latin in origin, and conversely more Latinate words are used by Nabokov to give an erudite or technical flavor to his prose⁶⁴.

La langue recherchée de Nabokov trouve ses sources dans les mots étrangers que l'auteur emploie au milieu de ses mots anglais, mais également dans les emprunts qui portent eux aussi la trace du polyglottisme de l'auteur. C'est justement l'acceptation par Nabokov de son double héritage qui lui permet d'accéder non seulement au statut d'écrivain bilingue mais au statut d'écrivain anglophone à part entière, comme l'a souligné Beaujour :

In their later years, fully "individuated" bilingual writers thus make concerted efforts to coincide completely with themselves. If they succeed in making their peace with their two languages, it is because they realize that although they cannot perfectly superimpose one language on the other and create a whole in that way, there is a third language at their command which overarches the others; and the existence of that third language enables them to reconcile the other two⁶⁵.

Chez Nabokov, cette réconciliation des deux langues s'opère dans l'alternance codique, mais elle peut également s'envisager comme un renouveau de la langue anglaise, puisque Nabokov écrivait l'anglais comme une langue étrangère, au sens où l'entendait Proust, et après lui Deleuze⁶⁶.

2. Faire de l'anglais une langue étrangère

Quand Nabokov dit au sujet de Conrad « I cannot stand today his polished clichés and primitive clashes », il rejette cet anglais qui lui semble trop lisse, trop standard ; il emploie d'ailleurs ici des allitérations qui sont tout à fait dans la lignée de sa propre écriture. Ces allitérations sont particulièrement significatives en ce qui concerne l'association entre « clichés » et « clashes », car Nabokov emploie un anglais où il s'évertue à jeter une lumière neuve sur la langue anglaise, contrairement aux expressions lustrées et polies (« polished ») de son homologue polonais. Il est

⁶⁴ Grayson, p. 193.

⁶⁵ Beaujour, p. 54. Laurence Guy fait un commentaire similaire en évoquant la langue pure de Benjamin : « Pour l'écrivain polyglotte, l'original initial n'existait pas plus dans la transparence du pur logos que dans la langue sacralisée [...] de l'origine, mais dans celle, individuelle et librement choisie, qu'il lui restait à inventer. » Guy, « L'original perdu de Nabokov, ou pourquoi le russe était "une bonne langue 'de départ' mais une horrible langue 'd'arrivée'" », p. 191.

⁶⁶ Oustinoff a d'ailleurs consacré quelques pages à cette question dans son livre, en écrivant notamment : « Interférence des langues, tel est l'obstacle que rencontre tout bilingue, donc aussi l'écrivain : dans ce dernier cas, la question revêt une importance toute particulière, puisqu'il est libre d'intégrer ou non l'empreinte d'une langue étrangère à sa langue d'écriture. [...] Plus généralement, comment départager ce qui relève de l'invention verbale pure, de la licence poétique, et ce qui relève de l'interférence d'une langue étrangère ? Cela revient au bout du compte à s'interroger sur la valeur à accorder à la nuance contenue dans cette citation de Proust (*Contre Sainte-Beuve*) par Gilles Deleuze : "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère". » Oustinoff, p. 25.

d'ailleurs étonnant que Nabokov n'ait pas cédé à la tentation de jouer sur les deux sens et les deux prononciations de « Polish » et « polish ». Le goût des calembours de Nabokov apparaissait notamment dans « Joseph Conradically », où Nabokov associait dans un mot-valise le nom de l'auteur britannique et la différence stylistique « radicale » que l'écrivain russo-américain revendiquait. Cette fusion linguistique implique d'ailleurs la destruction du nom de Conrad lors de la lecture du mot « radically » dans, ou plutôt hors de, « Conradically ». Ce désir de déstructurer la langue anglaise contre Conrad se lisait également dans le premier roman en anglais de Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, à la manière d'un programme esthétique :

One gentle writer, the author of a single famous book, rebuked Sebastian (April 4, 1928) for being "Conradish" and suggested his leaving out the "con" and cultivating the "radish" in future works – a singularly silly idea, I thought⁶⁷.

Le narrateur russe ne comprend pas le jeu de mots mais c'est ici Nabokov l'auteur qui semble indiquer ses intentions en matière de littérature⁶⁸ : refusant de réemployer des expressions créées par d'autres et donc d'être un escroc littéraire comme a pu l'être selon lui Conrad (« leaving out the "con" »), le projet de Nabokov sera de marquer sa différence linguistique et de la cultiver (« cultivate the radish »), malgré son absence de racine (« radish⁶⁹ ») linguistique. Ainsi, toujours au sujet de Conrad, Nabokov avait écrit à son ami Wilson :

Conrad knew how to handle *readymade* English better than I; but I know better the other kind. He never sinks to the depths of my solecisms, but neither does he scale my verbal peaks⁷⁰.

S'il reconnaissait la part d'erreurs que son anglais pouvait comporter, Nabokov revendiquait surtout son aspect créatif et non « tout fait », mot qu'il met volontairement en avant en l'italiquant. Le but de Nabokov sera de créer une nouvelle langue anglaise, comme nous le verrons dans notre dernier chapitre. D'ailleurs, dans l'œuvre-bilan de Nabokov *Look at the Harlequins!*, son double Vadim dit

⁶⁷ *The Real Life*, p. 31-32.

⁶⁸ Dans *Laughter in the Dark*, on trouve un Udo Conrad, qui s'appelait Segelkranz dans la version russe *Kamera Obskura* et dans la première traduction anglaise, *Camera Obscura*. *Laughter in the Dark* n'est pas la première autotraduction de Nabokov, mais elle est la plus réécrite de toutes (Grayson, p. 24) et a un rôle crucial dans l'écriture en anglais de Nabokov puisque c'est son premier travail créatif en anglais. Ce Conrad est justement un écrivain qui semble être un double de Nabokov du point de vue des opinions politiques et artistiques, et pas un contre-exemple comme partout ailleurs. L'insertion de ce *doppelgänger* littéraire dans ce premier ouvrage en anglais ressemble donc à une sorte de programme esthétique. Sur le rôle crucial de cette auto-traduction, voir Raguette-Bouvard, *Vladimir Nabokov : la poésie du masque*, p. 35-37.

⁶⁹ Je remercie ici Cornelius Crowley pour cette remarque sur le sens de « radish ».

⁷⁰ *The Nabokov-Wilson letters*, p. 253.

comment il envisage son écriture en anglais. Le passage suivant se trouve justement dans la description que le narrateur fait des tourments causés par son abandon du russe pour l'anglais :

So far so good. But the phrase itself is a glib cliché; and the question confronting me in Paris, in the late Thirties, was precisely could I fight off the formula and rip up the ready-made, and switch from my glorious self-developed Russian, not to the dead leaden English of the high seas with dummies in sailor suits, but an English I alone would be responsible for, in all its new ripples and changing light⁷¹?

Dans ce passage, Conrad est présent par la référence à son passé de marin et son anglais est âprement critiqué : « the dead leaden English of the high seas with dummies in sailor suits. » Contrairement à lui, l'écrivain russo-américain souligne son désir d'avoir un anglais novateur, unique et surtout personnel, caractérisé par des reflets chatoyants : « an English I alone would be responsible for. » Pour Nabokov, il faudra donc rejeter les expressions toutes faites : « formula », et particulièrement « glib cliché » ou « ready-made », qui renvoient toutes les deux à ses propres descriptions de Conrad.

Ce refus d'un anglais commun se traduira chez Nabokov par la volonté d'écrire un anglais qui ne soit pas éculé mais différent, et surtout étranger, afin de forger son propre style.

⁷¹ *LATHI*, p. 658.

II. *Le style de Nabokov : écrire l'anglais comme une langue étrangère*

A. Le style selon Deleuze

Le point de départ principal du travail de Deleuze sur le style, c'est cette célèbre phrase de Proust que nous avons déjà eu l'occasion de citer, « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ». La philosophie du style de Deleuze est assez dense puisqu'elle combine les notions de bégaiement, de langue étrangère, de langue mineure et de ligne de fuite (ou ligne de sorcière⁷²), comme le montre cet extrait de « Bégaya-t-il » où Deleuze explique ce que sont pour lui les grands écrivains :

Ce qu'ils font, c'est plutôt inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. À la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même⁷³.

La question de langue étrangère soulève évidemment la question du rapport à Nabokov à la langue anglaise qui sous-tend toute cette thèse : s'il se considérait comme un enfant anglais et a su écrire l'anglais avant le russe, faisant de lui un anglophone dès le premier âge, Nabokov était russe et, de son propre aveu, maîtrisait mieux cette langue que l'anglais. Son polyglottisme faisait de lui un étranger dans la langue. Et c'est justement parce qu'il avait cet œil d'étranger qu'il était capable de voir la violence interne de la langue anglaise et de la faire ressortir encore plus pour des monolingues anglophones. Lecercle a souligné cet aller-retour entre la perception et l'action sur la langue pour en faire ressortir le reste, c'est-à-dire la violence inhérente et bien souvent cachée :

⁷² Pour une approche de la philosophie linguistique et stylistique de Deleuze, voir Jean-Jacques Lecercle, *Deleuze and Language* (Basingstoke : Palgrave, 2002) et *Les Styles de Deleuze : esthétique et philosophie*, dir. Adnen Jdey (Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2011).

⁷³ Deleuze, « Bégaya-t-il », p. 138.

Such is the language game that the remainder induces us to play – not only being naughty with language, but doing violence to it, which begins when we become aware of its violence⁷⁴.

Nabokov était d'autant plus à même de faire violence à la langue et de la rendre étrangère qu'il n'était pas monolingue.

Pour Deleuze, les grands écrivains font de leur langue une langue étrangère quand ils lui font prendre une ligne de fuite, c'est-à-dire quand ils introduisent un déséquilibre dans le système linguistique. Si Deleuze souligne plutôt le travail syntaxique de Kafka dans son étude de la littérature mineure⁷⁵, il semble que l'écriture de Nabokov soit beaucoup plus axée sur le travail du lexique. Autre différence entre Kafka et Nabokov : ils n'emploient pas le même type de minorisation. En effet, selon Deleuze, l'un des trois caractères de la littérature mineure est la déterritorialisation de la langue⁷⁶. Ce caractère est à notre sens au cœur de l'écriture de Nabokov, alors que les deux autres semblent difficilement correspondre à son esthétique. Pour Deleuze, il existe deux types de déterritorialisation :

Seulement, il y a deux manières possibles : ou bien enrichir artificiellement cet allemand, le gonfler de toutes les ressources d'un symbolisme, d'un onirisme, d'un sens ésotérique, d'un signifiant caché [...]. Kafka prendra vite l'autre manière, ou plutôt l'inventera. Opter pour la langue allemande de Prague, telle qu'elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété⁷⁷.

Deleuze oppose donc la sobriété de Kafka au renflement ; dichotomie qu'il applique d'ailleurs aux deux auteurs minorisants que sont pour lui Joyce (déterritorialisation de l'exubérance et de la surdétermination) et Beckett (déterritorialisation à force de sècheresse et de sobriété⁷⁸). L'écriture nabokovienne est plutôt de l'ordre de l'exubérance (nombre de critiques ont d'ailleurs comparé Joyce, notamment son *Ulysses*, et Nabokov) et non de la sobriété kafkaïenne⁷⁹. Chez Nabokov, c'est en effet une langue exhibitionniste et du gonflement qui est à l'œuvre ; plus particulièrement, c'est une langue enflée de possibles qu'il inscrit dans ses textes en anglais.

⁷⁴ Lecerclé, *Violence of Language*, p. 60-61.

⁷⁵ Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*.

⁷⁶ Les deux autres caractères sont le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique et l'agencement collectif d'énonciation. Voir Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, p. 33.

⁷⁷ Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, p. 34-35.

⁷⁸ Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, p. 35.

⁷⁹ Des comparaisons entre Nabokov et Kafka ont également été suggérées, notamment au sujet de son roman *Invitation au Supplice*.

B. L'ouverture de lignes de fuite sonores

Cette épaisseur de la langue est particulièrement à l'œuvre dans le cas des jeux de mots phoniques de Nabokov. L'intérêt du lecteur sera souvent détourné du propos, de l'idée de la phrase pour s'arrêter sur la matérialité des mots et sur la trouvaille linguistique soulignées par l'écrivain bilingue : c'est sur une ligne de fuite esthétique que l'attention du lecteur déviera. Ce qui était hésitation involontaire entre deux mots chez l'étranger devient donc bégaiement chez l'écrivain en langue étrangère. Dans les romans en anglais de Nabokov, on observera deux types de bifurcation, de bégaiement : le premier est esthétique, le second est une remise en cause du genre du texte.

1. Le bégaiement esthétique : la primauté du mélodique

Dans l'écriture de Nabokov, les calembours phoniques permettent parfois de souligner des éléments de l'intrigue ; mais souvent, ils ne semblent justifiés que par leur qualité esthétique, ce qui se fait au détriment du sens.

a) Soulignement de l'intrigue

Les associations phoniques mises en place par Nabokov peuvent servir à mettre en avant un élément de la diégèse tout en apportant un éclairage sur la langue anglaise au lecteur monolingue. C'est le cas de deux jeux de mots dans *Lolita* qui marquent le rapprochement entre Humbert et Charlotte, rapprochement qui permettra au pédophile d'épouser la mère pour avoir accès à la fille. Le premier jeu de mots survient quand Humbert visite la maison de Charlotte pour y prendre une chambre : celui-ci perçoit que sa potentielle logeuse lui fait du charme et il souhaite s'enfuir au plus vite. Il changera d'avis quand il verra Lolita :

Old-world politeness, however, obliged me to go on with the ordeal. We crossed the landing to the right side of the house (where "I and Lo have our rooms" – Lo being presumably the maid), and the lodger-lover could hardly conceal a shudder when he, a very fastidious male, was granted a preview of the only bathroom, a tiny oblong between the landing and "Lo's" room, with limp wet things overhanging the dubious tub (the question mark of a hair inside); and there were the expected coils of the rubber snake, and its complement – a pinkish cozy, coyly covering the toilet lid⁸⁰.

On note dans ce passage la présence déguisée de Lolita et celle de la chute à venir par le biais du serpent de la tentation (cliché souligné par l'adjectif « the expected coils of the rubber snake ») ; ce

⁸⁰ *Lolita*, p. 34.

motif de la chute traverse d'ailleurs la suite du passage puisqu'Humbert remarquera un fruit entamé (certainement par Lolita) et verra pour la première fois la nymphe dans un jardin verdoyant. Son désir pervers pour une enfant est suggéré par le besoin de protection que révèlent les derniers mots du passage cité, « a pinkish cozy, coyly covering the toilet lid ». On retrouvera cette suggestion selon laquelle le corps de Lolita doit être dissimulé et protégé quand Humbert portera son premier regard sur elle : « A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day⁸¹. » Dans cette salle de bain, l'intimité à recouvrir est celle de Lolita, dont le jeune âge est évoqué par le rose enfantin, et celle-ci est doublement couverte linguistiquement grâce à « cozy » et « coyly ». L'euphonie de ces deux mots, l'allitération initiale qui les lie à « covering » et la connotation positive de « cozy » (pris comme adjectif) suggèrent une grande poésie qui contraste avec la suggestion de la pédophilie. Mais le calembour phonique qui nous intéresse est « lodger-lover », où seules les consonnes du milieu différencient les deux mots : le potentiel « lodger » deviendra le « lover », et le trait d'union souligne la rapidité avec laquelle le changement de statut sera opéré.

Ce jeu de mots est préparé en amont, ce qui n'est pas rare chez Nabokov et permet de faciliter les rapprochements qui pourraient paraître tendancieux ou farfelus, mais qui font pourtant la qualité des jeux de mots les plus réussis. Ainsi, les deux paragraphes précédant le passage cité amorcent le rapprochement phonique « lodger-lover » :

I was perfectly aware that if by any wild chance I became her lodger, she would methodically proceed to do in regard to me what taking a lodger probably meant to her all along, and I would again be enmeshed in one of those tedious affairs I knew so well.
[...]

Let's get out of here at once, I firmly said to myself as I pretended to deliberate over the absurdly, and ominously, low price that my wistful hostess was asking for board and bed⁸².

La première phrase lie clairement le pensionnaire (« lodger ») à la relation sexuelle escomptée grâce au mot « affairs », qui prépare donc « lover ». La deuxième phrase établit le lien de manière un peu plus subtile puisque le mot « lodger » a disparu et que seule demeure l'hôtesse. Ici, c'est principalement l'inversion de l'ordre de l'expression figée « bed and board » en « board and bed » qui laisse présager la relation sexuelle que Charlotte espère tisser avec Humbert puisque l'expression

⁸¹ *Lolita*, p. 35. C'est moi qui souligne.

⁸² *Lolita*, p. 34.

reprend ainsi de la vie et de la vigueur, et que son composant « bed » ressort dans toute sa dimension : il ne s'agit plus du mobilier dédié au repos, mais de luxure. Le fait que l'expression revisitée en « board and bed » et la phrase toute entière finissent sur « bed » implique que le mot est laissé en suspens, mis en avant. Le calembour « lodger-lover » n'a plus qu'à faire son apparition dans les quelques lignes suivantes. Notons d'ailleurs que l'association revient quelques chapitres plus loin, telle une pique de rappel servant à réinscrire le jeu de mots dans la mémoire du lecteur, justement quand Humbert vient d'accepter la demande en mariage de Charlotte. C'est le goût du calembour qui prévaut ici, puisqu'Humbert s'apprête à devenir bien plus qu'un amant :

Let us go on with this curious tale. When called upon to enjoy my promotion from lodger to lover, did I experience only bitterness and distaste? No⁸³.

L'autre jeu de mots soulignant le rapprochement entre Charlotte et Humbert se trouve au chapitre suivant celui de « lodger-lover » :

Ray-like, I glide in through to the parlor and find the radio silent (and mamma still talking to Mrs. Chatfield or Mrs. Hamilton, very softly, flushed, smiling, cupping the telephone with her free hand, denying by implication that she denies those amusing rumors, rumor, roomer, whispering intimately, as she never does, the clear-cut lady, in face to face talk⁸⁴).

On perçoit dans ce passage la part que prend Charlotte à la diffusion des rumeurs sur sa relation avec Humbert par « denying [...] that she denies », où la double négation et l'insistance sur le verbe « deny » transforment quasiment la phrase en prétérit. De plus, c'est tout un travail sonore autour du potin de voisinage qui se met en place et qui prépare le calembour phonique « rumors, rumor, roomer ». En effet, le nom de « Mrs. Chatfield » contient en son sein le bavardage intempestif entre voisins (« chat »), et les fricatives /s/, /f/ et /j/ (« softly, flushed, smiling » en particulier) évoquent le chuchotement des confessions. Le commérage ne laisse entendre que les espoirs portés sur Humbert, en un son qui se répète sous la forme des trois mots homophones. La prévalence de la rumeur s'inscrit dans le doublement de « rumor », d'abord au pluriel puis au singulier, ce qui permet grâce à un quasi golf verbal de lier les multiples ragots à Humbert. En plus d'évoquer le passage du stade de locataire à celui d'amant, cette association d'homophones évoque la répétition de la même

⁸³ *Lolita*, p. 70.

⁸⁴ *Lolita*, p. 45.

information, la circularité du ragot que l'on retrouve dans la main de Charlotte autour du combiné (« cupping the telephone with her hand⁸⁵ »).

Dans le roman *Ada*, on trouve pléthore de jeux de mots phoniques, notamment certains qui soulignent l'inceste de Van et Ada. Dans la citation suivante, les deux amants discutent mariage et contraception :

Ada said: "Officially we are maternal cousins, and cousins can marry by special decree, *if* they promise to sterilize their first five children. But, moreover, the father-in-law of my mother was the brother of your grandfather. Right?"

"That's what I'm told," said Van serenely.

"Not sufficiently distant," she mused, "or is it?"

"Far enough, fair enough⁸⁶."

Ce calembour, qui associe la distance suffisante du lien familial officiel entre Van et sa maîtresse (« far enough ») à l'assentiment donné à Ada, apparemment pour mettre fin à la conversation (« fair enough »), permet également aux amants de rendre leur mensonge sur le lien fraternel qui les lie à la fois juste, beau et respectable grâce à la polysémie de l'adjectif « fair ». Dans le deuxième exemple ci-dessous, c'est de nouveau de contraception qu'il est question quand le père des deux amants, Demon, découvre leur inceste :

"Please, Dad, do not lose your temper," said Van. "Nature, as I informed you once, has been kind to me. We can afford to be careless in every sense of the word."

"I'm not concerned with semantics – or semination. One thing, and only one, matters. It is *not* too late to stop that ignoble affair⁸⁷ –"

En soulignant la polysémie du mot « careless », Van tente de faire porter l'attention de son père non plus sur l'inceste, mais sur le langage, ce que son père ne manque pas de remarquer. Or, en passant de « semantics » à « semination » grâce à la proximité sonore de leur syllabe initiale, Demon emploie lui aussi un calembour. En deux lignes, ce sont donc pas moins de deux lignes de fuite qui détournent

⁸⁵ Cet exemple avait déjà été étudié dans mon article « Langage et Aliénation dans *Lolita* de Nabokov », qui a été publié en ligne à l'issue d'une communication donnée lors d'une journée d'études à l'attention des agrégatifs organisée par le groupe de recherche « Confluences les mots étrangers » du CREA, Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Article disponible à l'adresse suivante : http://www.academia.edu/307869/_langage_et_alienation_dans_Lolita_de_Nabokov#

⁸⁶ *Ada*, p. 120.

⁸⁷ *Ada*, p. 354.

l'attention du lecteur loin de l'inceste, comme Van le fait avec son père dans la diégèse. Il est même possible de suggérer que c'est ici Van le narrateur qui fait main basse sur les paroles de son personnage pour lui faire dire ce qui l'arrange, lui permettant de faire passer encore une fois le langage devant le sexe. Ce rapprochement de « semantics » et « semination » n'est d'ailleurs pas sans rappeler le lien entre langage et sexualité que nous avons souligné dans l'inceste.

La relation incestueuse de Van et Ada n'est pas désastreuse que pour leur père, elle l'est aussi pour leur demi-sœur Lucette qui en fait régulièrement les frais, et là encore, les jeux de mots phoniques peuvent accentuer le trait. Ainsi, quand Lucette, désormais adulte, retrouve Van, elle tente de devenir sa maîtresse mais subit un énième rejet :

"Un baiser, un seul!" she pleaded.

"You promise not to open your mouth? Not to melt? not to flutter and flick?"

"I won't, I swear!"

He hesitated. "No," said Van, "it is a mad temptation but I must not succumb. I could not live through another disaster, another sister, even one-half of a sister⁸⁸."

Le mot « sister » est doublé comme pour rappeler la deuxième sœur de Van, à savoir Ada, qui est absente du passage et de la vie de Van car elle l'a trompé. En associant « disaster » et « sister », le calembour souligne le danger que l'inceste représente pour Van, qui souffre justement de l'infidélité d'Ada. Van refuse de renouveler l'expérience (voir la répétition de « another »), cette fois avec sa demi-sœur Lucette. En début de citation, les intentions peu innocentes de Lucette sont annoncées par la fonction connotative du français qu'elle emploie pour demander « *"Un baiser, un seul!"* » mais aussi par l'esquisse d'un French kiss que l'on relève dans la réponse de Van, « "You promise not to open your mouth?" ». Le rejet qu'elle essuie ici et qu'elle vivra à de nombreuses reprises sera pour elle un désastre, celui que Van voulait s'éviter à lui-même, mais qui mènera Lucette au suicide.

Son suicide provoquera d'énièmes retrouvailles entre Van et Ada. Dans le passage suivant, ils sont attablés avec le mari d'Ada, Andrey, et le décès de leur sœur leur sert de prétexte pour reprendre leur relation sexuelle :

"Tomorrow morning, *je veux vous accaparer, ma chère*. As my lawyer, or yours, or both, have, perhaps, informed you, Lucette's accounts in several Swiss banks —" and he trotted out a prepared version of a state of affairs invented *in toto*. "I suggest," he

⁸⁸ *Ada*, p. 309

added, “that if you have no other engagements” [...] “you and I go to see Maître Jorat, or Raton, name escapes me, my adviser, *enfin*, in Luzon, half an hour drive from here – who has given me certain papers which I have at my hotel and which I must have you sigh – I mean sign with a sigh – the matter is tedious. All right? All right⁸⁹.”

Le recours au français de Van au début de ses propos est sexualisé et annonce son plan de retrouver Ada dans un hôtel pour reprendre leurs ébats. Les nombreuses interruptions qui entrecoupent ses propos suggèrent d’ailleurs le halètement de son excitation et l’anticipation de son essoufflement après l’acte. La duplicité de son offre se retrouve dans le double-sens que cache le calembour sémique « engagements » : pour Andrey, le mot renvoie à un impératif que sa femme aurait mais il dénote, pour le lecteur comme pour les amants, le « rendez-vous » d’Ada avec Van qui bafoue ses « fiançailles » avec Andrey, concrétisées en mariage. Quant au calembour phonique (mais aussi visuel) « sign with a sigh⁹⁰ », il souligne l’horreur du prétexte : en prétendant évoquer les soupirs de désespoir d’Ada qu’elle pousserait en signant la paperasse relative à la mort de sa sœur, Van indique son intention de la faire soupirer de plaisir (« I must have you sigh »).

Si les jeux de mots peuvent souligner l’intrigue, celle-ci semble parfois faire des détours ayant pour unique but de glisser un calembour. Le but esthétique prend donc parfois le dessus sur la conduite du récit, pour le plaisir du lecteur mais aussi parfois pour son agacement quand les écarts de narration semblent poussifs, ce qui est surtout le cas dans *Ada*. La propension de Nabokov à faire des jeux de mots a été critiquée par Edmund Wilson qui, dès la première lettre d’une longue correspondance entre eux, reprochait à son ami ses calembours : « Another thing : do please refrain from puns, to which I see you have a slight propension⁹¹. » Au sujet du premier roman en anglais de Nabokov, Wilson a même évoqué « your lamentable weakness for punning⁹². »

b) Détour diégétique au profit de l’esthétique

Le premier exemple que nous relevons vient de *Lolita*, où un jeu de mots est employé comme pour rendre encore plus burlesque le trajet interminable que fait Humbert pour retrouver la piste de Quilty et l’assassiner :

⁸⁹ *Ada*, p. 411.

⁹⁰ Il existe un jeu de mots similaire dans *Bend Sinister* : « The rest sighed and signed, or did not sigh and signed, or signed – and sighed afterwards, or did neither the one nor the other, but then thought better of it and signed. » *Bend Sinister*, p. 212.

⁹¹ *The Nabokov-Wilson letters*, p. 29.

⁹² *The Nabokov-Wilson letters*, p. 49.

However, the short-cut in question got worse and worse, bumpier and bumpier, muddier and muddier, and when I attempted to turn back after some ten miles of purblind, tortuous and tortoise-slow progress, my old and weak Melmoth got stuck in deep clay⁹³.

La structure binaire du jeu de mots « tortuous and tortoise » a été mise en place en amont par les emplois répétés de comparatifs, doubles et liés par « and », soulignant à quel point le chemin devient impraticable : « worse and worse, bumpier and bumpier, muddier and muddier ». Cette présence du chemin (« tortuous »), qui se veut être un raccourci mais ne contribue qu'à ralentir Humbert (« tortoise ») et par là même, son récit, ne semble être là que pour permettre à Nabokov de faire un bon mot. Cependant, on pourrait aussi suggérer que cette parenthèse humoristique sert à produire un « comic relief ». En effet, le chapitre précédent marquait le rejet par Lolita d'Humbert, alors que celui-ci l'avait retrouvée après des années passées à la chercher et qu'il s'avouait qu'au-delà d'une perversion, c'était bien de l'amour qu'il ressentait pour elle. Ce chapitre se terminait en liant le chagrin d'Humbert à la pluie, cette même pluie qui sera reprise dans le chapitre suivant pour transformer le trajet d'Humbert en parenthèse burlesque : « And presently I was driving through the drizzle of the dying day, with the windshield wipers in full action but unable to cope with my tears⁹⁴. » L'allitération en /d/ du début et l'image revisitée, par le biais des essuie-glaces, de la ressemblance entre des gouttes de pluie et des larmes, soulignent la douleur d'Humbert ; le tragique sera contrebalancé par le jeu de mots « tortuous and tortoise », mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

Un autre exemple provient d'*Ada*, où l'on trouve une abondance de détours diégétiques qui permettent des jeux de mots qui peuvent, à la longue, sembler exagérés. Notons par exemple, dans une scène déjà évoquée où Lucette évoque à Van les ébats qu'elle a eus en son absence avec leur sœur Ada dans l'espoir de susciter sa jalousie, le calembour phonique entre « boyless » et « boiling » :

"The night was oven-hot and we were stark naked except for a bit of sticking plaster where a doctor had stroked and pricked my arm, and she was a dream of white and black beauty, *pour cogner une fraise*, touched with fraise in four places, a symmetrical queen of hearts."

⁹³ *Lolita*, p. 264.

⁹⁴ *Lolita*, p. 264.

Next moment they grappled and had such delicious fun that they knew they would be doing it always together, for hygienic purposes, when boyless and boiling⁹⁵.

Ce calembour a été préparé au paragraphe précédent grâce à l'allusion à « oven-hot », car l'écart est tel entre ces deux mots qu'ils sont difficilement associables dans un même contexte : par conséquent, c'est toute une situation qu'il faut créer pour permettre l'inscription de ce jeu de mots particulier.

c) Perte du sens au profit du son

Il faut noter que Nabokov fait parfois violence au sens de son récit pour y glisser des exemples de la violence du langage. Or, comme le souligne Lecercle, les proximités phoniques sont accidentelles : « The similitude of homonyms or surface structure is a matter of chance, perhaps of bad luck⁹⁶. » Elles sont particulièrement rares et la plupart du temps, les jeux de mots phoniques de Nabokov ne contiennent que deux termes. Il lui arrive cependant d'en accumuler beaucoup plus, ce qui rend la tâche de suivre une diégèse crédible beaucoup plus compliquée : comme Lecercle l'a écrit humoristiquement, « puns do not have to be clever, and their outrageousness seems to be better accepted if they come in a series – the pun is a gregarious species⁹⁷ ». Les calembours les plus fins ouvriront donc une ligne de fuite esthétique encore plus marquée dans le récit, ce qui pourra faire outrage au sens : l'effet esthétique, poétique, peut se faire au détriment du récit romanesque.

Les calembours phoniques sont parfois une combinaison de trois ou quatre mots qui sont difficilement liables du point de vue sémantique et ouvrent une brèche poétique dans le texte. Dans le passage suivant d'*Ada*, Van, professeur de psychiatrie à l'université, tourne en ridicule le Sigmund Freud d'Antiterra :

Now the mistake – the lewd, ludicrous and vulgar mistake of the Signy-Mondieu analysts consists in their regarding a real object, a pompon, say, or a pumpkin (actually seen in a dream by the patient) as a significant abstraction of the real object, as a bumpkin's bonbon or one-half of the bust if you see what I mean (scattered giggles⁹⁸).

Le calembour double « lewd, ludicrous » ne semble servir qu'à annoncer celui qui emploiera quatre mots apparemment sans connexion logique pour critiquer Freud : « pompon », « pumpkin »,

⁹⁵ *Ada*, p. 299.

⁹⁶ Lecercle, *Violence of Language*, p. 64.

⁹⁷ Lecercle, *Violence of Language*, p. 80.

⁹⁸ *Ada*, p. 290.

« bumpkin » et « bonbon ». Pour les deux premiers, la mention du « patient » qui suit n'est là que pour souligner leur lien initial par l'allitération en /p/, tandis que pour les deux derniers, « bumpkin's bonbon », le mot « bust » qui suit sert à insister sur la proximité que le /b/ inscrit entre eux. Le sens du propos, lui, reste bien obscur, et si les prouesses linguistiques de Van provoquent les rires de ses étudiants, les lecteurs eux peuvent être décontenancés ou agacés par ces gesticulations verbales.

Plus souvent, les calembours sont utilisés de manière plus condensée. Ainsi, dans *Lolita*, ce ne sont pas moins de quatre mots qui s'enchaînent quand Humbert décrit son séjour dans l'Arctique, séjour qui a pour motivation de l'éloigner de toute tentation pédophile mais qui semble aussi expliqué, du point de vue de l'écriture, par un but esthétique :

Nymphets do not occur in polar regions.

I left my betters the task of analyzing glacial drifts, drumlins, and gremlins, and kremlins, and for a time tried to jot down what I fondly thought were "reactions" (I noticed, for instance, that dreams under the midnight sun tended to be highly colored, and this my friend the photographer confirmed⁹⁹).

Comme dans une partie de golf verbal, l'écriture passe de « drifts » à « drumlins » grâce aux deux premières lettres, puis la modification finale en « -mlin » permet de changer le début de « drumlins » et d'en faire « gremlins » puis « kremlins ». Finalement, dans la parenthèse, le mot « dreams » semble presque clore la boucle en revenant vers « drifts », avec toujours cette allitération en /r/. Il existe bien un lien sémantique entre ces quatre mots, mais il est ténu : « drumlin » est défini par le Collins English Dictionary comme étant « a streamlined mound of glacial drift », définition où l'on trouve le « drifts » initial. Quant à « gremlin », il est défini par l'OED comme étant « a mischievous sprite imagined as the cause of mishaps to aircraft » et semble rappeler la présence du monstre Humbert en ces zones polaires. Le mot « kremlin » renvoie lui à la Russie, connotée par le froid dans l'esprit américain. Il n'en reste pas moins que c'est plus le lien visuel et phonique qui motive ce calembour, et par la même occasion, ce détour de la diégèse par l'Arctique.

Si l'on a évoqué ces associations phoniques comme faisant violence à l'intrigue au bénéfice d'un bon mot, d'une prouesse linguistique, il faut cependant voir l'envers de cette question, l'aspect poétique. Dans la scène suivante de *Lolita*, Humbert chantonne un air pendant qu'il se frotte aux jambes de la fillette pour atteindre l'orgasme, et la chanson prend l'apparence d'une mélodie envoûtante :

⁹⁹ *Lolita*, p. 30.

Having, in the course of my patter, hit upon something nicely mechanical, I recited, garbling them slightly, the words of a foolish song that was then popular – O my Carmen, my little Carmen, something, something, those something nights, and the stars, and the cars, and the bars, and the barmen; I kept repeating this automatic stuff and holding her under its special spell (spell because of the garbling), and all the while I was mortally afraid that some act of God might interrupt me, might remove the golden load in the sensation of which all my being seemed concentrated, and this anxiety forced me to work, for the first minute or so, more hastily than was consensual with deliberately modulated enjoyment. The stars that sparkled, and the cars that parkled, and the bars, and the barmen, were presently taken over by her; her voice stole and corrected the tune I had been mutilating. She was musical and apple-sweet¹⁰⁰.

La manipulation hypnotique qu'Humbert met en œuvre par cette chanson revient régulièrement dans le texte grâce aux adjectifs « mechanical » et « automatic », puis par le mot « spell », qui souligne par son double sens l'envoûtement tout autant que l'importance des lettres et des mots d'Humbert. En effet, en essayant de manipuler la fillette, il embrouille (« garble ») les lettres et produit de nouvelles paroles à cette chanson : sa création « The stars that sparkled, and the cars that parkled, and the bars, and the barmen » remplace les « something » du début ; il forge même le néologisme « parkled », qui combine « sparkle » et « park », et même « garble ». Celle qu'Humbert essaie d'envoûter est Lolita, dont on a déjà dit qu'elle serait souvent surnommée « Carmen » par la suite. L'aspect hypnotique de la chanson passe par son rythme, en quatre temps principalement, qu'Humbert inscrit au début du passage : « and the stars, and the cars, and the bars, and the barmen. » Ici, la jeune fille « Carmen » est divisée et redistribuée entre les « cars » et « barmen », et la présence masculine dans son nom ressort puisqu'après les quatre anapestes, le « -men » de « barmen » est laissé en suspens. Cet ensemble est repris quelques lignes plus loin et l'assonance en /a:r/ sera développée pour devenir « The stars that sparkled, and the cars that parkled, and the bars, and the barmen ». L'envoûtement réussit puisque la jeune fille reprend la chanson, ignorant l'aspect métonymique de celle-ci : « her voice stole and corrected the tune I had been mutilating. She was musical and apple-sweet. » C'est Lolita qu'Humbert va blesser après avoir mutilé la chanson, et c'est bien la nymphette qui est « musical » en lieu et place de la chanson.

Cette dimension poétique de l'écriture nabokovienne est toujours en tension avec le non-sens que certains de ses calembours laissent supposer, en particulier dans *Ada*. Dans le passage suivant, Van décrit comment l'inceste entre sa sœur et lui était vu de manière romantique par les domestiques qui les entouraient :

¹⁰⁰ *Lolita*, p. 54-55.

She had never realized, she said again and again (as if intent to reclaim the past from the matter-of-fact triviality of the album), that their first summer in the orchards and orchidariums of Ardis had become a sacred secret and creed, throughout the countryside. Romantically inclined handmaids, whose reading consisted of *Gwen de Vere* and *Klara Mertvago*, adored Van, adored Ada, adored Ardis's ardors in arbors¹⁰¹.

Ce qui n'était qu'un album de photos obscènes rassemblées par un employé pour faire chanter le couple devient une romance poétique au fur et à mesure des allitérations, aussi éloignées puissent-elles paraître. Les calembours triples (« the orchards and orchidariums of Ardis », « a sacred secret and creed » et « adored Van, adored Ada, adored Ardis's ardors in arbors » où la triple anaphore de « adored » annonce « Ardis's ardors in arbors ») rendent le récit poétique et l'euphonie place Ada au cœur de l'histoire par les homophones « Ardis », « adored », « ardors et « arbors », ce qui ne fait qu'annoncer la chronique familiale que Van écrira et intitulera *Ada*.

La prévalence phonique peut être vue positivement comme poésie ou plutôt, négativement, comme perte de sens au profit du son. Cette importance de la musicalité n'est pas sans rappeler l'importance de la sonorité et de la bouche que nous avons soulignée dans le chapitre 3 en étudiant l'inscription des mots étrangers dans le texte en anglais.

d) La déterritorialisation de la bouche

Nous avons déjà évoqué la déterritorialisation qui, selon Deleuze et Guattari, minorise la langue et la fait bégayer. Dans « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », ils décrivent plus précisément l'importance que les sonorités jouent dans la déterritorialisation, en particulier quand le sens se dérobe :

Alors que le son articulé était un bruit déterritorialisé, mais qui se reterritorialisait dans le sens, c'est maintenant le son qui va lui-même se déterritorialisier sans compensation, absolument. Le son ou le mot qui traverse cette nouvelle déterritorialisation ne sont pas du langage sensé, bien qu'ils en dérivent, et ne sont pas davantage une musique ou un chant organisé, bien qu'ils en donnent un certain effet. [...] Partout la musique organisée est traversée d'une ligne d'abolition, comme le langage sensé d'une ligne de fuite, pour libérer une matière vivante expressive qui parle pour elle-même et n'a plus besoin d'être formée¹⁰².

¹⁰¹ *Ada*, p. 327.

¹⁰² Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, p. 37-38.

L'écriture se fait donc chant sous la plume de cet écrivain bilingue qui sait voir les liens sonores de la langue anglaise et les faire voir au lecteur monolingue, qui pourra se laisser porter par cette musicalité qui lui est révélée dans la prose de Nabokov.

Pour Deleuze et Guattari, la déterritorialisation de la langue contribue même à réduire l'oralité de la parole à sa dimension organique :

Riche ou pauvre, un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la langue et des dents. La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent. Il y a donc une certaine disjonction entre manger et parler – et, plus encore, malgré les apparences, entre manger et écrire : sans doute peut-on écrire en mangeant, mais l'écriture transforme davantage les mots en choses capables de rivaliser avec les aliments¹⁰³.

Cette dimension alimentaire n'est pas sans rappeler la dimension sensorielle des mots étrangers et plus largement la tendance que l'on observe en littérature et dans le langage courant à employer des xénismes pour traiter de culture étrangère, particulièrement pour évoquer les traditions culinaires d'autres pays. Le xénisme pour le lecteur monolingue est en effet souvent réduit à une tentative de prononciation, à un essai d'adapter ses organes de parole aux mots écrits qui lui sont étrangers et inconnus. Nabokov a su déterritorialiser la langue anglaise non seulement en ouvrant des lignes de faille en elle grâce aux mots étrangers mais aussi en associant des mots anglais de manière innovante et non-familière, contribuant ainsi à ce que le lecteur monolingue voie sa propre langue maternelle comme une langue étrangère.

Nous avons souligné jusqu'ici que la ligne de fuite mélodique ouverte par l'écriture de Nabokov était esthétique et permettait de mettre en avant le langage lui-même : le roman cédait la place ponctuellement à la poésie. Cette insistance de l'écriture sur la musicalité de la langue peut également remettre en cause le genre du texte pour le faire dévier hors du tragique et le faire basculer vers un autre genre.

2. Fuir hors du tragique

Les romans de Nabokov traitent souvent de sujets délicats tels que la pédophilie et l'inceste, et le langage semble parfois se dérober et offrir une ligne de fuite potentielle au lecteur. La fuite est parfois appuyée quand trois mots ou plus sont employés. Ainsi, dans *Bend Sinister*, le roman

¹⁰³ Deleuze et Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, p. 35-36.

commençait par la mort de l'épouse de Krug, que celui-ci ne révélera jamais à son fils. On retrouve ici le mot « drift » dans un nouveau quatuor linguistique :

“He said my mother was dead. Look, look, a woman chimney sweep.”

(These had recently appeared owing to some obscure shift or rift or sift or drift in the economics of the State – and much to the delight of the children.) Krug was silent. David went on talking¹⁰⁴.

Ce n'est nullement la diégèse qui motive ce passage du changement (« shift ») au mouvement (« drift ») en passant par une fissure (« rift ») ou un tamis (« sift »). Encore une fois, c'est l'esthétique qui prime, et plus particulièrement le rythme, qui est créé autant par les iambes de « or rift or sift or drift » que par la rime interne en /ift¹⁰⁵/. Le passage entre parenthèses est en focalisation interne sur Krug, qui ne peut faire face à sa douleur : ce calembour phonique lui permet de prendre une ligne de fuite mélodique hors du tragique. C'est le même genre de contournement par la fuite phonique qui est à l'œuvre dans *Ada*, juste après que Van a cité la lettre de suicide d'Aqua, qui était officiellement sa mère : « “And I often think it would have been so much more plausible, esthetically, ecstatically, Estotially speaking – if she were really my mother¹⁰⁶.” » Ce triptyque phonique n'est rendu possible qu'en forgeant un adverbe à partir de « Estoty », lui-même un néologisme pour désigner un territoire inventé dans le roman.

Les exemples les plus abondants se trouvent dans *Lolita* et *Ada*, où les narrateurs tentent parfois d'éviter la pédophilie et l'inceste en fuyant vers la légèreté grâce à leurs prouesses verbales. Ainsi, Humbert emploie un jeu de mots grinçant quand il fait des achats pour la fillette, qu'il s'apprête à séduire après la mort de Charlotte :

Having moreover studied a midsummer sale book, it was with a very knowing air that I examined various pretty articles, sport shoes, sneakers, pumps of crushed kid for crushed kids¹⁰⁷.

¹⁰⁴ *Bend Sinister*, p. 296.

¹⁰⁵ « Dans la mesure où la rime est, indépendamment des conditions phoniques de sa réalisation, un facteur du mètre, et dans la mesure où, grâce à des associations phoniques, elle aide l'ouïe à percevoir la décomposition métrique de la langue poétique, les faits euphoniques appartiennent tout entier au vers, c'est-à-dire au rythme, puisqu'ils confirment l'impression de décomposition du vers et de correspondance entre ses parties. » Boris Tomachevski, « Du vers », in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* [1966], dir. et trad. Tzvetan Todorov (Paris : Éditions du Seuil, 1966, 2001), p. 156-171 (p. 162).

¹⁰⁶ *Ada*, p. 29.

¹⁰⁷ *Lolita*, p. 101.

Dans ce contexte vestimentaire et pédophile, ce sont les doubles sens de « crushed » et « kids » qui apparaissent et font passer du chevreau froissé des chaussures à Lolita, l'enfant bientôt écrasée, broyée par la perversion d'Humbert. En répétant ces deux mêmes termes, le narrateur espère mettre sur le devant de la scène la polysémie des termes qu'il a su remarquer. Il emploie la même stratégie à la fin du paragraphe en utilisant une nouvelle métaphore animale et mortifère, ce qui renvoie à son jeu de mots : « We rounded up the deal with some prim cotton pajamas in popular butcher-boy style. Humbert, the popular butcher¹⁰⁸. » S'il prétend reconnaître son identité de prédateur pour Lolita, il associe cependant le mot « butcher » à l'adjectif « popular » à deux reprises, soulignant à quel point il souhaite se présenter comme un être appréciable.

De manière assez similaire, Humbert le narrateur évitait le tragique pour décrire la mort de Charlotte. En mettant en place un calembour phonique, le pédophile indiquait que, loin d'être abattu par la mort de son épouse, il s'en réjouissait puisque l'accident tragique lui permettrait désormais un accès illimité à sa belle-fille Lolita :

The widower, a man of exceptional self-control, neither wept nor raved. He staggered a bit, that he did; but he opened his mouth only to impart such information or issue such directions as were strictly necessary in connection with the identification, examination and disposal of a dead woman, the top of her head a porridge of bone, brains, bronze hair and blood. The sun was still a blinding red when he was put to bed in Dolly's room by his two friends, gentle John and dewy-eyed Jean; who, to be near, retired to the Humberts' bedroom for the night; which, for all I know, they may not have spent as innocently as the solemnity of the occasion required¹⁰⁹.

Pour l'occasion, Humbert passe à la troisième personne pour décrire ce qui lui est arrivé en tant que personnage. L'ironie est présente dans l'éloge « The widower, a man of exceptional self-control » ainsi que dans le commentaire final « the night; which, for all I know, they may not have spent as innocently as the solemnity of the occasion required ». En effet, Humbert est lui-même installé dans la chambre de sa belle-fille et l'acte sexuel qu'il projette sur ses voisins évoque la masturbation fréquente à laquelle Humbert s'adonne dans la chambre de Lolita. On relève également le détachement du narrateur dans la description de Charlotte : « a dead woman, the top of her head a porridge of bone, brains, bronze hair and blood. » Non seulement son statut d'épouse n'est pas évoquée, mais elle est indifférenciée grâce au terme générique « woman » et à l'article indéfini « a », et sa tête est réduite à une bouillie comestible malgré la description peu ragoûtante qui suit. Cette

¹⁰⁸ *Lolita*, p. 101.

¹⁰⁹ *Lolita*, p. 92.

description, « bone, brains, bronze hair and blood », donne lieu à une longue allitération anaphorique en /b/ où s'entend l'écho entre « brains » et « bronze ». Le narrateur étranger semble moins préoccupé par la perte de son épouse que par ce bel ensemble mélodique qu'il a créé, à l'instar de cet autre calembour phonique (« gentle John and dewy-eyed Jean ») qui décrivent les seules personnes affectées, à savoir ses voisins.

Dans *Ada*, l'inceste est également traité avec légèreté par les deux amants, et pourtant leur insouciance a causé le décès de leur sœur, qui s'est suicidée suite à un énième rejet de Van en sautant dans l'océan après s'être droguée. Le narrateur fuit le récit de ce moment tragique en accumulant les digressions, supposément adressées à Violet Knox, la secrétaire qui écrit son récit, mais conservée néanmoins dans la version finale, ce qui fait ressurgir la fine frontière entre erreurs et calembours intentionnels :

Although Lucette had never died before – no, *dived* before, Violet – from such a height, in such a disorder of shadows and snaking reflections, she went with hardly a splash through the wave that humped to welcome her. That perfect end was spoiled by her instinctively surfacing in an immediate sweep – instead of surrendering under water to her drugged lassitude as she had planned to do on her last night ashore if it ever did come to this. The silly girl had not rehearsed the technique of suicide as, say, free-fall parachutists do every day in the element of another chapter. Owing to the tumultuous swell and her not being sure which way to peer through the spray and the darkness and her own tentacling hair – t,a,c,l – she could not make out the lights of the liner, an easily imagined many-eyed bulk mightily receding in heartless triumph. Now I've lost my next note.

Got it.

The sky was also heartless and dark, and her body, her head, and particularly those damned thirsty trousers, felt clogged with Oceanus Nox, n,o,x. At every slap and splash of cold wild salt, she heaved with anise-flavored nausea and there was an increasing number, okay, or numbness, in her neck and arms¹¹⁰.

La langue croule ici sous les calembours phoniques, qu'ils soient appuyés quand ils sont signalés comme erreurs (« died before – no, *dived* before, Violet », « number, okay, or numbness »), ou qu'ils soient plus légers, comme dans les associations euphoniques : « heartless and dark » et surtout « every slap and splash of cold wild salt ». Le narrateur ne cesse de détourner le récit vers l'acte d'écriture, notamment quand il prétend s'être perdu dans ses brouillons (« Now I've lost my next note. Got it. ») et met même en avant ses démêlés par un retour à la ligne pour « Got it » ; il consacre également beaucoup d'espace textuel à épeler des mots, ce qui lui évite de dire l'indicible,

¹¹⁰ *Ada*, p. 395-396.

qui est ainsi désigné, cerné en creux. Tout d'abord, il insiste sur l'originalité de son mot-valise combinant « tentacle » et « clinging » en décomposant les lettres composant leur jointure, ce qui lui permet d'arrêter le regard du lecteur par la typographie : « tentacling hair – t,a,c,l – ». Puis, il insiste sur l'obscurité environnant Lucette pour évoquer la nuit en passant par le latin, ce qui nécessite que Van l'épelle à sa secrétaire : « Oceanus Nox, n,o,x ». Or, l'aspect spéculaire de l'écriture est doublé par le fait que Van attire l'attention non seulement sur les lettres qui composent les mots, mais aussi sur le nom de sa secrétaire, Violet Knox. Van évite donc autant que possible de traiter de son ressenti en insistant sur l'acte d'écriture mais aussi en décrivant ce que Lucette a pu percevoir, dans un passage en focalisation interne qui ne peut être qu'un simulacre puisque Van n'a aucun moyen d'être une présence omnisciente ou de demander à Lucette ce qu'elle a ressenti en se noyant.

En amont de son récit, le projet funeste de Lucette est annoncé et le même genre de procédé est employé. Dans le passage suivant, Van retrouve Lucette qui a embarqué sur le même navire que lui pour le poursuivre de ses ardeurs :

She dispatched the *pozhariskiya kotletī* with gratitude: he was not scolding her for popping up as some sort of transcendental (rather than transatlantic) stowaway; and in her eagerness to see him she had botched her breakfast after having gone dinnerless on the eve. She who enjoyed the hollows and hills of the sea, when taking part in nautical sports, or the ups and oops, when flying, had been ignominiously sick aboard this, her first liner; but the Robinsons had given her a marvelous medicine, she had slept ten hours, in Van's arms all the time, and now hoped that both he and she were tolerably awake except for the fuzzy edge left by the drug¹¹¹.

Le lien entre mort et océan est présent dans le premier jeu de mots (« transcendental (rather than transatlantic) » et tous ceux qui suivent ne font que souligner la nausée à venir de Lucette et sa lutte contre les vagues avant de sombrer, en particulier « the hollows and hills of the sea » et « the ups and oops ». Ce sont justement les médicaments donnés par les Robinsons que Lucette absorbera en grande quantité avec de l'alcool afin de s'assurer du succès de son suicide. Dans cette scène proleptique, le narrateur laisse présager l'évitement de l'écriture qu'il mettra en œuvre dans la description du suicide de Lucette, suicide dont il ne veut affronter la responsabilité.

¹¹¹ *Ada*, p. 380-381.

C. Une langue rhizomique

Par cette écriture qui ne cesse de s'interrompre pour mettre en avant les sonorités de la langue anglaise, c'est bien un style tel que l'a défini Deleuze qui transparaît chez Nabokov : la langue bégaie ; en faisant apparaître les étonnantes surprises dont cette langue recèle par ses nombreux calembours, Nabokov semble écrire comme dans une langue étrangère, ou du moins il s'efforce de la faire apparaître comme telle au lecteur monolingue. Nous avons souligné la profondeur verticale de l'écriture palimpsestueuse de Nabokov en décrivant la superposition des langues en cas d'alternances codiques, ainsi que l'interruption de l'écriture qui arrêta le regard lecteur ; force est de constater que l'écriture de Nabokov ne cesse de dévier, de bifurquer hors de la ligne classique et horizontale de la lecture¹¹², que ce soit par les lignes de fuite poétiques ouvertes dans la prose ou par les évitements burlesques hors du tragique. Ici, c'est de nouveau une image deleuzienne qui semble décrire cette écriture, celle du rhizome :

Le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre : *Mal vu mal dit* (contenu et expression). Tant bien dire n'a jamais été le propre ni l'affaire des grands écrivains. [...] C'est donc une version ramifiée de la langue. Chaque état de variable est une position sur une ligne de crête qui bifurque et se prolonge en d'autres. C'est une ligne asyntaxique, la syntaxe étant constituée par les courbures, les anneaux, les tournants, les déviations de cette ligne dynamique en tant qu'elle passe par des positions du double point de vue des disjonctions et des connexions. Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre¹¹³.

Chez Nabokov, la syntaxe n'est pas forcément mise en déséquilibre ; c'est plutôt le lexique et les collocations qui sont déstabilisés. Cela remet en question le rapport du locuteur natif à sa propre langue.

¹¹² Notons que la linguistique a également une façon de voir le langage de manière verticale ou horizontale en matière de choix des mots, à savoir « en linguistique, les relations horizontales sont dites syntagmatique (actuelles) et les relations verticales paradigmatiques (virtuelles). La grammaire d'une langue décrit l'ensemble des relations qui fonde l'intégration verticale et horizontale des moyens linguistiques en un système structuré propre à cette langue. » Vogel, p. 219. Ces lignes de fuite pourraient être envisagées comme des diagonales à mi-chemin entre l'horizontal et le vertical, c'est-à-dire présentes mais inscrivant dans le texte un choix ou une alternance (erreur de l'étranger entre « graze » et « browse », mise en relation esthétique de « gremlins » et « kremlins »).

¹¹³ Deleuze, « Bégaya-t-il », p. 140-141.

Ici, il n'est pas uniquement question de la parole, de l'écriture nabokovienne, mais bien de la *langue*, dans son sens saussurien. En montrant le champ des possibles que la langue anglaise contient, c'est elle qui perd de sa familiarité et se met à bégayer :

Faire bégayer la langue : est-ce possible sans la confondre avec la parole ? Tout dépend plutôt de la manière dont on considère la langue : si l'on extrait celle-ci comme un système homogène en équilibre, ou proche de l'équilibre, défini par des termes et des rapports constants, il est évident que les déséquilibres ou les variations n'affecteront que les paroles (variations non-pertinentes du type intonation...). Mais si le système apparaît en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt à son tour une zone de variation continue, alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer, sans se confondre pourtant avec la parole qui n'assume jamais qu'une position variable parmi d'autres ou ne prend qu'une direction. Si la langue se confond avec la parole, c'est seulement avec une parole très spéciale, parole poétique qui effectue toute la puissance de bifurcation et de variation, d'hétérogénéité et de modulation propre à la langue¹¹⁴.

En ouvrant la langue anglaise par son milieu, en en faisant un rhizome grâce à sa parole poétique, Nabokov contribue à la faire bégayer, à la rendre étrangère.

Si la « langue étrangère » se comprend dans un sens stylistique et permet d'étudier la manière dont la langue de Nabokov est musicale, elle se comprend également dans un sens plus linguistique, à savoir qu'il brise la réification de la langue anglaise normalisée. Nous avons évoqué la langue rhizomique de Deleuze et allons voir de manière plus concrète comment le lexique pousse par son milieu quand les mots eux-mêmes sont bousculés dans leur écriture, qu'ils sont défigés ou remotivés. La langue est rendue étrange et étrangère par un procédé d'aliénation, de défamiliarisation : le Formalisme russe sera ici notre cadre théorique.

¹¹⁴ Deleuze, « Bégaya-t-il », p. 136-137.

CHAPITRE 8

LA LANGUE ANGLAISE

ÉTRANGE ET ÉTRANGÈRE

I have never belonged to any club or group. No creed or school has had any influence on me whatsoever¹.

Cette célèbre déclaration de Nabokov peut représenter un frein pour le nabokovien à la recherche d'intertextualité ou de fondements théoriques dans l'œuvre de l'auteur. Cependant, elle est aussi une invitation tentante à prendre l'écrivain à contrepied, à l'image de Maurice Couturier qui, en 2004, publiait une lecture psychanalytique de l'œuvre de Nabokov malgré les attaques régulières de celui-ci contre Freud². Quelques critiques ont tissé des liens entre Nabokov et les formalistes russes, mais ils se sont souvent bornés à ne les évoquer que succinctement. Pourtant, l'activité du mouvement russe a connu son pic dans les années 20, quand justement Nabokov était au début de sa carrière russe. En effet, au début de cette décennie, il publiait ses traductions d'*Alice in Wonderland* et de *Colas Breugnon*, deux ouvrages dont les défis linguistiques et stylistiques (les jeux de mots du premier, les régionalismes du second) avaient poussé Nabokov à s'atteler à la tâche ; et à la fin des années 20, il publiait ses deux premiers romans, *Machenka* (1926) et *Roi, dame, valet*³ (1928). Par ailleurs, il avait déjà écrit beaucoup de poésie quand, en 1918, il se penchait sur la métrique et étudiait les vers de Bely et Joukovski pour améliorer son écriture⁴.

Un autre point de jonction entre notre auteur et le formalisme a été établi par Michael Glynn dans *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in his Novels*⁵. Glynn a souligné

¹ *SO*, p. 3.

² Couturier, *Cruauté du désir*.

³ *Roi, dame, valet* [1928], trad. (depuis l'anglais) Georges Magnane, révisée par Suzanne Fraysse et Maurice Couturier, in Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, 103-348.

⁴ Sur ce point, lire Boyd, *The American Years*, p. 149-152. « He believed that reality hides its secrets, that obscure details can form patterns of unfathomed meaning. Bely's mode of analysis naturally appealed to that side of his mind, and suggested ways of incorporating subliminal designs into his own work. [...] Bely's experiments set a bomb under language and logic in a manner very different from anything Nabokov ever attempted. », p. 151.

⁵ Michael Glynn, *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in his Novels* (New York : Palgrave Macmillan, 2007).

que, suite à l'émigration massive de l'intelligentsia russe après la révolution bolchévique, Nabokov et les principaux penseurs du mouvement formaliste ont vécu à la même époque dans la capitale allemande :

For a time Nabokov and Shklovsky would be fellow members of the same tightly circumscribed émigré community located in southwest Berlin⁶.

Nabokov était à la fois très présent dans les cercles littéraires mais il se penchait aussi sur toute la création artistique russophone, qu'elle soit issue de l'émigration ou soviétique :

There was a surprisingly free cultural exchange between the various émigré communities and Russia itself and Nabokov would have been aware of the continuing activities of the Formalists⁷.

Dans ces deux extraits, on note à chaque fois l'aspect hypothétique des rapprochements de Glynn, et ici comme dans nombre d'autres passages du livre, les modaux trahissent les doutes raisonnables qu'il faut porter sur ces liens. Si Nabokov n'a jamais reconnu d'influence formaliste sur son écriture, il n'a jamais infirmé ce lien non plus. Ainsi, le critique Peter Lubin avait écrit une parodie d'interview où Nabokov convoquait la notion d'*ostranenie*, ou défamiliarisation, et Chklovski, un des penseurs principaux du mouvement :

Literature dealt with on taxonomic basis is not in my line, to use a favorite expression of Count Vronsky. All those labels, donnish dog tags, exquisite etiquettes which are welcome for certain specimens won't do for books. Viktor Shklovskij, formerly a fine critic, author of *The Knight's Move*, once coined the term "ostranenie" or "making strange." American Slavists are quick to use it. But is it to refer to Tolstoy's naïve Natasha alone? It might just as well apply to the metaphysical conceit. A pun makes strange, and so does a paragram, or even a slip or a lipograph, as guests at a certain literary dinner have reason to know. What doesn't make strange, estrange, strangify in a book, if the author is a genuine artist? No, leave those terms alone. Avoid textbook truth. A fine nib and a nimble wit – that's what you want⁸.

Si, dans cette interview fictive, Nabokov refuse l'étiquette formaliste, il admet connaître cette école et assimile certains de ses procédés tels que les calembours (« puns ») à l'esthétique formaliste. Il mentionne également l'essai « *The Knight's Move* », que certains critiques avaient déjà rapproché du personnage éponyme du premier roman de Nabokov, *Sebastian Knight*, et qu'ils avaient vu comme

⁶ Glynn, p. 35.

⁷ Glynn, p. 34.

⁸ Peter Lubin, « Kickshaws and motley », in *Nabokov, Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, p. 187-208 (p. 202-203).

un clin d'œil à l'école formaliste⁹. Mais ce qui importe, c'est ce que le Nabokov réel a eu à dire de cette interview. En commentant l'ouvrage collectif où paraissait cet entretien, il avait âprement rejeté les analyses de certains critiques¹⁰, mais quand il s'était agi de Lubin, Nabokov n'avait pas tari d'éloge et surtout, il n'avait nullement nié le rapprochement établi par son double fictif :

And the parody of an interview with N. (though a little more exquisitely iridized than my own replies would have been) is sufficiently convincing to catch readers¹¹.

C'est cependant là le seul lien que l'on peut établir entre l'école formaliste et un désir volontaire de Nabokov de reconnaître ces principes esthétiques. Nabokov n'a donc jamais confirmé d'allégeance à l'école formaliste, mais la littérature ne s'appuie pas tant sur les dires des auteurs que sur les constats portant sur leur écriture. Et dans le cas de Nabokov, les traits distinctifs de sa plume portent des similitudes frappantes avec les préceptes de l'école littéraire russe.

Les principaux fondements du mouvement formaliste sont exposés dans des essais de Jakobson¹², en particulier « Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov¹³ » et « Du réalisme en art¹⁴ », et de Chklovsky, avec le texte-phare « L'art comme procédé¹⁵ ». À notre sens, deux grandes directions sont à distinguer.

Tout d'abord, il s'agit de renouveler la vision des objets dans leur description. Chklovski commence son essai ainsi : « L'art, c'est la pensée par l'image¹⁶ », ce qui fait écho à l'affirmation de Nabokov, « I don't think in any language, I think in images¹⁷ ». Pour les formalistes, les descriptions en poésie sont éculées¹⁸ et il s'agit de changer la manière de présenter le monde dans les écrits. En

⁹ « Paperno suggests that this chess reference constitutes a conscious allusion to Shklovsky's Knight's Move, and to a Formalist conception of the obliquity inherent in the art/life dynamic whereby art reflects the world by distorting it, by wrenching it out of context. » Glynn, p. 25.

¹⁰ Il a notamment été très critique de l'article de Steiner : « Mr. Steiner's article ("Extraterritorial") is built on solid abstractions and opaque generalizations. A few specific items can be made out and should be corrected. » *SO*, p. 288.

¹¹ *SO*, p. 291.

¹² Les deux hommes se connaissaient et avaient entamé une collaboration à l'initiative de Nabokov pour la traduction d'une épopée russe, *The Song of Igor's Campaign*. Voir Boyd, *The American Years*, p. 136 et p. 145.

¹³ Roman Jakobson, « Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov » in *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*, dir. Edward James Brown (Londres : Oxford University Press, 1973), p. 58-88.

¹⁴ Roman Jakobson, « Du réalisme en art », in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, p. 98-109.

¹⁵ Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, p. 75-97.

¹⁶ Chklovski, « L'art comme procédé », p. 75.

¹⁷ *SO*, p. 14.

¹⁸ « Mais il se trouve que les images sont presque immobiles ; de siècle en siècle, de pays en pays, de poète en poète, elles se transmettent sans être changées. Les images sont de nulle part, elles sont à Dieu. Plus vous faites la lumière sur une époque, plus vous vous persuadez que les images que vous considérez comme la

s'appuyant sur l'écrivain allemand Lessing, Jakobson donne un exemple de ce renouveau nécessaire en littérature :

On this ground Lessing either rejects descriptive poetry or else fully accepts the violence done by language, insisting upon motivating narrative temporal sequence by actual temporal sequence, that is to say by describing an object as it comes into being, a suit as its pants are put on by the wearer, and so forth¹⁹.

Cette inversion entre objet et sujet, et plus généralement entre les pôles habituels de description, est particulièrement observable dans les romans russes de Nabokov, justement écrits dans les années 20 et 30. En voici deux exemples brefs :

Le trottoir glissa, se releva à angle droit et reprit la position horizontale. L'homme se redressa en haletant tandis que son camarade, qui le soutenait en vacillant, répétait : "Günther, Günther, essaye donc de marcher"²⁰.

Jusqu'à ce jour, cependant, la rue avait tourné et glissé par-ci par-là, sans aucun rapport avec lui ; aujourd'hui, elle s'était subitement arrêtée ; dorénavant, elle allait se stabiliser comme un prolongement de son nouveau domicile²¹.

Ici, la vision traditionnelle de la chute ou de la localisation d'un personnage est inversée : dans le premier extrait, ce n'est plus l'homme qui bascule avec, comme point de référence, l'horizontalité de la rue, mais c'est la rue qui se renverse, vue par cet homme qui ne maîtrise plus ses gestes et ne peut s'expliquer ni sa chute ni son subit redressement ; dans le deuxième, l'homme ne se déplace pas dans la rue pour décider où poser ses bagages, c'est de nouveau la rue qui se mue autour de lui. Chez Nabokov, ce renouveau formaliste de la vision par la description est particulièrement flagrant dans *Roi, dame, valet et Rire dans la nuit* qui mettent tous deux en scène l'aveuglement : dans le premier cas, le mari ne voit pas qu'il est trompé par sa femme et son propre neveu, et dans le deuxième, la cruauté de la maîtresse conduit à la cécité du personnage principal. C'est sur cette question de la vision que Glynn se concentre particulièrement en soulignant combien le changement de regard est au cœur du roman américain le plus connu de Nabokov :

Indeed, *Lolita* in its entirety may be seen as an attempted defamiliarization of a perversion, both from the perspective of Humbert and the reader²².

Plus généralement, cette tendance à mettre en scène des narrateurs pervers ou fous dans ses romans américains pourrait procéder de cette volonté de faire voir au lecteur la réalité sous une

création de tel poète sont empruntées par lui à d'autres poètes presque sans aucun changement. » Chklovski, « L'art comme procédé », p. 77.

¹⁹ Jakobson, « Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov », p. 68.

²⁰ *La Défense Loujine*, p. 448.

²¹ *Le Don*, p. 8.

²² Glynn, p. 41.

autre perspective, à savoir de l'intérieur. Il est cependant difficile d'établir à quel point une influence formaliste est à propos ici. Un des travers de l'ouvrage de Glynn est justement cette insistance sur la question de la vision aux dépens de la dimension linguistique qui nous intéresse ici.

Selon les formalistes, le renouveau de la vision doit aussi porter sur le langage, et plus particulièrement sur la forme du mot et son rapport avec ce qu'il désigne. Chklovski explique notamment que la perception du langage est automatisée et que l'appréhension des mots est de ce fait trop peu conscientisée :

Si nous examinons les lois générales de la perception, nous voyons qu'une fois devenues habituelles les actions deviennent aussi automatiques. Ainsi toutes nos habitudes se réfugient dans un milieu conscient et automatique ; ceux qui peuvent se rappeler la sensation qu'ils ont eue en tenant pour la première fois la plume à la main ou en parlant pour la première fois une langue étrangère et qui peuvent comparer cette sensation avec celle qu'ils éprouvent en faisant la même chose pour la millième fois, seront d'accord avec nous. Les lois de notre discours prosaïque avec sa phrase inachevée et son mot prononcé à moitié s'expliquent par le procès d'automatisation. C'est un procédé dont l'expression idéale est l'algèbre, où les objets sont remplacés par des symboles. Dans le discours quotidien rapide, les mots ne sont pas prononcés ; ce ne sont que les premiers sons du nom qui apparaissent dans la conscience²³.

Depuis, les progrès technologiques ont permis de confirmer ce pressentiment, cette intuition quant à la diminution de la perception du langage :

Magnetoencephalography, a technology that detects changes in magnetic fields produced by electrical activity in neurons, has revealed that when an individual repeatedly encounters a particular word a gradual decrease in brain activity is observed. In contrast, unexpected estranging language, literary language for example, causes increased brain activity²⁴.

Les recherches par EMG confirment donc que le cerveau, habitué à un mot, fait un effort cognitif moins grand que face à un mot nouveau ou étrange qui nécessitera un effort de compréhension. D'autres études sur l'apprentissage du langage confirment que l'esprit n'a besoin d'appréhender que quelques lettres pour reconnaître ou déduire le reste du mot²⁵. Cette réification du langage était dénoncée par Adorno, qui évoquait la manière dont les mots étrangers remettent en question l'association automatique entre signifiant et signifié :

²³ Chklovski, « L'art comme procédé », p. 80-81.

²⁴ Glynn, p. 44. L'auteur renvoie ici à des recherches exposées dans : Paul Matthews et Jeff McQuain, *The Bard on the Brain: Understanding the Mind through the Art of Shakespeare and the Science of Brain Imaging* (New York : Dana Press, 2003).

²⁵ Voir Vogel, p. 236, p. 240 et p. 261.

With the foreign word [the writer] can effect a beneficial interruption of the conformist moment of language, the muddy stream in which the specific expressive intention drowns²⁶.

Ce conformisme du langage et la perte d'expressivité qu'il entraîne peuvent être court-circuités par l'écrivain non seulement par un apport extérieur, mais aussi depuis l'intérieur de la langue.

Pour les formalistes, les artistes se doivent d'aller à l'encontre de ce rapport automatisé qu'ils considèrent comme simple reconnaissance et permettre une réelle appréhension, ou vision, du mot :

Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de sa perception²⁷.

Jakobson a particulièrement insisté sur la dimension visuelle du mot et a même expliqué le besoin de défamiliariser le mot en changeant sa forme grâce à une comparaison avec la peinture :

Le caractère conventionnel, traditionnel de la présentation picturale détermine dans une large mesure l'acte même de perception visuelle. Au fur et à mesure que se fixe la tradition, l'image picturale devient un idéogramme, une formule que nous lions immédiatement à l'objet suivant une association de contiguïté. La reconnaissance se produit instantanément. L'idéogramme doit être déformé. Le peintre novateur doit voir dans l'objet ce qu'hier encore on ne voyait pas, *il doit imposer à la perception une nouvelle forme*²⁸.

Dans son essai sur Velimir Khlebnikov, il insiste particulièrement sur la nécessité d'infléchir la forme traditionnelle du mot²⁹, en employant notamment des calembours phoniques et sémiques ou en créant des néologismes, points qui ne sont pas sans rappeler Nabokov et que nous étudierons dans ce chapitre. À notre connaissance, peu de critiques ont fait le rapprochement entre la défamiliarisation linguistique des Formalistes et l'écriture de Nabokov, à l'exception notable de Jane Grayson, comme nous l'avons vu dans l'introduction :

²⁶ Adorno, « On the Use of Foreign Words », p. 189.

²⁷ Chklovski, « L'art comme procédé », p. 82.

²⁸ Jakobson, « Du réalisme en art », p. 100. C'est moi qui souligne.

²⁹ « That focus upon expression, upon the verbal mass itself, which I have called the only essential characteristics of poetry, is directed not only to the form of the phrase, but also to the form of the word itself. Mechanical associations between sound and meaning are established more easily as they become more habitual. For this reason the everyday practical language is extremely conservative: the form of a word rapidly ceases to be felt. » Jakobson, « Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov », p. 73.

Only on the level of style is it possible to see clearly how the change of language has influenced Nabokov's development. The brilliance of Nabokov's later English style owes not a little to his viewpoint as a foreigner. He sees the English language through different eyes. He sees patterns of sound and potential meanings in words in which the native speaker, *his perception dulled through familiarity*, would simply pass over. [...] At its best, this "foreignness," this fresh, off-centre vision, can make for that "strangeness," that *ostranenie* which, as a fictitious Nabokov has acknowledged in interview, is central to all true artistic perception³⁰.

Grayson n'a pas développé cette question de la défamiliarisation linguistique chez Nabokov. Nous allons donc exposer les stratégies mises en place par l'auteur russo-américain pour aller contre cet engourdissement, cet affadissement de la perception. Ces procédés s'appuient à la fois sur la création de nouveaux mots mais aussi sur la destruction lexicale, ou plus exactement sur la remotivation d'expressions ou mots existants mais devenus figés, érodés par l'usage. C'est notamment par rapprochement et par irruption que cette défamiliarisation opère.

³⁰ Grayson, p. 216. C'est moi qui souligne.

I. *Les néologismes nabokoviens*

Selon Jakobson, les néologismes permettent d'enrichir la langue du point de vue de la sonorité, de la forme et du sens³¹, et l'on retrouve ces trois dimensions chez Nabokov. Il faut d'abord spécifier ce que l'on entend par néologisme.

A. Définitions

D'une part, les linguistes distinguent les néologismes formés par des matrices internes à la langue et les néologismes à matrice externe³², c'est-à-dire les différentes catégories de mots étrangers. Tous les exemples déjà cités de xénismes appartiennent donc à une sous-catégorie de néologismes ; nous n'étudierons dans ce chapitre que la néologie sans influence étrangère. D'autre part les néologismes sont généralement distingués des « hapax », qui sont des mots qui ont été créés mais qui, contrairement aux néologismes, n'ont jamais été réemployés, et ne sont donc pas référencés dans les dictionnaires : il s'agit en réalité du même type de relation, et donc de continuum, que celui que nous avons souligné entre les emprunts et les xénismes. Nous emploierons ici le terme « néologisme » dans un sens large, à savoir un nouveau mot créé et employé par Nabokov ; notre propos n'est pas d'étudier ceux qui ont pu être réemployés en langue anglaise, représentant l'héritage linguistique de Nabokov. La dernière chose qu'il faut souligner, c'est que ces mots « nouveaux » ne le sont que partiellement : un néologisme n'est pas créé *ex nihilo*, il provient souvent d'un ou plusieurs mots existants, ce qui permet une reconnaissance sémantique partielle.

La néologie par construction s'appuie en fait sur ce que le lexicologue Jean Tournier appelle les règles lexicogéniques :

Nous appelons lexique potentiel l'ensemble des formes, fonctions et sens de lexies qui ne sont pas réalisées dans l'état de langue considéré, mais qui sont réalisables, par le simple jeu des règles lexicogéniques en usage. [...] Tant que le néologisme n'a pas été réalisé, il reste un élément du lexique potentiel. Dès qu'il est réalisé, il quitte le lexique

³¹ « Neologisms enrich poetry in three ways: 1. They create a bright euphonic interlude, while the established words become phonetically obsolete, being worn out by constant use, and, most important, because they are only partially apprehended in their phonetic patterns; 2. In the practical language the form of the word is no longer appreciated; it is dormant and petrified. However we cannot help apprehending the form of a poetic neologism, given so to speak in *statu nascendi*; 3. The meaning of a word at any given moment is more or less static, but the meaning of a neologism is to a significant extent defined by its context, while at the same time it may oblige the reader to a certain etymological cerebration. » Jakobson, « Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov », p. 75.

³² Christine Jacquet-Pfau, Jean-François Sablayrolles, John Humbley, « Emprunts, créations "sous influence" et équivalents », in *Passeurs de mots, passeurs d'espoir : Lexicologie, terminologie et traduction face au défi de la diversité*, dir. Marc Van Campenhoudt, Teresa Lino et Rute Costa, p. 325-339 (p. 326-327).

potentiel et pénètre dans la partie du lexique réel qui constitue la frange lexicale. S'il advient qu'il soit, par la suite, admis par l'usage, il appartiendra alors à la zone sûre (ou répertoriée) du lexique réel³³.

La plupart du temps, les néologismes de Nabokov s'appuient sur la morphologie de mots existants pour créer de nouveaux termes répondant aux règles lexicogéniques de l'anglais. La ressemblance avec des formes existantes est parfois très forte, ce qui implique qu'un lecteur anglophone ne percevra pas nécessairement le néologisme. C'est d'autant plus le cas que l'automatisation de la lecture dénoncée par les formalistes implique qu'une légère variation ne sera pas perçue par l'œil ou la conscience, qui auront cru reconnaître le mot mais ne l'auront pas vu dans son détail.

Chez Nabokov, les néologismes morphosémantiques reposent principalement sur deux procédés : l'affixation d'une part, et d'autre part la composition, ce qui produit surtout des mots-valises³⁴.

B. Utilisation créative des affixes

La néologie par affixation a été mise en avant dans la pensée formaliste par Jakobson, qui a souligné sa pertinence en poésie russe :

Poetry has from the earliest times engaged in play with suffixes; but only in modern poetry, and particularly Khlebnikov, has this device become conscious, and as it were legitimate. [...] The possibility of isolating in a given word those parts which belong to the root and those forms which are appended to the root arises as a result of the mental association of these elements in the given word with corresponding elements in other combinations and in other words³⁵.

La redistribution de segments de mots existants permet de réenclencher la vision puisque la conscience remonte à la source du néologisme et que ces associations mentales permettent différents effets tels que l'humour, par exemple quand un mot est détourné. Dans la prose en anglais de Nabokov, cette utilisation des préfixes et des suffixes a été étudiée par Grayson, qui a fait le lien avec la langue maternelle de l'auteur :

What also emerges clearly from these examples is that some of the unusualness of Nabokov's English vocabulary can be traced to the influence of Russian. To this Russian

³³ Jean Tournier, *Précis de lexicologie anglaise* (Paris : Nathan, 1988), p. 4. Cité dans Oustinoff, p. 142.

³⁴ Voir sur ce point Jacquet-Pfau, Sablayrolles, Humbley, « Emprunts, créations "sous influence" et équivalents », p. 327.

³⁵ Jakobson, « Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov », p. 73.

influence might be ascribed the free use of the prefix “fore-”, by analogy with the common Russian prefix *pred-*, and also the predilection for diminutives suffixes³⁶.

Il n’est pas nécessaire de revenir sur ce point qu’elle a traité dans son ouvrage, mais signalons que c’est grâce au suffixe diminutif « -et » que Nabokov a créé « nymphet » dans le sens qui lui est aujourd’hui attribué, à savoir « a sexually attractive or sexually mature young girl ». Il serait plus exact de dire qu’il a recréé ce mot, puisque « nymphet » était employé entre le dix-septième siècle et le dix-neuvième siècle, mais dans le sens de « a young or small nymph³⁷ ». Depuis 1955, année de publication de *Lolita*, c’est le sens sexualisé du néologisme nabokovien qui prévaut dans la langue anglaise. Pour l’étude des néologismes, nous nous concentrons sur ce même roman³⁸, notamment car Humbert lui-même se présente à de nombreuses reprises comme particulièrement friand du procédé de néologisation : ainsi, après un calembour, le narrateur s’exclame : « Oh, my Lolita, I have only words to play with³⁹! »

Si Humbert éprouve le besoin de créer des mots, c’est pour exprimer des nuances que la langue anglaise ne saurait, selon lui, verbaliser avec justesse. Ainsi, lorsque Charlotte demande à son locataire d’aider sa fille à faire ses devoirs, Humbert s’empresse d’accepter tout en créant un mot qui est un clin d’œil au lecteur soulignant la véritable intention du pédophile :

“Of course, moodiness is a common concomitant of growing up, but Lo exaggerates. Sullen and evasive. Rude and defiant. Struck Viola, an Italian schoolmate, in the seat with a fountain pen. Know what I would like? If you, monsieur, happened to be still here in the fall, I’d ask you to help her with her homework – you seem to know everything, geography, mathematics, French.” “Oh, everything,” answered monsieur. “That means,” said Haze quickly, “you’ll *be* here!” I wanted to shout that I would stay on eternally if only I could hope to caress now and then my incipient pupil. But I was wary of Haze. So I just grunted and stretched my limbs nonconcomitantly (*le mot juste*) and presently went up to my room⁴⁰.

Humbert souligne sa duplicité linguistiquement : Charlotte avait utilisé le nom « concomitant » pour désigner la mauvaise humeur de l’adolescente comme le compagnon incontournable de l’adolescence ; or, c’est justement un compagnon sexuel qu’Humbert se voit être pour Lolita, ce qu’il nie dans sa manière d’étendre ses jambes en ajoutant le préfixe « non- » devant « concomitant », adjectif qu’il transforme en adverbe grâce au suffixe « -ly ». Pour trouver ce « *mot juste* » (une

³⁶ Grayson, p. 204. Pour les préfixes, voir Grayson, p. 202 et pour les diminutifs, notamment en « -let », « -icle » et « -kin », voir Grayson, p. 203.

³⁷ Ces deux définitions sont issues de l’OED.

³⁸ Certains exemples avaient déjà été étudiés dans mon article « Langage et Aliénation dans *Lolita* de Nabokov ».

³⁹ *Lolita*, p. 28.

⁴⁰ *Lolita*, p. 42.

nouvelle référence à Flaubert), Humbert a eu besoin de le former lui-même pour déjouer l'attention de la mère. L'allitération « common concomitant » est d'ailleurs très humbertienne ; fidèle à son habitude de réécrire les mots de Charlotte⁴¹, Humbert a pu placer ce mot dans sa bouche pour mieux le détourner. La révélation linguistique du double jeu d'Humbert ne peut être perçue que par le lecteur : en plus de « nonconcomitantly », celui-ci relève la reprise ironique du « monsieur » de Charlotte et l'exaltation de Humbert à l'idée d'approcher la fillette (« I wanted to shout that I would stay on eternally ») qui contraste avec son apparente nonchalance. L'écart entre l'excitation d'Humbert et le geste inoffensif d'étendre ses jambes reparaît deux chapitres plus loin, quand Humbert atteint son premier orgasme grâce à Lolita qui, elle aussi, avait étendu ses jambes de manière non concomitante sans rien soupçonner :

Then, with perfect simplicity, the impudent child extended her legs across my lap.

By this time I was in a state of excitement bordering on insanity; but I also had the cunning of the insane. Sitting there, on the sofa, I managed to attune, by a series of stealthy movements, my masked lust to her guileless limbs⁴².

On retrouve ici l'excitation d'Humbert et cette même dissimulation, tandis que l'innocence de Lolita est soulignée par l'allitération en /l/ dans « her legs across my lap » et « her guileless limbs ». À la relecture, ce premier orgasme viendra colorer le néologisme d'Humbert d'une dimension encore plus pernicieuse.

Les néologismes d'Humbert portent la trace de ses dissimulations, non seulement envers la mère de Lolita mais aussi envers lui-même. Ainsi, quand Humbert sent monter en lui l'orgasme causé par la friction des jambes de la fillette, il affirme sa certitude qu'elle n'a pas été affectée par ses perversions. Pour décrire la distance a priori infranchissable séparant la fillette du pédophile, Humbert crée un verbe à partir du nom « solipsism » grâce au suffixe « -ize » :

As she strained to chuck the core of her abolished apple into the fender, her young weight, her shameless innocent shanks and round bottom, shifted in my tense, tortured, surreptitiously laboring lap; and all of a sudden a mysterious change came over my senses. I entered a plane of being where nothing mattered, save the infusion of joy brewed within my body. What had begun as a delicious distention of my innermost roots became a glowing tingle which *now* had reached that state of absolute security, confidence and reliance not found elsewhere in conscious life. With the deep hot sweetness thus established and well on its way to the ultimate convulsion, I felt I could slow down in order to prolong the glow. Lolita had been safely solipsized⁴³.

⁴¹ Voir la lettre où Charlotte demande Humbert en mariage, lettre qui s'avère être une réécriture ridicule par Humbert. *Lolita*, p. 62-63.

⁴² *Lolita*, p. 54.

⁴³ *Lolita*, p. 55.

Humbert ne voit en Lolita qu'un objet lui permettant d'atteindre l'orgasme, ce qui est indiqué par le découpage anatomique de la jeune fille, qui se réduit maintenant à une description parcellaire de son corps : le pronom « she » initial s'efface pour laisser la place à « her young weight, her shameless innocent shanks and round bottom ». Ici, le terme « solipsism » souligne l'ambiguïté des intentions affichées d'Humbert. Selon l'OED, ce mot renvoie, dans son acception philosophique, à « the theory or belief that one's own self or consciousness is all that exists ». Or, ici, ce n'est bien sûr pas la conscience de Lolita qui est centrale mais bien celle d'Humbert, qui réduit Lolita à l'objet de ses désirs ; comme le souligne Appel dans son édition annotée, le néologisme « solipsized » contient le mot « size⁴⁴ », ce qui souligne l'aspect mesurable de son corps mais omet l'intériorité incommensurable de la fillette. Cette protection dont Humbert prétend entourer la fillette se lit dans l'adverbe « safely » qui précède « solipsized » ; or, ce mot renferme également le mot « safe », et c'est un véritable coffre-fort que Lolita s'avèrera être pour Humbert. Le mot « safe » fait retour dans le chapitre suivant où Humbert traite de son orgasme :

I felt proud of myself. I had stolen the honey of a spasm without impairing the morals of a minor. Absolutely no harm done. [...] Thus had I delicately constructed my ignoble, ardent, sinful dream; and still Lolita was safe – and I was safe. What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita – perhaps, more real than Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness – indeed, no life of her own⁴⁵.

Si Humbert prétend encore une fois protéger la conscience de la fillette, c'est pour mieux se concentrer sur son corps, qu'il vide de toute vie dans une pulsion mortifère : « having no will, no consciousness – indeed, no life of her own. » Cette autre Lolita est bien sa création, à savoir le livre *Lolita* : c'est une création littéraire mais aussi linguistique, puisque ce n'est pas que la fillette qu'il solipsise, c'est aussi son nom ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

Si Humbert crée des néologismes à partir de mots existants, il se sert aussi de noms propres, comme dans l'exemple suivant où l'on relève de nouveau l'emploi du suffixe « -ly » :

We came to know [...] the clean-cut, glossy-haired, shifty-eyed, white-faced young beasts in loud shirts and coats, vigorously, almost priapically thrusting out tense thumbs to tempt lone women or sadsack salesmen with fancy cravings⁴⁶.

En faisant l'inventaire des différents autostoppeurs que Lolita et lui ont croisés sur leur chemin, Humbert forme « priapically » sur « Priapus », le dieu de la procréation⁴⁷. C'est justement quand

⁴⁴ *The Annotated Lolita*, p. 365.

⁴⁵ *Lolita*, p. 57.

⁴⁶ *Lolita*, p. 148.

⁴⁷ *The Annotated Lolita*, p. 392.

d'autres mâles que lui s'approchent de sa nymphette qu'Humbert ressent la menace de ces hommes dont les pouces, dressés dans une évidente allusion à l'érection masculine, évoquent l'acte sexuel que Lolita pourrait avoir avec eux. Cette analyse est confirmée par ce qui suit : « "Let's take him," Lo would often plead, rubbing her knees together in a way she had⁴⁸. » Ce qu'Humbert voit en elle, c'est une jeune fille perverse qui n'attend que d'être « prise » par ces hommes, et l'insistance de la description sur ses genoux et sur les mouvements qu'elle fait évoque pour le pédophile jaloux les positions sexuelles qu'elle ne peut que désirer. Encore une fois, le néologisme dissimule la manière biaisée dont Humbert envisage l'objet sexuel qu'est pour lui Lolita.

Le suffixe « -ize » est également très créateur, comme le révèle cet exemple : « My fancy was both Proustianized and Procrusteanized⁴⁹. » Le suffixe permet de former des verbes à partir des adjectifs dérivant de « Proust » et « Procrustes⁵⁰ » (Procuste en français), qui comme Priapus est un personnage de la mythologie grecque : l'édition annotée de *Lolita* explique qu'il était « the legendary robber who made his victims fit a certain bed by stretching or cutting off their legs⁵¹ ». Le fait que la cruauté sexuelle de Procuste s'exerce dans un lit évoque inmanquablement les souffrances qu'Humbert inflige à sa belle-fille : c'est ici le poids de la perversion d'un adulte sur un enfant en dépit de ses souffrances que le mot veut souligner. Lolita se lit donc en filigrane de « Procrusteanized » mais aussi de « Proustianized ». En effet, au-delà de l'aspect plaisant de l'euphonie entre les deux néologismes (l'allitération initiale en /pr/ et la rime interne /iənaɪzd/), il faut souligner le contraste entre l'aspect littéraire et romancé de Proust et la cruauté sexuelle de Procuste. La référence à Proust prend tout son sens dans la suite du passage : Humbert ouvre son courrier et néglige de lire une première lettre, qu'il croit être envoyée par la mère de sa maîtresse Rita, et il se concentre sur une lettre de John Farlow, voisin de la défunte Charlotte, qui pourrait lui permettre de retrouver Lolita après deux ans de séparation. Farlow lui apprend finalement ne pas savoir où est la jeune fille et tout espoir de retrouvailles semble anéanti, mais l'ouverture de la première lettre révèle que c'est en réalité Lolita qui écrit à Humbert. Or, une confusion de lettres était justement présente dans *La Recherche*, au sujet de deux maîtresses de Marcel, Albertine et Gilberte. En passant par deux néologismes, Humbert opacifie l'accès du lecteur à ses pensées, d'autant plus que l'un d'eux dérive d'un personnage peu connu de la mythologie tandis que l'autre renvoie à une intertextualité française : cela laisse le lecteur dans l'ombre quant à la manière dont

⁴⁸ *Lolita*, p. 148.

⁴⁹ *Lolita*, p. 248.

⁵⁰ Dans *Ada*, ces adjectifs sont de nouveau employés dans des jeux de mots. On se souvient de l'exemple : « But beware, *anime meus*, of the marcel wave of fashionable art; avoid the Proustian bed and the assassin pun. » *Ada*, p. 432. Quant à « Procrustean », on le retrouve dans un calembour phonique : « He cast around for a straw of Procrustean procrastination. » *Ada*, p. 389.

⁵¹ *The Annotated Lolita*, p. 438.

Humbert qualifie son désir (« my fancy »), qu'il s'agisse de la dimension cruelle de ses envies ou de son amour pour Lolita.

En accolant des affixes à des noms propres ou communs existants, c'est un phénomène d'agglutination qui est à l'œuvre. On retrouve ce procédé dans les mots-valises qui rapprochent deux signifiants en les fusionnant pour créer un nouveau mot, ce qui permet de désigner une réalité jusqu'alors non verbalisée ou non existante.

C. Les mots-valises

Les mots-valises présentent une dimension ludique puisqu'il faut souvent reconstruire les composants du mot pour accéder au sens du néologisme humbertien. Quand Humbert et Lolita quittent Beardsley, il se dit incapable d'identifier une femme près d'eux, et cette absence de reconnaissance est répercutée linguistiquement sur le lecteur, qui de la même manière ne peut pas tout de suite reconnaître l'allusion dissimulée par le néologisme d'Humbert :

As we pulled up, another car came to a gliding stop alongside, and a very striking looking, athletically lean young woman (where had I seen her?) with a high complexion and shoulder-length brilliant bronze hair, greeted Lo with a ringing "Hi!" – and then, addressing me, effusively, edusively (placed!), stressing certain words, said: "What a *shame* it was to *tear* Dolly away from the play – you should have *heard* the author *raving* about her after that rehearsal –" "Green light, you dope," said Lo under her breath, and simultaneously, waving in bright adieu a banged arm, Joan of Arc (in a performance we saw at the local theatre) violently outdistanced us to swerve into Campus Avenue.

"Who was it exactly? Vermont or Rumpelmeyer?"

"No – Edusa Gold – the gal who coaches us".

"I was not referring to her. Who exactly concocted that play⁵²?"

C'est en aparté qu'Humbert souligne les étapes qui ont marqué le retour de son souvenir – « (where had I seen her?) », « (placed!), » – mais jamais il ne donne directement la clé de l'énigme au lecteur. Dans le corps du texte, celui-ci n'est pas face au visage d'Edusa Gold mais face au néologisme « edusively », qui ne peut donc pas être connu malgré sa morphologie clairement anglaise où l'on reconnaît le suffixe « -ly » et surtout la proximité avec l'« effusively » avant lui. Une fois la clé de l'énigme donnée (« Edusa »), le lecteur peut la reconnaître et l'extraire du néologisme. Or, « faire sortir » se dit justement « educe⁵³ ». Le néologisme nabokovien est un mot-valise associant à la

⁵² *Lolita*, p. 195-196.

⁵³ « From *educible* (educer: "to draw forth; elicit") ». *The Annotated Lolita*, p. 409

terminaison « -ively » soit le début d'« Edusa », soit celui d'« educe » ; il souligne donc le procédé d'effort de reconnaissance doublement. Si, selon Appel, c'est le jeu de mots « edusively » qui permet à Humbert de reconnaître Edusa Gold⁵⁴, nous pensons c'est Humbert qui pousse le lecteur à suivre ses pas. Mais l'insistance par Humbert sur la reconnaissance de la conductrice mime également l'évitement de Lolita : si elle incite Humbert à démarrer (« "Green light, you dope" ») et prétend que la question d'Humbert porte sur la conductrice, c'est pour éviter qu'Edusa puisse révéler l'identité du dramaturge, qui n'était autre que Quilty, l'amant de Lolita. C'est ce même auteur qu'Edusa Gold décrit comme s'extasiant sur Lolita, ce que soulignent ses italiques d'emphase. Humbert associe lui-même la femme en voiture au théâtre dans sa description, de nouveau dans une parenthèse semblant suivre sa reconnaissance : « (in a performance we saw at the local theatre) ». En inscrivant un néologisme qui attire l'attention du lecteur sur la composition du mot-valise, Humbert répète l'évitement de Lolita au sujet de Quilty : il reproduit ainsi son aveuglement de personnage quant à la fidélité de Lolita.

Les mots-valises sont un procédé récurrent dans *Lolita* et sont souvent utilisés de manière originale. Ainsi, Humbert rapproche parfois des mots liés sémantiquement en faisant fusionner leur morphologie. C'est le cas quand il rapporte le contenu de la lettre de son ancien voisin, John Farlow :

He had married a Spanish girl. He had stopped smoking and had gained thirty pounds. She was very young and a ski champion. They were going to India for their honeymoon⁵⁵.

Une lecture rapide, guidée par les mots « married » et le renvoi au futur « were going to » peut pousser à reconnaître, plus qu'à déchiffrer, « They were going to India for their honeymoon soon ». Or, les deux mots sont agglutinés en un seul, et la relecture fait apparaître qu'un des « o » de « honeymoon » a disparu pour voir surgir le mot « monsoon ». Cette lecture est confirmée, et même guidée en amont, par la présence de « India ». En créant ce mot-valise triple, Humbert souligne humoristiquement l'échec annoncé de cette lune de miel par les pluies torrentielles de la mousson.

Un autre mot-valise ludique peut être relevé au début du roman, lorsqu'Humbert décrit un de ses rêves où l'aversion de Nabokov pour la psychanalyse transparaît :

At 3 a.m. I swallowed a sleeping pill, and presently, a dream that was not a sequel but a parody revealed to me, with a kind of meaningful clarity, the lake I had never yet visited: it was glazed over with a sheet of emerald ice, and a pockmarked Eskimo was trying in vain to break it with a pickax, although imported mimosas and oleanders flowered on its

⁵⁴ « By punning on Edusa's name he manages to place her. » *The Annotated Lolita*, p. 409.

⁵⁵ *Lolita*, p. 250.

gravelly banks. I am sure Dr. Blanche Schwarzmänn would have paid me a sack of schillings for adding such a libidream to her files⁵⁶.

Si Humbert combine les mots « libido » et « dream », c'est pour souligner le caractère obsessionnel de la psychanalyse pour l'étude des rêves et pour la sexualisation de toute expérience. Ce qu'Humbert laisse transparaître en ajoutant « libi- » devant son rêve, c'est la certitude que son ancienne analyste manichéenne (voir son nom) aurait vu dans l'Eskimo essayant de percer la glace une métaphore d'Humbert tentant de rompre l'hymen de Lolita, la pioche devenant ainsi un symbole phallique et la glace évoquant la frigidité de la femme. Encore une fois, le néologisme est tout à fait pertinent en ce qu'il accole deux mots, sémantiquement et linguistiquement.

Dans d'autres cas, les mots-valises permettent de souligner une expression figée en la remotivant⁵⁷. Ainsi, après avoir lu la lettre où Charlotte confesse son amour pour lui, Humbert fomenté le plan qui lui permettra d'avoir un accès illimité à Lolita :

Then, figuratively speaking, I shattered the glass, and boldly imagined (for I was drunk on those visions by then and underrated the gentleness of my nature) how eventually I might blackmail – no, that is too strong a word – mauvemail big Haze into letting me consort with the little Haze by gently threatening the poor dotting Big Dove with desertion if she tried to bar me from playing with my legal stepdaughter⁵⁸.

Humbert prépare l'arrivée de « mauvemail » par une double inscription *in praesentia* : d'abord, en inscrivant le mot « blackmail » puis en le rejetant dans un commentaire métalinguistique entre tirets. Ici, la remotivation passe par le changement de couleur, ce qui signale au locuteur natif que derrière cette expression figée se cache l'idée d'un courrier noir visant à faire chanter son destinataire. Le choix de la couleur n'est pas anodin, puisque la couleur du deuil qu'est le noir est remplacée par le mauve, qui est la couleur du demi-deuil. En effet, Charlotte ayant perdu son mari plusieurs années auparavant, elle est en position de pouvoir se remarier, ce que souligne Humbert par son néologisme. Ce remariage mettrait Humbert dans une position de force puisque Lolita lui serait liée par la loi (« my legal stepdaughter »), ce qui permettrait au pédophile de faire chanter la veuve. Le chantage est d'ailleurs répété puisqu'après « blackmail » et le mot-valise qui en est dérivé, « mauvemail », il est inscrit une troisième fois dans « gently threatening ».

⁵⁶ *Lolita*, p. 49-50.

⁵⁷ « Portmanteau words deny the arbitrary character of signs by introducing motivation everywhere. » Lecerclé, *Violence of Language*, p. 91.

⁵⁸ *Lolita*, p. 66.

Soulignons la présence d'un autre mot-valise qui permet de remotiver une expression figée en anglais. Après que Lolita s'est enfuie, Humbert ne peut cesser de penser à elle et en perd le sommeil :

Singularly enough, I seldom if ever dreamed of Lolita as I remembered her – as I saw her constantly and obsessively in my conscious mind during my daymares and insomnias⁵⁹.

La présence de « dreamed » et « conscious mind » en amont de « daymares » ainsi que celle de « insomnias » en aval ne laissent aucun doute sur le fait que c'est « nightmare » qui est à la base du mot-valise. En remplaçant « night » par son antonyme, Humbert remotive le mot « nightmare » et en fait apparaître la composition et l'étymologie. Le natif peut ainsi percevoir ce que l'expression figée cache, à savoir « jument de nuit ». En réalité, le mot « mare » désigne non seulement une jument mais également, selon l'OED, « A spirit believed to produce a feeling of suffocation in a sleeping person or animal; a feeling of suffocation experienced during sleep; an oppressive or terrifying dream ». En créant « daymares », Humbert souligne l'inadéquation du terme « nightmare » dans son cas, puisque justement ses rêves ou cauchemars lui dérobent Lolita tandis que ses rêves éveillés en journée lui permettent de voir son image.

Les mots-valises sont souvent à mi-chemin entre les néologismes et la remotivation du langage puisqu'en créant ces néologismes, Humbert (et derrière lui Nabokov) fait réapparaître l'étymologie des mots, qu'elle soit réelle ou populaire ; il jette ainsi une nouvelle lumière sur la langue anglaise.

⁵⁹ *Lolita*, p. 238.

II. Remotiver les expressions figées

En littérature comme dans la vie quotidienne, Nabokov dénonçait souvent les sujets clichés, qu'il rangeait sous la catégorie de « *poshlost* » en russe, terme qu'il définissait ainsi en anglais : « Corny trash, vulgar clichés, Philistinism in all its phases, imitations of imitations, bogus profundities, crude, moronic and dishonest pseudoliterature⁶⁰. » Cet amoureux du langage n'était pas plus tendre avec les expressions clichées, qu'il s'employait à déconstruire et reconstruire par différents procédés.

A. Remotivation par reformulation

Tout d'abord, Nabokov déconstruit les expressions idiomatiques anglaises en en modifiant l'ordre des mots, ce qui en fait ressortir le caractère habituellement figé. Dans *The Real Life of Sebastian Knight*, le narrateur V. exprime ses critiques sur la première biographie de son frère, écrite par un certain Goodman :

Mr Goodman's book *The Tragedy of Sebastian Knight* has enjoyed a very good Press. [...] Passages have been quoted to demonstrate his efficient handling of nutshells. One critic even went as far as to take his hat off to Mr Goodman – who, let it be added, had used his own merely to talk through it. In a word, Mr Goodman has been patted on the back when he ought to have been rapped on the knuckles⁶¹.

L'opinion de V. transparaît dans sa déformation des expressions idiomatiques. D'une part, la biographie de Mr Goodman lui semble prendre trop de raccourcis, comme il l'indique en transformant « to put it in a nutshell », certainement utilisé avec excès par Goodman, en « his handling of nutshells », ce qui fait apparaître chaque composant de manière plus concrète, en particulier ces coquilles de noix qui semblent bien vides. D'autre part, si V. ne détourne pas l'expression « to take one's hat off to someone », il s'en sert comme d'un point d'appui pour légèrement déformer « to talk through one's hat », qui signifie « to talk nonsense ». L'expression est défigurée à la fois par le remplacement de « his hat » par le pronom « it » et l'insistance sur la possession par « his own » en amont. Ces modifications font ressortir les éléments composant les expressions idiomatiques et par conséquent les remotivent : de biographe qualifié, Mr Goodman devient quasiment un jongleur de coquilles et couvre-chefs.

⁶⁰ *SO*, p. 101.

⁶¹ *The Real Life*, p. 47.

B. Littéralisation du figuré

Plus loin dans le même chapitre critiquant Goodman, V. souligne le manque de second degré du biographe, qui n'a pas perçu l'humour de Sebastian dans les anecdotes qu'il lui a rapportées :

The first of these stories (which Mr Goodman considers to be extremely typical of "post-war undergraduate life") depicts Sebastian showing a girl-friend from London the sights of Cambridge. "And this is the Dean's window," he said; then smashing the pane with a stone, he added: "And this is the Dean." Needless to say that Sebastian has been pulling Mr Goodman's leg: the story is as old as the University itself.

Let us look at the second one. [...]

This is from an old (or, as Mr Goodman would say, "pre-war") Jerome K. Jerome book. Leg-pulling again⁶².

Goodman ne manque pas seulement de second degré, il a également une très faible culture littéraire : en plus de la référence à Jerome K. Jerome dans la deuxième anecdote, il ne perçoit pas l'allusion à *Hamlet* dans une troisième (« a fat young student who travels home to find his mother married to his uncle; this uncle, an ear-specialist, had murdered the student's father⁶³ »). Après avoir employé à deux reprises des versions de l'expression « to pull someone's leg » et avoir déjà retracé quatre cas de « mise en boîte », V. remotive l'expression figée en la rendant littérale :

Fifth:

But I think we had better stop, or else Mr Goodman might be in danger of becoming a centipede. Let us have him remain quadrupedal⁶⁴.

V. fait donc sortir autant de jambes de Goodman que le nombre de fois où l'expression « pull someone's leg » peut être employée, et s'il a la délicatesse de ne pas augmenter le nombre d'anecdotes pour ne pas réduire Goodman à un arthropode, il redéfinit cependant cet homme comme étant à quatre pattes, à savoir un âne...

C. Irruption remotivante d'un mot

À plusieurs reprises, Nabokov fait apparaître le caractère figé d'expressions idiomatiques anglaises en remplaçant un des mots par un autre. Dans le passage suivant d'*Ada*, on observe ce procédé *in praesentia* quand l'expression idiomatique coexiste avec sa réécriture ; Van et Ada évoquent ici leur première relation sexuelle. Celle-ci a eu lieu au moment d'un incendie qui a distraité

⁶² *The Real Life*, p. 49.

⁶³ *The Real Life*, p. 49.

⁶⁴ *The Real Life*, p. 50.

tous les habitants de la maison et a ainsi permis au frère et à la sœur de se livrer à leurs jeux interdits :

And we both were roused in our separate rooms by her crying *au feu!* July 28? August 4?

Who cried? Stopchin cried? Larivière cried? Larivière? Answer! Crying that the barn *flambait*?

No, she was fast ablaze – I mean, asleep⁶⁵.

La dimension érotique du feu qui ravage la grange est présente de deux manières. D'une part, les deux mentions de l'incendie sont faites en français, langue dont la fonction connotative sexualise le propos. Ensuite, c'est l'emploi du double sens de « roused » qui fait apparaître que les deux jeunes ont pu être « réveillés » par les cris, ou bien que, chacun dans leur chambre, ils étaient trop « excités » pour dormir et n'attendaient que de se rejoindre : l'insistance sur « cry », employé pas moins de cinq fois, inscrit d'ailleurs leur plaisir sonore dans le texte. Notons que c'est la gouvernante, pourtant francophone, qui aurait pu éteindre le feu de leur passion : en effet, le verbe « cry » est utilisé à proximité du nom « Larivière », ce qui fait ressortir la présence de l'eau et souligne ainsi son autre sens, pleurer. Pour évoquer la concordance du sommeil profond de l'institutrice et du feu, l'expression « fast asleep » devient « fast ablaze », ce qui fait apparaître sous couvert d'un lapsus le son incestueux /bl/⁶⁶, dont les deux composants étaient déjà présents dans « *flambait* ». Cette réécriture fait également ressortir le double sens de « fast », à savoir l'idée de vitesse dans l'acte sexuel mais également l'idée de solidité, d'attachement. En opposant « fast ablaze » à « fast asleep », c'est la rapidité du feu qui contraste avec la profondeur de la torpeur ; on pourrait même dire que quelqu'un ignorant le sens plus abstrait de « fast » comme « solide » verrait apparaître dans « fast asleep » une association oxymorique.

La réécriture des expressions se fait également *in absentia* à de nombreuses reprises, comme quand Vadim se retrouve à l'hôpital à la fin de *Look at the Harlequins!* et que sa femme avide de gloire raconte des anecdotes aux personnes venues rendre visite à l'écrivain convalescent :

Louise regaled the company with one of her good stories – those I called “name hangers” because they only *seemed* to reach this or that point – a *quid pro quo*, say, at a party – but were really meant to introduce some high-born “old friend” of hers, or a glamorous politician, or a cousin of that politician⁶⁷.

⁶⁵ *Ada*, p. 92. L'expression « fast ablaze » est réemployée *in absentia* au chapitre suivant, p. 102.

⁶⁶ « Actually I don't give a damn for incest one way or another. I merely like the “bl” sound in siblings, bloom, blue, bliss, sable. » *SO*, p. 123.

⁶⁷ *LATH!*, p. 742.

Si l'expression d'origine, « name-dropping », n'est pas présente en tant que telle, elle l'est indirectement puisque Vadim signale son néologisme par des guillemets et par un commentaire explicatif (« those I called name hangers because... »). En passant de « drop » à « hang », Vadim souligne le désir d'ascension sociale de son épouse ; de même, en évitant « hanging » (en miroir de « dropping ») au profit de « hanger », Vadim fait apparaître Louise comme une profiteuse, un parasite (« a hanger-on »), et fait ressortir le mot « cintre » (« hanger »), ce qui revitalise humoristiquement l'expression figée « name-dropping ».

Nabokov revisite tout particulièrement les expressions idiomatiques commençant par « at first » en en modifiant un des termes. Ainsi, dans *Lolita* et *Look at the Harlequins!*, il réécrit ingénieusement l'expression « at first glance ». Tout d'abord, dans *Lolita*, Humbert ne peut se résoudre à commettre le meurtre qui lui permettrait d'avoir tout accès à la jeune fille :

But I could not kill Charlotte – especially when things were on the whole not quite as hopeless, perhaps, as they seemed at first wince on that miserable morning⁶⁸.

En remotivant l'expression figée par un autre nom, Humbert se refuse à employer une expression galvaudée qui ne saurait exprimer le dégoût ressenti à la vue de Charlotte ; il reste cependant relativement proche de l'expression d'origine au point de vue du son, puisqu'il emploie « wince » qui, comme « glance », est monosyllabique et se termine par le son /ns/. La même expression idiomatique est défigurée dans *Look at the Harlequins!*, dans un passage traitant justement du double de *Lolita* dans l'œuvre de Vadim. Le narrateur rapporte ici le texte de présentation de son roman dans une édition de l'île de Formose :

A state of affairs that looks at first blush – and “blush” is the right word – like a case of irresponsible perversion (described in brilliant detail never attempted before) develops by the grees [misprint] into a genuine dialogue of tender love. Garden's feelings are reciprocated by Ginny, the initial “victim” who at eighteen, a normal nymph, marries him in a warmly described religious ceremony⁶⁹.

Il n'est pas aisé de savoir si la validation de la réécriture, « and “blush” is the right word », provient de Vadim ou si elle était inscrite dans le texte de présentation, puisque les commentaires du narrateur sont plutôt présentés par un décrochage typographique, comme pour « grees [misprint] ». L'expression créée est encore une fois assez seyante puisqu'elle exprime la gêne qui teinte le « premier regard » de nombre de lecteurs sur le roman *A Kingdom by the Sea* de Vadim ou sur le *Lolita* de Nabokov. Ce « at first blush » semble d'ailleurs être un clin d'œil autotextuel au « at first wince » de *Lolita*, comme il en existe de nombreux dans cette œuvre-bilan. Toujours dans *Lolita*,

⁶⁸ *Lolita*, p. 81.

⁶⁹ *LATH!*, p. 723. Les caractères italiques et romains sont ceux de la version d'origine.

Nabokov revisite une autre expression commençant par « at first » ; ici, ce n'est pas le nom qu'il remplace par un autre, mais l'adjectif :

I could not kill *her*, of course, as some have thought. You see, I loved her. It was love at first sight, at last sight, at ever and ever sight⁷⁰.

Cette phrase est employée par Humbert quand il revoit enfin Lolita après des années de séparation et que son amour pour elle lui apparaît au-delà de toute nympholepsie. Cette réécriture de l'expression figée est une des plus belles phrases du roman puisqu'elle englobe l'amour éternel qu'Humbert ressent pour Lolita. Elle commence par réinscrire « at first sight » pour mieux refuser d'emprisonner l'amour d'Humbert derrière cette phrase toute faite qui, par conséquent, ne veut plus rien dire. En basculant du début de son amour (« first ») à la fin (« last ») en suivant le fil allitératif /st/, puis en refusant cette fin en débordant vers l'éternité par « ever », Humbert affirme que son amour survivra à leur mort. Il insiste sur cet immortalité en répétant « ever », ce qui annonce la fin du roman :

Thus, neither of us is alive when the reader opens this book. [...] And this is the only immortality you and I may share, my Lolita⁷¹.

D. Tmèse phrasale⁷²

Une autre manière de remotiver une expression figée est de faire surgir en son milieu un nouveau mot et de diviser ainsi en deux le bloc de son signifiant. Le premier à s'être intéressé à cette figure chez Nabokov est le critique Peter Lubin, qui est parti de la tmèse (du grec *temnein*, couper), où un mot est scindé en deux par l'insertion d'un autre mot, pour définir en ces termes la tmèse phrasale :

An expression rather than a word is ruptured by an alien verbal insertion. [...] A semantic petticoat is slipped on between the naked noun and its clothing epithet. The resulting frou-frou is quite satisfying⁷³.

La tmèse phrasale est donc un type d'hyperbate où une expression figée voit surgir en son milieu un ou plusieurs autres mots. Lubin a d'ailleurs suggéré que l'origine russe de Nabokov pourrait expliquer

⁷⁰ *Lolita*, p. 253.

⁷¹ *Lolita*, p. 290-291.

⁷² Voir à ce propos Chupin, *Vladimir Nabokov : fictions d'écrivains*, p. 226 et Yannicke Chupin, « "Nymphets do not occur in polar regions" : lectures du stéréotype dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Miranda*, 3 (2010) (paragraphe 28) <<http://miranda.revues.org/1672>> [consulté le 3 janvier 2014]. Chupin nomme parfois cette figure « hyperbate syntagmatique », notamment dans Chupin, « Humbert Humbert et l'écriture de la différence », p. 93.

⁷³ Lubin, « Kickshaws and motley », p. 194-195.

sa tendance à l'hyperbate: « Could his use of the figure in English have something to do with the habit of loose word order in Russian⁷⁴? » À plusieurs reprises, Nabokov a recours à ce procédé, dont il admirait la définition poétique de Lubin⁷⁵. Ainsi, il remotive l'expression figée « This is it » à deux reprises, à commencer par *Lolita* :

She was picking up a ball – in the continental foot-racket way which was one of the few nice things I had taught her, – and smiled – she smiled at me!

An awful calm kept my heart afloat as I followed the boy up to the hotel. This, to use an American term, in which discovery, retribution, torture, death, eternity appear in the shape of a singularly repulsive nutshell, was *it*. I had left her in mediocre hands, but it hardly mattered now. I would fight, of course. Oh, I would fight. Better destroy everything than surrender her⁷⁶.

Dans ce moment de joie pour Humbert où il entrevoit dans ce sourire de Lolita la possibilité de la conserver à ses côtés, qu'elle puisse l'apprécier et non vouloir le fuir comme il le craint, il lui est impossible de réduire son débordement de joie à trois mots et encore moins à une expression figée. En déversant entre « This » et « was it » pas moins de vingt-et-un mots, Humbert parvient à rompre la formule toute faite et à la dénoncer comme telle dans son commentaire (« to use an American term »). Selon Yannicke Chupin, c'est la francophonie d'Humbert qui s'exprime là contre la langue anglaise, puisqu'il « en récuse la concision au profit de la syntaxe cumulative propre à la langue française⁷⁷ ». Il brise aussi une autre expression figée, puisqu'en évoquant « the shape of a singularly repulsive nutshell », il souligne son rejet de la formule « in a nutshell ». L'expression « This is it » est de nouveau déconstruite par tmèse phrasale dans *Transparent Things* quand la voix narrative évoque la mort du personnage principal, Hugh Person :

This is, I believe, it: not the crude anguish of physical death but the incomparable pangs of the mysterious mental maneuver needed to pass from one state of being to another⁷⁸.

En insérant ce « I believe » au cœur de l'expression figée, cette voix qui appartient à quelqu'un ayant déjà vécu ce changement transcendantal de la vie à la mort refuse de réduire cette dernière à un simple constat, « c'est fini », « this is it ». La suite de la phrase développe ce que la mort n'est pas en décrivant plutôt ce qu'elle est : « the incomparable pangs of the mysterious mental maneuver. » Elle

⁷⁴ Lubin, « Kickshaws and motley », p. 195.

⁷⁵ *SO*, p. 291.

⁷⁶ *Lolita*, p. 220.

⁷⁷ Chupin, « “Do you mind very much cutting out the French?” Le français de Humbert dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », p. 55.

⁷⁸ *Transparent Things*, p. 562.

ne se limite pas à être mystérieuse et inédite (« incomparable »), elle est aussi poétique et stimulante comme le souligne l'allitération anaphorique en /m/.

C'est dans *Lolita* et *Ada* que l'on trouve les tmèses les plus subtiles. D'abord dans *Lolita*, quand Humbert élève pour la première fois la voix face à Charlotte, c'est pour refuser un voyage qu'elle a cru bon d'organiser pour eux en Angleterre :

“But I happen to be allergic to Europe, including merry old England. As you well know, I have nothing but very sad associations with the Old and rotting World. No colored ads in your magazines will change the situation⁷⁹.”

La reconnaissance de l'expression figée est préparée en amont par l'ironique « merry old England » et apparaît grâce à la capitalisation de « Old » et « World ». L'adjectif « rotting » est intercalé entre eux et ne porte lui pas de majuscule, ce qui souligne son aspect commun parmi le connu. Ici, Humbert oppose la vision idéalisée et médiatisée que les Américains, et en particulier Charlotte, ont de l'Europe, à l'image éculé du vieux continent : en employant l'expression clichée que les Américains utilisent pour désigner l'Europe, « the Old World », il souligne la contradiction entre leurs deux perceptions de l'Europe, mais il fait pencher la balance pour l'image négative en insistant sur « Old » grâce à un adjectif encore plus négatif, « rotting ».

À d'autres reprises, Nabokov pousse plus loin la réécriture des expressions figées puisque ce sont parfois d'autres expressions figées qui sont insérées par tmèse phrasale. Ainsi, quand Humbert prépare un cocktail à Charlotte pour la détendre et la convaincre que ce qu'elle a lu dans son journal ne révèle pas, comme elle le croit, l'obsession pédophile d'Humbert pour Lolita mais un simple roman, il décrit des glaçons d'une manière qui laisse entendre son sordide plan à l'encontre de la fillette :

The little pillow-shaped blocks of ice-pillows for polar teddy bear, Lo – emitted rasping, crackling, tortured sounds as the warm water loosened them in their cells⁸⁰.

Tout d'abord, on trouve, en amont de la remotivation de l'expression, l'insistance sur l'oreiller, et donc par métonymie sur le lit qu'Humbert espère partager avec Lolita. Par ailleurs, ce qui suit annonce proleptiquement le triste sort de Lolita prisonnière (« cells ») puisque les sons de glaçons évoquent la destruction et la douleur (« rasping, crackling, tortured sounds »). Les glaçons annoncent aussi la future réaction de Lolita face aux ardeurs d'Humbert, tels les glaçons qui ne peuvent que crier face à l'eau chaude : elle ne s'enthousiasmera jamais pour lui (*warm up* en anglais) et il la

⁷⁹ *Lolita*, p. 85.

⁸⁰ *Lolita*, p. 90.

surnommer même « My Frigid Princess⁸¹ ». Quant à l'expression « polar teddy bears », elle marque l'insertion, au milieu de l'expression figée « polar bear » (et potentiellement de la frigidité) d'une autre expression idiomatique, « teddy bear », rappelant ici que Lolita n'est qu'une enfant. Un procédé similaire est mis en œuvre dans *Ada*, dans un passage évoqué précédemment :

Ved' ("it is, isn't it") sidesplitting to imagine that "Russia," instead of being a quaint synonym of Estoty, the American province extending from the Arctic no longer vicious Circle to the United States proper, was on Terra the name of a country, transferred as if by some sleight of *land* across the ha-ha of a doubled ocean to the opposite hemisphere where it sprawled over all of today's Tartary, from Kurland to the Kuriles⁸²!

Dans un passage traitant justement de division géographique et linguistique, l'expression « Arctic Circle » voit s'immiscer en elle une autre formule figée, « vicious circle », comme pour souligner la perversion qui règne sur Antiterra. Le résultat en est oxymorique puisqu'à la froideur de l'Arctique s'oppose ici la chaleur de l'érotisme, contraste qui évoque celui de la frigidité sexuelle d'une jeune enfant.

Si Nabokov déconstruit les expressions idiomatiques, c'est pour remettre en cause la réification du langage. Mais celle-ci passe également par le travail sur les mots seuls, soit au niveau du sens, soit au niveau du signifiant.

⁸¹ *Lolita*, p. 155.

⁸² *Ada*, p. 19.

III. Remotiver le mot pour le voir

La première manière de remotiver un mot est de faire apparaître au locuteur une polysémie qui pouvait être passée au deuxième plan derrière la reconnaissance d'un sens unique pour un signifiant perçu : il fait ainsi apparaître les différentes facettes sémantiques d'un mot. Pour faire (re)voir à l'anglophone la richesse de la langue anglaise, Nabokov recourt à l'antanaclase, procédé à l'œuvre dans les calembours sémiques.

A. Derrière le signifiant, une palette de signifiés

Nous avons précédemment souligné que les calembours sont inscrits *in absentia* ou *in praesentia*. Or, dans le cas de la remotivation du signifiant par ses différents signifiés, le contexte est crucial pour jeter la bonne lumière sur chacun des sens. Par conséquent, puisque chaque sens nécessite un contexte différent, la plupart des jeux de mots sémiques de Nabokov procèdent par explicitation, c'est-à-dire par la mise en présence du calembour.

Les calembours peuvent être signalés par la répétition du mot polysémique, comme dans cet extrait de *Lolita* où Humbert s'assure que l'homme pour lequel sa première femme Valeria le quitte n'a pas laissé de trace dans sa salle de bain :

Clumsily playing my part, I stomped to the bathroom to check if they had taken my English toilet water; they had not; but I noticed with a spasm of fierce disgust that the former Counselor of the Tsar, after thoroughly easing his bladder, had not flushed the toilet⁸³.

Ici, le sens « toilet » apparaît dans son sens raffiné de fragrance mais aussi dans son sens beaucoup plus prosaïque. Cette chute du glamour au scatologique est amorcée par le passage du titre de l'amant, « former Counselor of the Tsar », à la description anatomique « bladder ». En soulignant que son parfum est anglais, Humbert le francophone semble vouloir souligner sa délicatesse d'Européen et ainsi accentuer l'indélicatesse slave de l'homme russe qui lui ravit sa femme polonaise. Par ailleurs, si seul le mot polysémique « toilet » est réemployé, c'est plus largement « toilet water » qui donne lieu à un calembour. En effet, le mot « water » n'apparaît pas au côté du deuxième « toilet », mais le verbe « flushed » se charge de réinscrire la présence de l'eau juste devant « the toilet », faisant contraster l'eau de toilette avec l'eau des toilettes. Le mot « flush » a lui aussi un double sens, celui de rougir ; or, malgré l'expression du sentiment d'Humbert en amont (« a spasm of fierce

⁸³ *Lolita*, p. 26.

disgust »), ce double sens ne nous semble pas être exploité ici, l'attention linguistique portant déjà sur un autre calembour sémique.

Une autre manière d'inscrire le double sens d'un mot est de l'accompagner d'un commentaire. Le double sens du mot est parfois évoqué par une définition, comme dans cette lettre envoyée par Ada à Van suite au suicide de leur sœur Lucette : « *Van: Andrey and I were deeply moved by the additional data you provide in your dear (i.e., insufficiently stamped!) letter*⁸⁴. » Dans le contexte du décès de Lucette, l'adjectif « dear » sera lu dans le sens affectueux de « cher », notamment par la présence en amont de « deeply moved ». Or, cette lecture est court-circuitée par l'insertion d'une parenthèse où Ada glisse une redéfinition de « dear », introduite par « i.e. » : cela enclenche une lecture dynamique de « dear » qui fait superposer au sens tragique d'abord perçu un deuxième sens plus prosaïque, un simple grief sur le prix d'un courrier. La bifurcation hors du tragique vers le comique est encore à l'œuvre puisqu'Ada se permet un calembour qu'elle souligne par un point d'exclamation, comme pour indiquer la fierté et la conscience qu'elle a de son bon mot.

Le commentaire peut également être métalinguistique, ce qui permet d'attirer l'attention du lecteur sur le double sens employé. Ainsi, quand Humbert rencontre la directrice de l'école où Lolita étudie, celui-ci remarque sa propension à éviter toute réelle pédagogie au profit de la vie sociale de ses étudiants. Il relève également la manière qu'elle a d'employer un mot pour un autre, voire un nom pour un autre :

Dr. Hummer, do you realize that for the modern pre-adolescent child, medieval dates are of less vital value than weekend ones [twinkle]? – to repeat a pun that I heard the Beardsley college psychoanalyst permit herself the other day⁸⁵.

Le mot « dates » n'est donc pas répété en tant que tel, même si le pronom « one » le réinscrit indirectement. Mais la présence du calembour est marquée par un double signalement de la directrice, à savoir verbal (« to repeat a pun ») et non verbal (« [twinkle] »). Le jeu de mots avait en fait été préparé en amont :

“We are not so much concerned, Mr. Humbird, with having our students become bookworms or be able to reel off all the capitals of Europe which nobody knows anyway, or learn by heart the dates of forgotten battles. What we are concerned with is the adjustment of the child to group life. This is why we stress the four D's: Dramatics, Dance, Debating and Dating⁸⁶.”

⁸⁴ *Ada*, p. 399.

⁸⁵ *Lolita*, p. 166.

⁸⁶ *Lolita*, p. 165.

La dimension facétieuse du calembour sur « date » n'apparaissait pas forcément à ce moment-là puisque la première occurrence, « the dates of forgotten battles », était séparée par une trentaine de mots de la deuxième, « Dating », avec la légère modification du mot apportée par le « -ing ». Cette préparation permet cependant plus aisément de faire le calembour à la page suivante sans avoir à répéter le mot.

Comme dans « Dating », les calembours sont parfois permis par un léger déplacement orthographique ou syntaxique. Par exemple, quand Humbert convainc Lolita de ne jamais aller le dénoncer à la police, son signalement de calembour fait voir au lecteur un autre mot caché :

Only the other day we read in the newspapers some bunkum about a middle-aged morals offender who pleaded guilty to the violation of the Mann Act and to transporting a nine-year-old girl across state lines for immoral purposes, whatever these are. Dolores darling! You are not nine but almost thirteen, and I would not advise you to consider yourself my cross-country slave, and I deplore the Mann Act as lending itself to a dreadful pun, the revenge that the Gods of Semantics take against tight-zipped Philistines⁸⁷.

Humbert détourne le langage pour soutenir ses intentions et transformer le contenu du Mann Act, que l'OED définit comme « an act passed by the U.S. Congress in 1910 making it a federal offence to transport or induce a woman or minor across interstate boundaries for criminal sexual activity (*spec. prostitution*) ». D'une part, il redéfinit le terme de « minor » pour en exclure Lolita : « You are not nine but almost thirteen. » D'autre part, il rejette les termes « immoral purposes » et « slave » pour qualifier ses actions (« whatever these are », « I would not advise you to consider yourself my cross-country slave »). Il incrimine également cette loi du point de vue linguistique en lui reprochant de passer de Mann à « man » (« a dreadful pun ») ; ici, ce mot n'était pas employé en contexte mais seulement impliqué par « offender ». Il feint donc de placer la sémantique au niveau de la théologie (« the Gods of Semantics ») pour mieux critiquer les hommes de loi comme étant frustrés et snobs (« tight-zipped Philistines »).

Pour ce qui est des déplacements grammaticaux mis en place dans les calembours sémiqes, il s'agit souvent de changement de nature, notamment quand un même mot peut être adjectif, nom ou adverbe. Ainsi, nous retrouvons le terme « minor » dans cet exemple issu de *Transparent Things* où l'écrivain R. traite de ses personnages :

⁸⁷ *Lolita*, p. 140.

“I have been accused of trifling with minors, but my minor characters are untouchable, if you permit me a pun⁸⁸.”

On se souvient ici de la ressemblance entre Nabokov et ce personnage, confirmée ici par les accusations d'indécence à l'encontre de l'écrivain. Au-delà du soulignement par le locuteur de son jeu de mots, notons que son calembour se fait en deux mouvements. D'une part, il emploie « minor » dans ses deux sens : il utilise le nom dans le sens de « personnes non majeurs », interprétation qui est favorisée par la présence du verbe « trifle », mais il fait aussi ressortir l'autre sens de « minor », à savoir « secondaire » en plaçant ce mot en position d'adjectif devant « characters ». D'autre part, il prolonge le jeu de mots par « untouchable » : ainsi, si ses personnages secondaires sont inattaquables, ils sont également intouchables, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent être touchés dans un sens sexuel. Nabokov opère le même genre de déplacement syntaxique dans *Bend Sinister* en jouant sur la double nature du mot « pretty », comme adjectif ou comme adverbe. Le calembour souligne le mépris que Krug éprouve pour l'employée qui est chez lui et qui essaie de le séduire alors qu'il vient de perdre sa femme :

“You nasty man,” she said, lowering her untidy eyelashes and crossing her legs anew.
“You horrible man. I feel pretty tonight.”

“Pretty what?” he asked slamming the door of the sideboard.

“Just pretty. Pretty all over⁸⁹.”

En feignant de prendre « pretty » pour un adverbe intensifieur et non pour un adjectif qualificatif, Krug refuse de valider le compliment que Mariette se fait et reconnaît seulement son caractère exagérateur, et surtout la manière poussive dont elle essaie de le séduire.

Parfois, les jeux de mots sémiques qu'emploie Nabokov sont à la limite de l'antanaclase puisqu'ils s'appuient sur de légères modifications morphologiques : cela signifie que ce ne sont pas vraiment deux emplois du même mot mais que le signifiant subit une légère modification. Par exemple, le roman *Ada* contient à plusieurs reprises l'association du verbe « collect » et du verbe « recollect », utilisé dans le sens de « se souvenir » :

At the present moment he was looking forward to collecting what he would recollect later, and watched the big bold Blues as he sprawled on the turf, burning with the

⁸⁸ *Transparent Things*, p. 637.

⁸⁹ *Bend Sinister*, p. 321.

evoked vision of Ada's pale limbs in the variegated light of the bower, and then coldly telling himself that fact could never quite match fancy⁹⁰.

On retrouve dans ce passage la prédisposition nabokovienne, évoquée dans *Speak, Memory*⁹¹, à imaginer ce qui deviendra un souvenir chéri. Ici, Van s'apprête à retrouver Ada pour leur premier rapport sexuel et il observe les papillons bleus dont Nabokov était spécialiste. Si « recollect » n'est pas employé dans le sens de « collect again », le mot « collect » prépare néanmoins le souvenir, c'est-à-dire que ce que Van s'apprête à « rassembler », ce sont ses futurs souvenirs. En rapprochant les deux verbes, Nabokov remote « recollect » en soulignant la possible décomposition du verbe, mais il colore également le verbe « collect » de l'activité mémorielle en latence. Toujours dans *Ada*, il se trouve un décalage morphologique portant sur le féminin et le masculin dans ce passage situé en début de roman qui dresse le portrait (« *c'est bien le cas de le dire* ») de Demon : « Demon's twofold hobby was collecting old masters and young mistresses. He also liked middle-aged puns⁹². » Ici, le calembour est un peu plus complexe : « mistress » est le féminin de « master », mais ici, ce sont deux sens différents qui sont employés. En effet, « mistress » est utilisé non pas comme le féminin d'une figure d'autorité, mais dans un sens sexuel. Par contre, pour « master », c'est le sens archaïque qui est employé, à savoir « a person (predominantly, a man) having authority, direction or control over the action of another or others », ou plus particulièrement le sens que lui donne l'adjectif « old » dans l'OED : « A man with a long-standing reputation for some skill or art. » Mais en réalité, il y a un décalage de plus puisque ce que Demon collectionne, ce ne sont pas les artistes eux-mêmes mais leurs œuvres. Le jeu de mots ne procède donc pas seulement par polysémie mais aussi par un déplacement de genre et par métonymie. L'éloignement du calembour nécessite son signalement par le mot « pun », auquel s'ajoute un autre jeu de mots, à savoir « middle-aged » qui tisse un lien sémantique entre « old masters » et « young mistresses ».

Si Nabokov souligne la polysémie des mots, c'est pour redonner de la profondeur au signifiant, et l'on a pu observer que parfois, ce travail sur le sens déteignait sur la matérialité du mot. Observons maintenant comment la dimension figée et physique des mots est remise en cause dans l'écriture de l'écrivain.

⁹⁰ *Ada*, p. 104. Voir également: « He found nothing so depressing as the collected works of uncollected authors. » *Ada*, p. 37.

⁹¹ « "Vot zapomni [now remember]," she would say in conspiratorial tones as she drew my attention to this or that loved thing in Vyra – a lark ascending the curds-and-whey sky of a dull spring day, heat lightning taking pictures of a distant line of trees in the night, the palette of maple leaves on brown sand, a small bird's cuneate footprints on new snow. As if feeling that in a few years the tangible part of her world would perish, she cultivated an extraordinary consciousness of the various time marks distributed throughout our country place. » *SM*, p. 387.

⁹² *Ada*, p. 8.

B. Déconstruction de l'orthographe du signifiant

On se souvient du goût de Nabokov pour le golf verbal, les contrepèteries ou les anagrammes, qui sont autant de moyens de remettre en cause l'écriture du signifiant. En plus de ces différentes stratégies, Nabokov fait parfois coexister des mots pour faire ressortir l'écart insoupçonné qu'un changement d'orthographe peut opérer en termes de prononciation ou de sens : il va ainsi à l'encontre du bloc qu'est le mot et fait reculer la reconnaissance au profit d'une vision plus esthétique. Nous avons nommé ces rapprochements calembours visuels car ceux-ci nous semblent susciter le même type de complicité linguistique que les calembours phoniques et sémiques.

1. Calembours visuels

Il existe deux types de jeux de mots visuels chez Nabokov : il rapproche soit des mots qui ont une sonorité très proche malgré un grand écart visuel, soit à l'inverse des mots dont les signifiants se ressemblent au point de vue de l'orthographe mais qui sont fortement dissemblables au niveau du son.

Les mots rapprochés phoniquement le sont souvent au détour d'une phrase, brièvement, comme pour glisser cet aparté linguistique au plus vite avant de laisser l'action reprendre son cours. La distance visuelle est parfois faible, comme dans cet extrait d'un des romans de Sebastian Knight que cite son demi-frère : « Coates (the doctor) is right when he says that my heart is too small for my size. And sighs⁹³. » Le lecteur est ici invité, grâce à la juxtaposition des deux homophones, à percevoir la différence visuelle entre le nom « size » et le verbe « sighs ». Mais les écarts sont parfois plus prononcés, comme dans cet extrait d'*Ada* où Lucette et Van tentent de combler le vide et la gêne entre eux : « What was she doing at Queenston? She had told him before. Of course. Tough course? No. Oh⁹⁴. » La prononciation identique /f/ entre la lettre « f » et le « gh » dans « tough » est ici mise en avant, ainsi que l'unique /t/ qui distingue les deux expressions. Le parallélisme des deux phrases est souligné par un autre juste après, « No. Oh ». Il en ressort, au-delà de l'intérêt linguistique pour le lecteur, la vacuité de ces propos qui ne semblent qu'être une répétition du même, tentant de taire l'embarras des personnages. Relevons également, dans *Lolita*, un autre exemple de détour a priori superflu pour la diégèse qui permet de glisser un calembour insoupçonné.

⁹³ *The Real Life*, p. 76.

⁹⁴ *Ada*, p. 295.

Dans ce passage, Humbert décrit ce qui s'est passé entre son divorce avec sa première femme et son arrivée aux États-Unis :

Divorce proceedings delayed my voyage, and the gloom of yet another World War had settled upon the globe when, after a winter of ennui and pneumonia in Portugal, I at last reached the States⁹⁵.

Dans ce calembour, l'inscription visuelle du « p » dans « pneumonia » ne laissait pas présager la ressemblance phonique entre l'emprunt « ennui » et « and pneu(monia) » autour de leur /n/ central – et ce malgré la différence d'accent tonique. Quant à la présence du Portugal, elle ne semble être justifiée que par le besoin de faire entendre ce /p/ disparu dans « pneumonia ».

À l'inverse, Nabokov inscrit parfois côte à côte des mots extrêmement similaires visuellement mais aux sonorités très distinctes. Ainsi, il ne suffit parfois que d'une lettre pour faire surgir un gouffre entre deux termes. C'est ce que l'on observe à deux reprises dans *Transparent Things*, roman qui précisément porte sur la capacité des êtres vivants à percevoir d'infimes signes et variations permettant de les guider dans l'existence. Le premier exemple dépeint Hugh en plein travail avant d'aller se coucher :

He reflected that his wife was again feigning a feminine ailment to keep him away; that she probably cheated in many other ways; that he too betrayed her in a sense by concealing from her the one night spent with another girl, premaritally, in terms of time, but spatially in this very room; [...] that he would have to consult an ophthalmologist sometime next month. He substituted an "n" for the wrong letter and continued to scan the motley proof into which the blackness of closed vision was now turning⁹⁶.

C'est en l'occurrence cette nuit-là qu'il étranglera sa femme parce que, dans son rêve, il l'a prise pour son ancienne maîtresse. Ici, l'interversion entre les deux mots que seule la lettre « n » distingue semble annoncer la confusion onirique qui rendra Hugh veuf, tandis que l'amertume et les dissimulations rongant le couple semblent donner raison aux psychiatres qui pensent que ce meurtre était prémédité. Le besoin d'ouvrir les yeux sur son couple pour Hugh et sur la langue anglaise pour le lecteur semble indiqué par la présence de l'ophtalmologiste, tout comme l'aveuglement du personnage apparaît dans « the blackness of closed vision ». Le deuxième exemple se trouve juste avant le chapitre où Hugh mourra car justement, il n'a pas su voir les signes qui lui étaient adressés :

All his life, we are glad to note, our Person had experienced the curious sensation (known to three famous theologians and two minor poets) of there existing behind him

⁹⁵ *Lolita*, p. 28-29.

⁹⁶ *Transparent Things*, p. 543.

– at his shoulder, as it were – a larger, incredibly wiser, calmer and stronger stranger, morally better than he⁹⁷.

Ici, seule une voyelle distingue les deux signifiants « stronger » et « stranger », et pourtant la lettre « g » est prononcée différemment, ce qui accentue la distance sonore entre les mots. Des exemples similaires abondent dans *Ada*, mais nous n'en citerons que deux. Dans le premier, le lecteur passe de l'amertume à la beauté en deux lettres : « "Tomorrow you'll come here with your green net," said Van bitterly, "my butterfly"⁹⁸." » C'est en réalité la relation oxymorique⁹⁹ de Van et Ada qui semble être décrite par ce calembour visuel : au moment de la quitter pour la première fois, Van essaie en vain de soustraire à Ada une promesse de fidélité, pour comprendre plus tard qu'elle a pris deux amants. Dans le deuxième exemple, Van s'apprête à rejoindre Ada après des décennies de séparation :

The unknown, the not yet experienced and the unexpected, all the glorious "x" intersections, are the inherent parts of human life. The determinate scheme by stripping the sunrise of its surprise would erase all sunrays¹⁰⁰.

Dans ce passage comme dans tant d'autres, le lecteur est emporté par la dimension visuelle et sonore du langage et en oublie le sens, qui n'est pas toujours décelable. L'apparence de la lettre « x » est mise en avant : cela pousse à extraire cette consonne hors des mots « experienced » et « unexpected » et, placé devant « intersections », à insister sur la ressemblance de la lettre avec un carrefour. Mais c'est à la fin du passage que se trouve le calembour visuel, dans les deux doublons rimés « sunrise » et « surprise », puis « erase » et « sunrays ». Malgré la proximité sonore entre « erase » et « sunrays », ou entre « sunrise » et « sunrays », les différences orthographiques ressortent. Le lecteur voit ainsi la facilité avec laquelle la langue anglaise passe de « sunrise » à « surprise » ou encore à « sunrays », ce qui irradie le langage de son et lumière mais peut se faire au détriment du sens.

Dans la prose de Nabokov, les calembours sont tellement abondants que le lecteur porte de plus en plus d'attention aux mots dans leur aspect matériel et plus seulement dans leur renvoi à un signifié. Cette importance de la mention sur l'usage n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la mise en avant récurrente des mots grâce à la typographie, que ce soit par les guillemets ou les italiques. Cette prévalence des signifiants peut même pousser le lecteur à voir des calembours visuels là où il n'y a peut-être qu'un hasard, une violence de la langue, comme dans cet extrait de *Lolita* où l'adjectif

⁹⁷ *Transparent Things*, p. 558.

⁹⁸ *Ada*, p. 128.

⁹⁹ Dans *Ada*, on relève de nombreux calembours visuels oxymoriques, tels que « Ada's letters breathed, writhed, lived », p. 269, ou encore « not alone (now alone) », p. 275.

¹⁰⁰ *Ada*, p. 449.

« other » semble se répéter, dissimulé, dans « smothered », et où les « m » ressortent non seulement auditivement, mais aussi visuellement : « And I have still other smothered memories, now unfolding themselves into limbless monsters of pain¹⁰¹. » Dans ce passage où Humbert expose ses remords par rapport à Lolita, le lecteur constate que le narrateur s'attarde longuement sur les rapports de Lolita à la mort, notamment à celle de sa mère Charlotte, qu'elle appelle plus loin « my murdered mummy¹⁰² ». Cela permet même de relire dans « smothered » la présence de « mother ».

Si les calembours visuels permettent de souligner la matérialité du mot et d'ainsi faire ressortir une ou deux lettres, c'est parfois une extraction volontaire de syllabe qui est opérée par les personnages nabokoviens : si la tmèse insère un élément extérieur dans un mot, le procédé inverse consiste à extraire un terme hors d'un autre.

2. Extraction de syllabe hors des mots

Lorsque des syllabes sont extraites de signifiants habituellement insécables, elles sont remotivées pour faire apparaître un mot plein de sens. Dans *The Real Life of Sebastian Knight*, ce qui semblait être une erreur de prononciation de Sebastian permet de remotiver le nom de la plus prestigieuse université française :

Just before parting he said: "Well, that's that. If you need anything write me to my London address. I hope your Sore-bones works out as well as my Cambridge. And by the way, try to find some subject you like and stick to it – until you find it bores you¹⁰³."

Il est signalé dans le roman que Sebastian n'était pas aussi à l'aise en français que V., et « Sore-bones » peut être reconstruit comme une prononciation erronée de « Sorbonne », dont la reconnaissance est facilitée par la présence en cotexte d'une autre université prestigieuse, Cambridge. Or, la présence quelques lignes plus bas du verbe « bores » pour traiter des études universitaires indique bien l'opinion négative que Sebastian a de ces établissements, et donc que l'inscription de « Sore-bones » était volontaire.

Cette extraction syllabique est abondamment utilisée dans *Ada*. Par ce procédé, Lucette démontre qu'elle peut être aussi agile avec le langage que Van et Ada quand elle évoque avec lui les relations sexuelles qu'ils ont tous deux eues avec leur sœur :

She and I challenged you to find the secret *chuvstvilishche* (sensorium) and make it work. It was the summer Belle sprained her backside, and we were left to our own

¹⁰¹ *Lolita*, p. 267.

¹⁰² *Lolita*, p. 269.

¹⁰³ *The Real Life*, p. 24.

devices, which had long lost the *particule* in your case and Ada's, but were touchingly pure in mine. You groped around, and felt, and felt for the little organ, which turned out to be a yielding roundlet in the rosewood under the felt you felt – I mean, under the felt you were feeling: it was a felted thumb spring, and Ada laughed as the drawer shot out¹⁰⁴.”

Pour décrire les premiers contacts sexuels de Van avec Ada, Lucette fait un calembour sémique sur « felt » avant de distinguer le passé de « feel » de la matière. Cette insistance double sur le toucher permet de relire a posteriori l'adverbe « touchingly » : si Lucette était « pure » et n'avait pas encore perdu sa virginité, elle avait cependant régulièrement participé aux attouchements du couple. Et justement, elle ne décrit leurs perversions qu'indirectement puisqu'il faut un peu de temps au lecteur pour comprendre que derrière le mot français « *particule* » se cache « de », qui est la première syllabe de « devices ». Une fois cette syllabe retirée, le mot laisse apparaître les « vices » des deux adolescents. Le déchiffrement se fait encore une fois par une lecture dynamique qui pousse le lecteur à revenir sur ses pas pour ré-analyser « devices » comme des vices anoblis.

Van en particulier aime extraire les syllabes des mots pour faire démonstration de sa maîtrise sur le langage. Dans son traité philosophique sur le temps dans la partie 4, il remotive le nom d'un célèbre scientifique :

Has there ever been a “primitive” form of Time in which, say, the Past was not clearly differentiated from the Present, so that past shadows and shapes showed through the still soft, long, larval “now”? Or did that evolution only refer to timekeeping, from sandglass to atomic clock and from that to portable pulsar? And *what* time did it take for Old Time to become Newton's¹⁰⁵?

En retraçant les évolutions du temps, Van met en place un grand nombre d'allitérations, telles que « shadows and shapes showed », ce qui montre que c'est le langage qui est en jeu ici. Cette mise en avant de l'écriture prépare la remotivation du nom – ou *adnominatio* – de Newton pour en faire ressortir l'adjectif « New » grâce au parallèle avec « Old Time » : or la remotivation permet justement de donner un sens nouveau à un nom connu, comme celui du scientifique. Cette extraction n'apparaît pas seulement grâce à la présence de « Old » avec son initiale capitalisée : après la répétition de « time » en amont, le « -ton » semble ressortir et ainsi laisse le « New- » se démarquer. Dans sa vie personnelle également, le narrateur aime faire la démonstration de son contrôle sur le langage. Ainsi, quand il retrouve son père Demon Veen, Van remotive le nom d'un célèbre lieu :

¹⁰⁴ *Ada*, p. 298.

¹⁰⁵ *Ada*, p. 430.

“You look quite satanically fit, Dad. Especially with that fresh oeillet in your lapel eye. I suppose you have not been much in Manhattan lately – where did you get its last syllable?”

Homespun pun in the Veenish vein¹⁰⁶.

Van a commencé par jouer sur le prénom de son père grâce à l’adverbe « satanically », ce qui permet de préparer la remotivation de Manhattan. En évoquant « tan » comme étant la dernière syllabe du toponyme et non comme le mot désignant le bronzage de son père, le personnage de Van souligne à la fois son jeu de mots et sa forte conscience du langage. Van indique également son jeu de mots en tant que narrateur grâce au commentaire « Homespun pun in the Veenish vein », qui contient deux calembours phoniques où chaque premier mot englobe le deuxième à l’identique (« *homespun* ») ou avec une redistribution des lettres (« *Veenish* »).

Dans *Look at the Harlequins!*, la remotivation syllabique est portée à son paroxysme quand Vadim prend refuge dans une grotte avec sa fille Bel, qui l’attire physiquement et dont il admire l’intelligence :

Thunderstorms to me are agony. Their evil pressure destroys me; their lightning forks through my brain and breast. Bel knew this; huddling against me (for my comfort rather than hers!), she kept giving me a quick little kiss on the temple at every bang of thunder, as if to say: That one’s over, you’re still safe. I now felt myself longing for those crashes never to cease; but presently they turned to halfhearted rumbles, and the sun found emeralds in a patch of wet turf. She could not stop shivering, though, and I had to thrust my hands under her skirt and rub her thin body, till it glowed, so as to ward off “pneumonia” which she said, laughing jerkily, was a “new,” was a “moon,” was a “new moon” and a “moan,” a “new moan,” thank you¹⁰⁷.

Presque toutes les syllabes du mot « pneumonia » sont ici mises en exergue. La non-prononciation du « p » apparaît par l’insistance sur « new », qui revient trois fois. Ensuite, la dimension érotique de ce moment entre père et fille est évoquée par les deux interprétations de la deuxième syllabe. En effet, pour ce qui est de « moon », il renvoie en argot au postérieur, ce qui correspond à un des endroits que Vadim a vraisemblablement frottés (« I had to thrust my hands under her skirt and rub her thin body »); par ailleurs, la lune est également vue métaphoriquement comme l’endroit impossible à atteindre et toucher, ici l’inceste. Mais c’est surtout le mot « moan » qui érotise « pneumonia » en laissant suggérer qu’au moins un des deux personnages a atteint l’orgasme, d’où certainement le « thank you » final. Cette réécriture de « pneumonia » permet donc de sous-entendre ce que Vadim ne veut pas dire de ce moment avec sa fille, tout en laissant le lecteur monolingue voir un mot galvaudé sous une nouvelle lumière et surtout percevoir le signifiant non

¹⁰⁶ *Ada*, p. 189.

¹⁰⁷ *LATH!*, p. 690.

plus comme un mot global à reconnaître mais comme un ensemble de lettres et de syllabes à distinguer dans leur unicité.

La remotivation des mots et expressions permet aux narrateurs nabokoviens d'exhiber leur contrôle du langage pour mieux dissimuler leurs intentions et leurs vices. Le degré ultime de cette manipulation linguistique est atteint quand ce sont les noms des personnages qui sont remotivés.

C. L'adnominatio et sa propagation textuelle dans *Lolita*

L'*adnominatio* est la figure rhétorique consistant à remotiver les noms propres existants. Or, dans le cadre de romans, c'est l'auteur qui choisit, voire qui crée, l'onomastique. Pour Nabokov, il ne s'agit pas nécessairement de remotiver des noms existants (comme celui de Newton) mais plutôt de donner des noms motivés à ses personnages, à l'image d'Ada dans le roman éponyme. Rappelons que nombre des titres de romans de Nabokov se résument au nom de leur personnage principal ou bien le contiennent¹⁰⁸. C'est dans *Lolita* que l'*adnominatio* a le rôle le plus central.

1. Le contrôle onomastique d'Humbert

Dans *Lolita*, Humbert renomme un grand nombre de personnages pour marquer son emprise sur eux. En effet, les noms étant le reflet linguistique, le signifiant des personnages, cela signifie que contrôler leur nom, c'est indirectement s'appropriier le contrôle de leur identité et de leur existence. Humbert réduit ainsi nombre de personnages à leur fonction dans le roman en forgeant leur nom en conséquence. Le premier à subir ce sort est l'amant de sa première femme, Valeria, pour qui elle quitte Humbert. Dans l'exemple suivant, elle se trouve avec son mari dans un taxi et lui annonce sa décision de le quitter pour un autre :

"Mais qui est-ce?" I shouted at last, striking her on the knee with my fist; and she, without even wincing, stared at me as if the answer were too simple for words, then gave a quick shrug and pointed at the thick neck of the taxi driver. He pulled up at a small café and introduced himself. I do not remember his ridiculous name but after all those years I still see him quite clearly – a stocky White Russian ex-colonel with a bushy mustache and a crew cut; there were thousands of them plying that fool's trade in Paris¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Il y en a cinq sur dix-sept, à savoir en russe *La Défense Loujine* et *Machenka*, et en anglais *The Real Life of Sebastian Knight*, *Lolita* et *Ada*.

¹⁰⁹ *Lolita*, p. 25.

Après ce passage où le personnage est introduit par sa nationalité et sa profession, Humbert retrace les propos que le nouveau compagnon de Valeria lui tient et lui assigne, ou plutôt lui assène, enfin un nom :

I can swear that he actually consulted me on such things as her diet, her periods, her wardrobe and the books she had read or should read. "I think," – he said, "She will like *Jean Christophe?*" Oh, he was quite a scholar, Mr. Taxovich¹¹⁰.

Plein de mépris pour cet homme qui lui vole sa femme et prétend être le spécialiste de littérature française qu'Humbert est, le narrateur l'affuble du nom de « Taxovich », mot-valise combinant sa profession et un suffixe dénotant sa nationalité russe. Pour être plus spécifique, « -ovich » sert à former un patronyme : le personnage n'a donc toujours pas de nom et n'est que « fils » de son outil de travail. Deux pages plus loin, Humbert rumine les événements et soudain, le nom de son rival lui revient : « Maximovich! his name suddenly taxis back to me¹¹¹. » Or là encore, ce sont les deux mêmes caractéristiques qui reviennent que dans « Taxovich », à savoir son identité russe avec toujours le suffixe patronymique russe « -ovich » et son emploi, qu'Humbert utilise par le biais d'un jeu de mots : il emploie le « taxi » sous sa forme verbale pour justement décrire humoristiquement comment ce nom lui revient, tel un véhicule. Nous pouvons même inverser l'analyse pour supposer que ces noms ne sont que des créations d'Humbert qui ne sont là que pour permettre son calembour, tout en refusant la moindre identité à son rival.

Humbert emploie le même type de procédé pour réduire les noms de ses voisins à la fonction de ceux-ci, procédé que Yannicke Chupin analyse comme une « caricature pour épaissir le contour des silhouettes au tracé simple¹¹² ». Ce qui prime, c'est leur rôle de personnages en arrière-plan d'un récit où seuls comptent Lolita et Humbert. Les voisins d'Humbert ne sont pas tant réduits à leur fonction de voisins qu'à leur rôle pour faire réussir le projet d'Humbert de se débarrasser de Charlotte pour avoir accès à Lolita. Au chapitre 10, Humbert arrive à Ramsdale pour emménager chez les McCoo car il sait qu'ils ont une fillette de douze ans dont il espère que c'est une nymphette ; dans ce premier nom, il semble bien que les intentions d'Humbert de roucouler (« coo ») avec la très jeune fille remotivent le nom de ses logeurs potentiels. Or, en raison d'un feu qu'Humbert lie lui-même à son désir pour la jeune fille¹¹³, Humbert va devoir envisager d'emménager chez Charlotte Haze. Au détour de la description du véhicule menant chez Charlotte, un premier personnage est brièvement introduit :

¹¹⁰ *Lolita*, p. 25.

¹¹¹ *Lolita*, p. 27.

¹¹² Chupin, « Humbert Humbert et l'écriture de la différence », p. 87.

¹¹³ « Possibly, owing to the synchronous conflagration that had been raging all night in my veins. » *Lolita*, p. 32.

A lady who lived opposite Mrs. Haze's had lent McCoo her limousine, a marvelously old-fashioned, square-topped affair, manned by a cheerful Negro¹¹⁴.

Au chapitre suivant, la vieille femme revient et porte désormais un nom qui la réduit à sa localisation face à la maison des Haze, au moment où Charlotte démarre sa propre voiture en espérant partir en promenade seule avec Humbert :

She had started the engine, and was genteelly swearing at a backing and turning truck in front that had just brought old invalid Miss Opposite a brand new wheel chair, when my Lolita's sharp voice came from the parlor window: "You! Where are you going? I'm coming too! Wait!" "Ignore her," yelled Haze (killing the motor); alas for my fair driver; Lo was already pulling at the door on my side¹¹⁵.

La voisine est affublée de ce surnom au détour d'une description anodine du décor, tandis que l'attention ne peut être que sur les personnages principaux : la joie d'Humbert est à son comble, lui qui s'approprie déjà Lolita d'un « my » proleptique alors qu'il rejette toute affection pour Charlotte en la réduisant à son nom de famille asexué. Le véhicule cale net, comme les projets de Charlotte envers Humbert.

Le deuxième voisin qui jouera un rôle crucial dans les projets d'Humbert est défini par deux critères, à savoir son emploi et son chien. Quand il est mentionné pour la première fois au chapitre 17 avec ces deux caractéristiques, ce sont de nouveau des voitures qui sont évoquées, deux fois dans le même paragraphe :

The fool dog of the prosperous junk dealer next door ran after a blue car – not Charlotte's. [...] A station wagon popped out of the leafy shade of the avenue, dragging some of it on its roof before the shadows snapped, and swung by at an idiotic pace, the sweatshirted driver roof-holding with his left hand and the junkman's dog tearing alongside. There was a smiling pause – and then, with a flutter in my breast, I witnessed the return of the Blue Sedan¹¹⁶.

Cette Sedan bleue, c'est celle de Charlotte, dont Humbert avait déjà signalé la présence en soulignant, par une forme de prétérition¹¹⁷, que le chien ne suivait pas sa voiture. Si Humbert attend le retour de Charlotte, c'est pour lui annoncer qu'il accepte de l'épouser, sans qu'elle sache évidemment les intentions d'Humbert envers sa fille. Après être passé en quelques lignes de « junk dealer » à « junkman », la prédominance de la ferraille sur le ferrailleur se concrétise au chapitre suivant. En effet, ce voisin et sa femme se voient affublés d'un nom qui, comme Miss Opposite, Mr.

¹¹⁴ *Lolita*, p. 32.

¹¹⁵ *Lolita*, p. 46.

¹¹⁶ *Lolita*, p. 68.

¹¹⁷ Chupin, « Humbert Humbert et l'écriture de la différence », p. 90.

Mc Coe et les Chatfield, est motivé. Cette congrégation de voisins est justement évoquée au moment du mariage d'Humbert et Charlotte, quand le plan de celui-ci est amorcé :

Indeed, the only couple with whom she had relations of real cordiality, devoid of any *arrière-pensée* or practical foresight, were the Farlows who had just come back from a business trip to Chile in time to attend our wedding, with the Chatfields, McCoos, and a few others (but not Mrs. Junk or the even prouder Mrs. Talbot¹¹⁸).

Au-delà de leur réduction à ce qu'Humbert perçoit d'eux, les voisins vont s'avérer importants dans la dernière scène qui les réunit avec tous les éléments savamment préparés en amont, à savoir le chien et la présence de mauvais augure des voitures, dans la scène où Charlotte trouve la mort. Les circonstances de l'accident sont retracées sur un constat, notamment le chemin qu'elle a parcouru avant d'être heurtée par la voiture :

Very clearly and conclusively, this route came into contact with a boldly traced sinuous line representing two consecutive swerves – one which the Beale car made to avoid the Junk dog (dog not shown), and the second, a kind of exaggerated continuation of the first, meant to avert the tragedy. A very black cross indicated the spot where the trim little outline figure had at last come to rest on the sidewalk. I looked for some similar mark to denote the place on the embankment where my visitor's huge wax father had reclined, but there was none. That gentleman, however, had signed the document as a witness underneath the name of Leslie Tomson, Miss Opposite and a few other people¹¹⁹.

Charlotte en tant que personne est complètement évacuée du constat pour être réduite à une funèbre croix noire, ce qui concorde avec son éviction de la scène de sa mort, où Humbert la faisait disparaître derrière une allitération euphonique (« bone, brains, bronze hair and blood »). En amont de l'accident, l'insistance sur la passion du chien pour les voitures annonçait donc sa présence inattendue sur la route, ce qui conduira à l'embarquée mortelle de la voiture devant chez Charlotte, dont sera témoin la voisine si parfaitement placée. Pour le pédophile, le chien est le déclencheur idéal et la vieille voisine est le témoin parfait : puisqu'il était absent, tous pourront attester qu'il n'a rien à voir dans l'accident qui a cependant exaucé tous les souhaits de meurtre qu'Humbert nourrissait envers sa femme. Il a maintenant accès à Lolita sans aucune restriction, grâce à ces personnages secondaires placés à intervalles réguliers de son plan avec des clins d'œil au lecteur soulignant proleptiquement la mort de Charlotte : la rencontre de Charlotte a été facilitée par Miss Opposite, qui est présente quand Charlotte et Humbert partent en promenade (« killing the motor »), et le chien et la voiture (« not Charlotte's ») sont présents quand Humbert accepte

¹¹⁸ *Lolita*, p. 73.

¹¹⁹ *Lolita*, p. 95-96.

d'épouser Charlotte. Les personnalités des personnages disparaissent au profit de ce qui est important pour Humbert : leur fonction dans le succès de son plan.

Ce contrôle onomastique culmine quand il s'agit pour Humbert d'évoquer sa Lolita et surtout le caractère obsessionnel de l'amour qu'il lui porte.

2. Le prénom Lolita¹²⁰

Tout d'abord, le roman commence par une longue évocation, et même une convocation, du nom de la jeune fille en soulignant sa sonorité et sa matérialité (en le décomposant) :

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.¹²¹

Dans le premier paragraphe, le nom de la nymphette se répercute par propagation sonore qui sert à souligner l'obsession d'Humbert : Christine Raguét-Bouvard décrit cette propagation comme « un mouvement ondulatoire rappelant une houle qui s'établirait avec la régularité caractéristique de la lubricité d'Humbert¹²² ». Les allitérations en /l/, justement liquides, et en /t/ sont omniprésentes, surtout en position initiale : après le premier « Lolita », trois mots commencent par « l », « light », « life », « loins », tandis qu'après le deuxième, à savoir « Lo-lee-ta », il n'y a presque que des mots commençant par la lettre « t », qu'elle s'entende comme telle ou ne soit présente que visuellement dans tous les « th » employés (« the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth ») ; puis, le paragraphe se clôt sur une troisième prononciation du prénom, « Lo. Lee. Ta. », qui vient fermer la boucle commencé par le « Lolita » du début : ici, les points et les majuscules accentuent encore plus le découpage du prénom. Le chiffre trois est ici crucial dans cet incipit, puisqu'il est employé deux fois par Humbert et que, dans la toute première phrase, c'est à la fois le nombre de segments et le nombre de mots qui commencent par « l » : mais c'est avant tout le nombre de syllabes du prénom de la nymphette. Dans cette première phrase, « Lolita, light of my life, fire of my loins », seules les consonnes /m/ et /f/ n'appartiennent pas au prénom de la jeune fille. Pour ce qui est du /m/, il est employé pour marquer l'appropriation de Lolita par Humbert grâce au possessif « my », qui est employé pas moins de quatre fois. Quant au /f/ de « fire », il sert à immiscer la luxure d'Humbert qui culmine dans « fire of my loins », segment

¹²⁰ Certains des exemples suivants avaient été évoqués dans mon article « Langage et Aliénation dans *Lolita* de Nabokov ».

¹²¹ *Lolita*, p. 7. Pour une étude de l'incipit du roman, voir également Raguét-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 25 et p. 44 et Lara Delage-Toriel, *Lolita de Vladimir Nabokov et Stanley Kubrick*, Synthèse d'une œuvre (Paris : Éditions du Temps, 2009), p. 78-81.

¹²² Raguét-Bouvard, « Comme un reflet dans Lo », p. 198.

où le son /f/ est utilisé deux fois et qui se termine par « loins », obscurcissant d'érotisme la lumière amoureuse du « light of my life » initial. Cette tension entre « love and lust » se répercute dans la deuxième phrase, « My sin, my soul » : le /s/ sexuel domine mais le mouvement amorcé à la première phrase depuis l'amour vers la luxure se renverse pour rebasculer vers l'amour, et même vers la spiritualité (« soul ») de l'amour qu'Humbert portait à la fillette. Quant à la troisième phrase (« the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth »), elle souligne toute la matérialité du prénom en faisant entendre le /t/ encore et encore mais aussi en soulignant l'oralité de la bouche (« tongue », « palate », « teeth »), oralité qui rapproche encore le langage et la sexualité par la sensualité du baiser.

Le nom « Lolita » gagne en vitalité par la remotivation sonore que ce premier paragraphe lui insuffle. Nabokov est d'ailleurs souvent revenu sur la manière dont il voulait que l'on prononce le prénom de son héroïne :

For my nymphet I needed a diminutive with a lyrical lilt to it. One of the most limpid and luminous letters is "L". The suffix "ita" has a lot of Latin tenderness, and this I required too. Hence: Lolita. However, it should not be pronounced as you and most Americans pronounce it: Lowleeta, with a heavy, clammy "L" and a long "o". No, the first syllable should be as in "lollipop", the "L" liquid and delicate, the "lee" not too sharp. Spaniards and Italians pronounce it, of course, with exactly the necessary note of archness and caress¹²³.

Ici, l'auteur insiste sur le "l" et toutes ses qualités grâce aux allitérations qu'il emploie, telles que « lyrical lilt » et « limpid and luminous letters ». De plus, ce sont des allitérations en /t/ qu'il utilise quand il traite justement du suffixe « -ita » en évoquant une « Latin tenderness ».

Si le prénom est remotivé par sa sonorité et les lettres qui le composent, c'est plus particulièrement sa syllabe centrale qui est primordiale pour la diégèse. En effet, « lee » évoque l'Annabel Lee de Poe, figure poétique centrale dans le roman puisqu'elle se lit derrière l'amour de jeunesse d'Humbert, Annabel Leigh, elle aussi morte trop jeune, comme dans le poème. Rappelons que ce qu'Humbert voit d'abord quand il pose les yeux sur la nymphette américaine Lolita, c'est la réincarnation de son Annabel :

There was my Riviera love peering at me over dark glasses.

It was the same child – the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair¹²⁴.

¹²³ *SO*, p. 25.

¹²⁴ *Lolita*, p. 35.

Lolita disparaît donc derrière Annabel, « my Riviera love », et le narrateur souligne l'impression de flashback en répétant « same » quatre fois. Quant à la suite du passage, elle contient de nombreuses comparaisons entre les deux fillettes. L'amour d'Humbert pour Lolita finira cependant par triompher du souvenir d'Annabel puisque dans la conclusion du paragraphe sur leur ressemblance, les allitérations en /t/ et /p/ de la description sonore de Lolita (« the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap ») font retour : « The twenty-five years I had lived since then, tapered to a palpitating point, and vanished. » Dans le roman, ce n'est que tard qu'Humbert explicite la place centrale de « Lee » chez Lolita, justement quand il essaie de renouveler avec sa nymphette l'expérience qu'il avait eue sur une plage avec Annabel :

For the first time in my life I had as little desire for her as for a manatee. Perhaps, my learned readers may perk up if I tell them that even had we discovered a piece of sympathetic seaside somewhere, it would have come too late, since my real liberation had occurred much earlier: at the moment, in point of fact, when Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta, had appeared to me, golden and brown, kneeling, looking up, on that shoddy veranda, in a kind of fictitious, dishonest, but eminently satisfactory seaside arrangement (although there was nothing but a second-rate lake in the neighborhood¹²⁵).

Humbert associe d'abord le prénom de son amour de jeunesse et le nom de sa nymphette dans « Annabel Haze », puis il inverse apparemment le procédé en écrivant « Dolores Lee », ajoutant au prénom de sa nymphette le nom de son premier amour. Or, le nom de son Annabel était Leigh, et pas « Lee », qui est l'Annabel de Poe : cette substitution souligne que l'amour d'enfance d'Humbert s'est effacé derrière la poétisation de leur relation. Cette « poe-étisation » culmine dans « Loleeta », où s'insère, au cœur du prénom de l'Américaine, le nom de l'amour d'enfance, « Leigh », déguisé derrière la référence intertextuelle. Ce nouveau nom, « Loleeta », souligne à quel point Lolita est une création littéraire : Humbert a d'ailleurs nommé son livre par le prénom de sa nymphette (ou plus spécifiquement « Lolita, or the Confession of a White Widowed Male¹²⁶ »), et « Lolita » est le premier mot de la préface de John Ray Jr., mais aussi du texte d'Humbert, tout comme il en est le dernier, bouclant ainsi la boucle d'un ouvrage concentré sur la jeune fille.

Le prénom « Lolita » est d'ailleurs la création d'Humbert, comme il le souligne dans le deuxième paragraphe de son texte :

¹²⁵ *Lolita*, p. 156.

¹²⁶ *Lolita*, p. 3.

She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita¹²⁷.

La multiplicité des noms de la jeune fille renvoie à la diversité de ses identités, ce qui est marqué par la présence anaphorique des cinq « she was¹²⁸ ». Ce sont autant de noms que de jeunes filles, au gré de ses codes vestimentaires (Lo nue le matin, « in one sock » ou Lola habillée en journée, « in slacks ») ou de ses positions sociales (Dolly à l'école ou Dolores pour l'administration, « on the dotted line »). Mais c'est bien Humbert qui en fait la liste, et c'est donc lui qui fractionne la jeune fille, en remettant en cause l'intégrité de sa personnalité comme celle de son prénom, qui se dissout en syllabes. Son contrôle sur la nymphette est établi par la dernière phrase « But in my arms, she was always Lolita », où l'anaphore « she was » est retardée par « but in my arms » : la possession, l'appropriation physique se place avant, devant l'identité de Lolita. Christine Raguét-Bouvard a montré combien Lolita était le pur produit du désir d'Humbert¹²⁹ ; ce prénom lui-même appartient à Humbert, qui l'a créé, et il prend le pas sur les autres identités de la jeune fille, puisque l'adverbe « always » implique la pérennité de cette identité sur les autres qui, elles, n'étaient que partielles et éphémères. Comme l'a souligné Isabelle Van Peteghem-Tréard, il s'agit là d'une solipsisation onomastique :

Mais la première *solipsisation*, j'utilise à dessein ce néologisme pour insister sur la notion de construction, de dialectique, est le travail sur l'onomastique dans le roman qui érige une jeune Américaine ordinaire, Dolores Haze, au rang de fantasme littéraire, Lolita. On pourrait même affirmer qu'il s'agit d'une *lolitisation*... En effet, en organisant ainsi ce déplacement sur le prénom de la jeune fille, Humbert Humbert met à distance la morale qui veut que cette préadolescente clairement identifiée, baptisée Dolores (douleur et roses) soit protégée du désir du pervers pédophile¹³⁰.

La solipsisation de Lolita, cette mise à distance supposée la protéger quand Humbert atteignait l'orgasme, s'étend à son nom. Utiliser le nom « Dolores » pour désigner la jeune fille qu'il aime, ce serait laisser la remotivation y faire apparaître « dolorous » ; l'appeler « Lolita », c'est non seulement refuser d'admettre les souffrances qu'il inflige à la jeune fille mais c'est surtout l'affubler d'un nom vide d'un sens autre que celui qu'il y met lui-même. Ce prénom a bien réussi à mettre de la distance

¹²⁷ *Lolita*, p. 7.

¹²⁸ Marie Bouchet a souligné l'aspect proleptique du temps passé ici : « The nostalgic anaphora of “she was” in the second paragraph establishes that the protagonist has lost the object of his love – or rather, of his lust. » Marie Bouchet, *Lolita*, Clefs concours Anglais-littérature (Neuilly : Atlande, 2009), p. 28.

¹²⁹ Raguét-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 44.

¹³⁰ Isabelle Van Peteghem-Tréard, « Le Solipsisme littéraire ou la mytho-poétique de la nymphette dans *Lolita* », in *Étymologie et exégèse littéraire*, dir. Yannick Le Boulicaut, Cahiers du Centre interdisciplinaire de recherches en histoire, lettres et langues (Paris : L'Harmattan, 2011), p. 123-139 (p. 129). Nabokov lui-même avait souligné la présence de la douleur et des roses dans le prénom Dolores : « Another consideration was the welcome murmur of its source name, the fountain name: those roses and tears in “Dolores.” » *SO*, p. 25.

entre l'identité de la jeune fille et sa réduction linguistique à la fonction de nymphette puisque le nom « Lolita » est maintenant entré par antonomase dans le langage courant pour donner le nom commun « lolita », derrière qui peu de personnes reconnaissent la jeune fille adorée par Humbert.

3. Renversement de l'*adnominatio*

Pour écrire le récit portant le nom de sa nymphette, Humbert choisit avec soin les mots qu'il emploie : si l'*adnominatio* désigne la remotivation des noms communs, dans ce roman, la stratégie est inversée. Ainsi, de nombreux mots vont graduellement être remotivés par le prénom de la jeune fille, jusqu'à s'en colorer et à faire enfler le récit de la présence linguistique de Lolita.

a) Déplacer la motivation douloureuse loin de Dolores

Dans le chapitre 11, qui marque l'installation d'Humbert chez les Haze et le début de son observation de la fillette, Humbert commence à décliner le nom de la jeune fille et à le propager dans le texte :

*Monday. Delectatio morosa. I spend my doleful days in dumps and dolors. We (mother Haze, Dolores and I) were to go to Our Glass Lake this afternoon, and bathe, and bask; but a nacreous morn degenerated at noon into rain, and Lo made a scene*¹³¹.

Humbert se place ici dans la figure du poète malheureux : à la distinction de l'expression latine « *Delectatio morosa* » et du mot poétique « morn », qualifié par le non moins poétique « nacreous », s'ajoutent d'énigmatiques allitérations, soit en /b/ « bathe and bask », soit en /n/, « a nacreous morn degenerated at noon into rain, and Lo made a scene ». Au début du passage, c'est une allitération en /d/ qu'Humbert employait, « I spend my doleful days in dump and dolors ». Celle-ci est reprise par le rappel du prénom « Dolores », qui forme un calembour *in praesantia* avec l'emprunt au français « dolors ». Or, si Humbert évoque cette motivation douloureuse du prénom, ce n'est pas pour désigner sa future victime mais pour indiquer que Dolores est la cause de sa tristesse et de sa dépression à lui. À ce moment du roman d'ailleurs, Dolores n'est pas encore la victime d'Humbert, puisqu'elle n'est pas encore Lolita, sa création, et que sa mère est encore là pour l'appeler « Lo » ou « Dolores ». Quelques pages plus loin, Humbert analyse la liste des noms des élèves dans la classe de Dolores Haze et se réjouit d'imaginer d'autres nymphettes à ses côtés : « Or is it because I can imagine so well the rest of the colorful classroom around my dolorous and hazy darling¹³². » Ici, Dolores est de nouveau qualifiée comme « douloureuse », comme celle le faisant souffrir. Ce qui

¹³¹ *Lolita*, p. 39.

¹³² *Lolita*, p. 48.

apparaît surtout, ce n'est pas tant la remotivation que le calembour d'Humbert sur le prénom et le nom de la jeune fille, puisque celui-ci survient quelques lignes après la mention de « Dolores Haze ». Ces deux passages se situent avant qu'Humbert ait pu tenter quoi que ce soit avec la fillette, ce qui implique que la jeune fille n'est à ce moment-là pas encore vue comme une victime en souffrance, sa Lolita.

Quand Humbert commence à abuser de la fillette, elle n'est donc plus Dolores. Cependant, la motivation « douloureuse » de ce prénom reviendra à deux reprises pour être à chaque fois déplacée sur la souffrance du pédophile amoureux de Lolita. Tout d'abord, il poétise sa douleur et se met au premier plan grâce au triple emploi du pronom « I » : « I felt *adolori d'amoureuse langueur*, to quote dear old Ronsard, as I reached the cottage where I had left my Dolores¹³³. » C'est son amour qui se dissimule derrière cette phrase en français : à la fois parce qu'il se lit dans la fonction connotative de cette langue et dans l'adjectif « *amoureuse* », transparent en anglais, mais aussi parce Lolita s'y cache par les voyelles de son prénom redistribuées dans « *adolori* ». La langueur amoureuse se lit dans les nombreuses voyelles longues et rondes de cette phrase en français et dans « to quote dear old Ronsard », qui semblent évoquer la douceur de la langue française de Mademoiselle O. C'est cet amour caché qui provoque la douleur d'Humbert, clairement attribuée à Dolores par l'écho avec l'adjectif français « *adolori* ». Puis, quand Humbert a été abandonné par Lolita, il évoque ses souvenirs en les associant à sa souffrance : « I used to recollect, with anguished amusement, the times in my trustful, pre-dolorian past¹³⁴. » Si son passé est au cœur de la phrase, il est coloré par la présence douloureuse de la nymphette.

À la fin du roman, Humbert admet plus volontiers les souffrances qu'il a infligées à Lolita. Cependant, ce n'est pas par « Dolores » qu'il passe pour souligner combien il l'a fait souffrir mais par le nom qu'il a forgé pour elle, Lolita :

I recall certain moments, let us call them icebergs in paradise, when after having had my fill of her – after fabulous, insane exertions that left me limp and azure-barred – I would gather her in my arms with, at last, a mute moan of human tenderness (her skin glistening in the neon light coming from the paved court through the slits in the blind, her soot-black lashes matted, her grave gray eyes more vacant than ever – for all the world a little patient still in the confusion of a drug after a major operation) – and the tenderness would deepen to shame and despair, and I would lull and rock my lone light Lolita in my marble arms, and moan in her warm hair, and caress her at random and mutely ask her blessing, and at the peak of this human agonized selfless tenderness (with my soul actually hanging around her naked body and ready to repent), all at once,

¹³³ *Lolita*, p. 201.

¹³⁴ *Lolita*, p. 248.

ironically, horribly, lust would swell again – and “oh, no,” Lolita would say with a sigh to heaven, and the next moment the tenderness and the azure – all would be shattered¹³⁵.

Dans ce passage, Humbert laisse paraître la conscience de son caractère monstrueux en employant à deux reprises le mot « human » et trois fois le mot « tenderness », tout en soulignant la rareté et la discrétion de ces épiphanies : « at last, a mute moan of human tenderness. » C’est bien un vocabulaire religieux qu’il faut employer ici puisqu’Humbert reconnaît l’impossibilité pour lui d’aller ailleurs qu’en enfer (« azure-barred »), en raison des étreintes érotiques qu’il a eues avec la fillette et qui étaient paradisiaques uniquement pour lui (Humbert qualifie ses moments lucides de « icebergs in paradise »). Seule la fillette semble pouvoir lui ouvrir l’accès à un paradis autre que charnel et temporaire par ses mots : « mutely ask her blessing », « with my soul actually hanging around her naked body and ready to repent », « a sigh to heaven ». Il admet enfin la peine infligée à Lolita en soulignant son regard vide (« her grave gray eyes more vacant than ever ») et en inscrivant un triste calembour sur son nom : « I would lull and rock my lone light Lolita. » Le verbe « lull » évoque la première syllabe du prénom Lolita tandis que les adjectifs servant à la qualifier, « lone light », semblent aussi bien décrire son malheur que répéter, avec une légère déformation, son prénom. Ce dernier se fait synonyme de solitude et de fragilité, ce qui révèle l’horreur de la pédophilie d’Humbert.

b) Écrire le trouble par le nom

La contamination des mots par Lolita est parfois plus discrète. Ainsi, après la première remotivation de « Haze » en « hazy » précédemment citée, de légers retours de ce motif s’observent, comme quand Humbert réfléchit à la proposition de Charlotte de l’épouser :

My first movement was one of repulsion and retreat. My second was like a friend’s calm hand falling upon my shoulder and bidding me take my time. I did. I came out of my daze and found myself still in Lo’s room¹³⁶.

En réfléchissant à épouser Charlotte, c’est la localisation d’Humbert dans la chambre de Lolita qui lui permet d’oublier sa répulsion initiale. La dernière phrase métaphorise le projet d’Humbert de se rapprocher des Haze pour ensuite délaisser la mère et partager le lit de Lolita. Plus largement, les mots « haze » et « daze » se font écho, puisqu’ils sont proches au point de vue phonique mais aussi sémantique par l’idée de flou, d’agitation, de tournis qui les relie (« to be in a haze », être dans le brouillard ; « to be in a daze », être étourdi). C’est par exemple le cas quand Humbert remarque l’hébétude de Lolita après une représentation théâtrale :

¹³⁵ *Lolita*, p. 268.

¹³⁶ *Lolita*, p. 63-64.

Dolly-Lo, however, lagged behind, in a rosy daze, her pleased eyes narrowed, her sense of vision swamping the rest of her senses to such an extent that her limp hands hardly came together at all in the mechanical action of clapping they still went through. I had seen that kind of thing in children before but, by God, this was a special child, myopically beaming at the already remote stage where I glimpsed something of the joint authors – a man's tuxedo and the bare shoulders of a hawk-like, black-haired, strikingly tall woman¹³⁷.

Si la petite Haze est hébétée, « in a rosy daze », c'est parce qu'elle observe à l'insu d'Humbert l'homme qu'elle aime et pour qui elle le quittera. En effet, Quilty est un des deux auteurs mentionnés, mais Humbert ignore alors le rôle qu'il joue. Et justement quand le narrateur explique au lecteur ne pas avoir su déchiffrer les indices qui lui étaient laissés pour reconnaître Quilty, il emploie de nouveau le mot « daze » et surnomme Quilty par sa fonction, à savoir celui qui a irrémédiablement modifié le cours de son destin :

I now warn the reader not to mock me and my mental daze. It is easy for him and me to decipher *now* a past destiny; but a destiny in the making is, believe me, not one of those honest mystery stories where all you have to do is keep an eye on the clues. In my youth I once read a French detective tale where the clues were actually in italics; but that is not McFate's way – even if one does learn to recognize certain obscure indications¹³⁸.

L'expression « mental daze » semble appropriée puisqu'elle associe ce mot proche de « Haze » avec l'adjectif « mental », dont l'une des acceptions renvoie à la folie : cette expression décrit parfaitement l'obsession d'Humbert pour la petite Haze et sa peur de la perdre. Et quand Humbert croit ce moment arrivé car Lolita a disparu un long moment, c'est le recours à un mot évoquant la fillette et le trouble qu'elle provoque en lui qui permet à Humbert de parer son absence :

I only know I was quite certain she had left me for ever. The noncommittal mauve mountains half encircling the town seemed to me to swarm with panting, scrambling, laughing, panting Lolitas who dissolved in their haze¹³⁹.

Dans les yeux d'Humbert qui tente de retrouver sa « *Dolorès disparue*¹⁴⁰ », comme il la nomme dans un énième écho à Proust, la fillette émane du brouillard, « haze » : le paysage est donc aussi rempli de nymphettes que l'est le texte d'Humbert. À l'écho entre « haze » et le nom de famille de Lolita s'ajoute le motif de l'eau, qui est constamment associé aux nymphettes : le lien avec « Lo » ne peut être accidentel pour les francophones Nabokov et Humbert. C'est ce que Christine Raguét-Bouvard étudie dans son article justement intitulé « Comme un reflet dans Lo » : elle établit ainsi que le mot

¹³⁷ *Lolita*, p. 207-208.

¹³⁸ *Lolita*, p. 197.

¹³⁹ *Lolita*, p. 210.

¹⁴⁰ *Lolita*, p. 238.

« misty » (si proche au point de vue du sens de « hazy ») renvoie à la rencontre entre air et eau¹⁴¹, ce qui en fait un lieu intermédiaire que nous qualifierons de « lolitatisé ». C'est en particulier pertinent si l'on reprend la phrase dont cet adjectif est extrait. Humbert décrit ici son « pryncedom by the sea » peuplé de nymphettes ayant de neuf à quatorze ans :

In fact, I would have the reader see “nine” and “fourteen” as the boundaries – the mirrory beaches and rosy rocks – of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea¹⁴².

Les nymphettes sont explicitement décrites comme hantant les lieux, mais leur présence est également discrète et vaporeuse puisqu'elles se dissimulent dans la brume¹⁴³. Ce passage trouve son miroir deux cents pages plus loin dans les « Lolitas who dissolved in their haze ».

Tous ses échos à « Haze » – « daze » au point de vue sonore et, sémantiquement, « mist » et « hazy » – viennent inscrire dans le texte la présence de la jeune fille, tout en nuances.

c) « Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till the page is full, printer¹⁴⁴. »

Quand Humbert écrit son récit, sa peur de perdre Lolita s'est confirmée puisqu'elle a fui et que, même retrouvée, elle est hors de portée : elle est mariée et surtout il réalise qu'elle ne l'aimera jamais. Son texte se fait donc convocation de Lolita, comme la citation ci-dessus le montre. La lolitisation des mots étant potentiellement difficiles à détecter, ces termes remotivés sont souvent employés la première fois en présence de Lolita dans le cotexte. Puis, chaque retour de ces mots pourra difficilement se faire sans que le lecteur n'y voie un écho à la nymphette.

Une des premières colorations du langage par Lolita apparaît quand Humbert décrit les jambes de celle-ci quand il s'apprête à avoir un orgasme à son insu :

Her legs twitched a little as they lay across my live lap; I stroked them; there she lolled in the right-hand corner, almost asprawl, Lola the bobby-soxer¹⁴⁵.

On note d'une part la dizaine d'allitérations en /l/ et les assonances en /ɔ:/ qui traversent toute la phrase, comme pour y diffuser la présence de « Lola », et ce en particulier juste avant ce

¹⁴¹ Raguét-Bouvard, « Comme un reflet dans Lo », p. 202.

¹⁴² *Lolita*, p. 14.

¹⁴³ Pour le lien entre Lolita et les différentes qualités de brouillard, voir également Marie Bouchet, « De Dolores, CO à Lolita, TX : Détours et retours à travers “The crazy quilt of forty-eight states” » *Anglophonia*, 19 (février-mars 2006), 9-22 (p. 11-12).

¹⁴⁴ *Lolita*, p. 102.

¹⁴⁵ *Lolita*, p. 55.

prénom grâce à « almost asprawl ». D'autre part, la jeune fille s'inscrit en filigrane du verbe « lolled », qui est à mi-chemin entre « Lo », « Lola » et le mythique « Lolita » et qui inscrira sa présence à chaque retour. Tout d'abord, ce verbe revient quand Humbert se prépare à prendre possession de la jeune fille après l'avoir droguée ; la sexualité de ce verbe est d'autant plus présente que Lolita évoque ces premiers ébats au camp de vacances :

“If I tell you – if I tell you, will you promise [sleepy, so sleepy – head lolling, eyes going out], promise you won't make complaints?”

“Later, Lo. Now go to bed. I'll leave you here, and you go to bed. Give you ten minutes¹⁴⁶.”

Le choix de « lolling » est encore une fois le fait d'Humbert, qui insère son commentaire au cœur de la parole de Lolita pour décrire son endormissement, qui s'entend dans les répétitions de la jeune fille. Le verbe revient également quand Humbert décrit son amour pour Lolita :

Sometimes [...], while Lolita would be haphazardly preparing her homework, sucking a pencil, lolling sideways in an easy chair with both legs over its arm, I would shed all my pedagogic restraint, dismiss all our quarrels, forget all my masculine pride – and literally crawl on my knees to your chair, my Lolita¹⁴⁷!

Dans ce passage, la dimension sexuelle n'est pas absente puisque ce qui rend Humbert fou et le pousse à se jeter aux pieds de Lolita, ce sont le suçotement du crayon et la description de ses jambes. Ici, la présence des jambes de Lolita sur le bras du fauteuil évoque déjà le rapprochement des corps qu'Humbert désire.

C'est surtout la première syllabe du prénom Lolita qui porte le plus la trace de la jeune fille ; « Lo » est justement un des noms qu'Humbert lui donne. Dans le passage suivant, Humbert et Lolita quittent Beardsley selon le souhait de Lolita, ce qu'Humbert croit être un signe de son amour pour lui :

My Love's striped, black-and-white cotton frock, jaunty blue with the large beautifully cut aquamarine on a silver chainlet, which gemmed her throat: a spring rain gift from me¹⁴⁸.

Puisqu'Humbert décrit ici sa nymphette, la capitalisation du « I » encourage l'attente d'un prénom ; or c'est le nom commun « love » qui est transformé en nom propre, ce qui souligne l'amour qu'Humbert porte à sa nymphette. Cela signifie également que, grâce à cette remotivation, les

¹⁴⁶ *Lolita*, p. 115.

¹⁴⁷ *Lolita*, p. 80.

¹⁴⁸ *Lolita*, p. 195.

occurrences suivantes du mot « love » seront évocatrices de « Lolita ». La syllabe « lo » donne également lieu à des réécritures, des remotivations de l'expression figée « lo ». La première fois qu'Humbert joue sur ce mot, c'est après avoir eu un orgasme sur la véranda à l'insu de Lolita :

Absolutely no harm done. The conjurer had poured milk, molasses, foaming champagne into a young lady's new white purse; and lo, the purse was intact¹⁴⁹.

En reprenant l'interjection humoristique, Humbert détourne l'attention de son acte pervers pour mettre en avant un énième jeu de mots. Comme le souligne Christine Raguét-Bouvard, il s'agit d'un nouveau type de solipsisation de Lolita :

Nabokov s'insinue dans le récit de Humbert pour se jouer de lui comme du lecteur, "lo" n'est ici qu'une exclamation, mais correspond aussi à la réification de "Lo" qui est devenue "purse", la métaphorisation d'un organe, le vagin. L'utilisation qu'en fait le narrateur est extrêmement inquiétante car en réduisant le personnage de "Lo", à un organe – "lo, the purse" – dans lequel il rêve de déverser son plaisir, il la décorporise, et c'est en croyant annihiler Lo qu'il espère gagner Lolita. Certes, ce jeu linguistique permet de sauver la morale, d'anéantir à la fois l'inceste et la pédophilie en remplaçant toute l'intrigue au niveau de la création littéraire pure et simple¹⁵⁰.

Lolita est ainsi réifiée et décorporisée par le regard du pédophile ; elle est réduite à son corps et son nom lui-même est réduit à « lo », une simple interjection, dont la perte de la majuscule signifie bien la disparition de la personne derrière le calembour. Humbert ne fait que reprendre là une expression de Lolita, qui avait détourné l'emploi du prénom « Lo » par sa mère en interjection, au moment où Charlotte avait essayé de partir en voiture avec Humbert mais sans sa fille¹⁵¹ :

"Lo!" cried Haze (sideglancing at me, hoping I would throw rude Lo out). "And behold," said Lo (not for the first time), as she jerked back, as I jerked back, as the car leapt forward¹⁵².

Le prénom « Lo » est employé trois fois, comme pour insister sur sa présence entre Charlotte et Humbert. Celui-ci préfère en effet s'associer à la fille plutôt qu'à la mère, comme le note le parallélisme entre lui et Lolita dans « as she jerked back, as I jerked back ». La répétition du diminutif a surtout pour vocation de souligner le jeu de mots, dont le narrateur annonce le retour prochain : « (not for the first time). » Celui-ci survient dans la deuxième partie du roman, quand Humbert jaloux suspecte Lolita d'aller voir d'autres hommes que lui :

¹⁴⁹ *Lolita*, p. 57.

¹⁵⁰ Raguét-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 45-46.

¹⁵¹ Ce point est également relevé dans Raguét-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers*, p. 45.

¹⁵² *Lolita*, p. 46.

I had only to turn away for a moment – to walk, say, a few steps in order to see if our cabin was at last ready after the morning change of linen – and Lo and Behold, upon returning, I would find the former, *les yeux perdus*, dipping and kicking her long-toed feet in the water on the stone edge of which she lolled, while, on either side of her, there crouched a *brun adolescent* whom her russet beauty and the quicksilver in the baby folds of her stomach were sure to cause to *se tordre* – oh Baudelaire! – in recurrent dreams for months to come¹⁵³.

Le narrateur semble faire un clin d’œil à la première utilisation de l’expression par Lolita puisqu’il la fait suivre d’un commentaire métalinguistique, « Lo and Behold, upon returning » : si bien sûr « upon returning » est censé renvoyer à Humbert, c’est aussi un lien tissé avec les mots de Lolita, qu’il s’approprie encore une fois. Ici, le narrateur capitalise les mots « lo » et « behold », ce qui remotive l’expression figée en deux prénoms : le premier mot (« the former ») renvoie clairement à un des noms de Lolita, « Lo », ce qui laisse entendre que le nom du garçon est « Behold », qui est un écho sonore au « *brun adolescent* » et à « Baudelaire ». La lolitisation du langage continue puisque celle-ci est de nouveau décrite par le verbe « loll » (« on the stone edge of which she lolled »), comme pour multiplier Lolita quand le risque de la perte est trop fort. Humbert détourne une nouvelle fois l’expression quand la jeune fille s’enfuit pour quelques heures juste après avoir reçu le message de Quilty dissimulé dans la lettre de Mona, « *car il faut qu’il t’y mène* » :

I looked up from the letter and was about to – There was no Lo to behold. While I was engrossed in Mona’s witchery, Lo had shrugged her shoulders and vanished. “Did you happen to see –” I asked of a hunchback sweeping the floor near the entrance. He had, the old lecherer. He guessed she had seen a friend and had hurried out. I hurried out too. I stopped – she had not. I hurried on. I stopped again. It had happened at last. She had gone for ever¹⁵⁴.

De nouveau, l’absence physique de Lolita trouve sa compensation linguistique dans le texte ; la jeune fille reviendra, mais ce sera la dernière fois.

La syllabe « lo » se propage donc dans la langue quand la jalousie d’Humbert est à son paroxysme. Ainsi, dans le passage suivant, Humbert imprègne d’autres mots de la présence de Lolita quand il évoque sa peur qu’elle ne le quitte pour un autre :

For little Lo was aware of that glow of hers, and I would often catch her *coulant un regard* in the direction of some amiable male, some grease monkey, with a sinewy golden-brown forearm and watch-braceleted wrist, and hardly had I turned my back to go and buy this very Lo a lollipop, than I would hear her and the fair mechanic burst into a perfect love song of wisecracks¹⁵⁵.

¹⁵³ *Lolita*, p. 131.

¹⁵⁴ *Lolita*, p. 209-210.

¹⁵⁵ *Lolita*, p. 149.

La séduction supposée de Lolita passe nécessairement, pour Humbert, par la langue française, mais aussi par la sexualité immanente qu'il perçoit en la fillette et qu'il souligne par l'écho entre « Lo » et « glow ». Il insiste également sur la remotivation réciproque entre « Lo » et « lollipop » pour montrer les dépenses qu'il fait pour s'assurer de la présence de Lolita et qui rappelle les faveurs sexuelles qu'il exige d'elle. La lolitisation du langage est surtout observable dans les scènes où la perte de Lolita est redoutée et passe par d'autres remotivations du nom de la fillette, comme l'inscription a posteriori de « daze » quand Humbert pressent la présence de Quilty. De la même manière, le verbe « lull » est employé dans cette autre évocation de la jalousie d'Humbert :

Queer! I who was jealous of every male we met – queer, how I misinterpreted the designations of doom. Perhaps I had been lulled by Lo's modest behavior in winter, and anyway it would have been too foolish even for a lunatic to suppose another Humbert was avidly following Humbert and Humbert's nymphet with Jovian fireworks, over the great and ugly plains¹⁵⁶.

Or, il y a bien un double d'Humbert qui les suit, Quilty : si Humbert parvenait à avoir le contrôle sur le corps de Lolita en la solipsisant et en abusant d'elle, il n'a pas pu la forcer à l'aimer ni l'empêcher de fuir avec le dramaturge. En enflant son texte de mots lolitisés, Humbert exerce l'emprise intégrale qu'il aurait rêvé d'avoir sur Dolores Haze, mais ce ne peut être qu'un contrôle linguistique sur ses créations, « Lolita » et *Lolita*.

Nabokov a laissé sa trace dans la littérature américaine car il a su écrire dans cette langue en la mettant sans cesse en avant, en la détournant, en la fissurant de l'intérieur. Si ces prouesses linguistiques peuvent parfois sembler être un filtre posé devant ses récits, c'est un voile qui moire le récit, qui l'auréole d'une vraie présence stylistique qui est unique à cet écrivain bilingue. Nabokov n'a pas fait sa place dans la langue anglaise en la respectant pour montrer son assimilation mais justement parce qu'il a su lui faire violence. C'est son style et sa langue qu'il a ainsi forgés, se plaçant dans la lignée de la recommandation de Proust : « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer¹⁵⁷. »

¹⁵⁶ *Lolita*, p. 203.

¹⁵⁷ Lettre à Madame Straus, envoyée en novembre 1908. Marcel Proust, *Correspondance*, vol. 8, éd. Philip Kolb (Paris : Plon, 1981), p. 277.

CONCLUSION

[The pleasures of writing] correspond exactly to the pleasures of reading, the bliss, the felicity of a phrase is shared by writer and reader: by the satisfied writer and the grateful reader, or—which is the same thing—by the artist grateful to the unknown force in his mind that has suggested a combination of images and by the artistic reader whom this combination satisfies¹.

Selon Nabokov, l'auteur et le lecteur se rencontrent dans le texte : il appartient à ce dernier d'y déceler les combinaisons créées par l'écrivain pour partager un plaisir commun et par la même, se rapprocher de l'artiste, comme le montre l'épithète employée par Nabokov, « artistic reader ». Ces combinaisons sont souvent formées par les motifs laissés dans le texte par Nabokov, et ce sera au (re)lecteur d'en retrouver le réseau pour voir apparaître les fils de son tissage, qui n'est visible qu'en regardant le dessous du tissu textuel². L'expérience du style nabokovien est étroitement liée au mouvement de la lecture, rythmée par la remontée et la descente de ces fils, d'une épaisseur du tissu textuel à une autre, à la manière de cette expérience du rythme et de la vitesse que le jeune Vladimir avait ressentie lors d'un voyage en train vers la France :

The door of the compartment was open and I could see the corridor window, where the wires—six thin black wires—were doing their best to slant up, to ascend skywards, despite the lightning blows dealt them by one telegraph pole after another; but just as all six, in a triumphant swoop of pathetic elation, were about to reach the top of the window, a particularly vicious blow would bring them down, as low as they had ever been, and they would have to start all over again³.

La lecture de l'œuvre de Nabokov peut être comparée à ce mouvement de lignes noires sur l'azur du ciel : en effet, les hauts et les bas de son écriture sont nombreux, et c'est leur tension qui contribue à

¹ *SO*, p. 40.

² Dans l'émission « Apostrophes », Nabokov évoquait l'envers des mots en les comparant à la partie cachée des ailes d'un papillon : « Si j'aime prendre un mot, et le retourner pour voir son dessous luisant ou terne, ou orné d'un bigarrure qui manque à sa face supérieure, ce n'est point par curiosité oisive, on trouve toutes sortes de choses curieuses en étudiant le dessous d'un mot : on y trouve les ombres inattendues d'autres mots, d'autres idées, des rapports entre eux, des beautés cachées qui révèlent tout à coup quelque chose au-delà du mot. »

³ *SM*, p. 482.

la construction d'un « style en mouvement⁴ ». C'est ce que souligne la stylisticienne Anne Herschberg-Pierrot dans son ouvrage sur la question :

Percevoir le style en tension, c'est considérer le texte de l'œuvre comme du continu, un continu actionnel et réactionnel avec soi-même et les autres texte. L'œuvre est en action et en réaction avec elle-même, dans la mesure où elle s'écrit dans le mouvement de ses relations internes, de son rythme et de sa mémoire, de la dynamique des contrastes et des analogies, des répétitions et des variations⁵.

Or, cette question de la mémoire réactionnelle du texte est fondamentale chez Nabokov : on se rappelle les souvenirs d'emprunts évoqués par Couturier⁶ mais surtout la notion de transversalité de Deleuze citant Guattari⁷ et de la dialectique entre solution et résistance soulignée par Boyd⁸. Plus généralement, cette mise en tension de la lecture, ce rythme oscillant d'un point culminant à une dépression stylistique s'observe dans la plupart des romans américains de Nabokov.

Nombre de ses romans s'appuient sur une tension entre deux pôles, deux genres. Ainsi, *Bend Sinister* et *Invitation à un voyage* oscillent entre comique (ou burlesque) et pathétique, et ce tiraillement était, de l'aveu de Nabokov, au cœur de leur création. Pour le premier, c'est le moment tragique où Krug découvre son fils mort qui est le point culminant du roman :

The main theme of *Bend Sinister*, then, is the beating of Krug's loving heart, the torture an intense tenderness is subjected to—and it is for the sake of the pages about David and his father that the book was written and should be read⁹.

⁴ Je reprends ici la terminologie d'Anne Herschberg-Pierrot. Bien que son travail porte sur la génétique des œuvres littéraires et que je n'aie pas pu étudier les brouillons de Nabokov, son image du style en mouvement me semble très bien définir l'expérience de lecture nabokovienne ; et comme on le verra, les techniques de travail de Nabokov ont un impact sur ce rythme de lecture. Anne Herschberg-Pierrot, *Le Style en mouvement : littérature et art* (Paris : Belin, 2005).

⁵ Herschberg-Pierrot, *Le Style en mouvement*, p. 44.

⁶ Couturier, *Tyrannie de l'auteur*, p. 128.

⁷ « La nouvelle convention linguistique, la structure formelle de l'œuvre, est donc la transversalité, qui traverse toute la phrase, qui va d'une phrase à une autre dans tout le livre, et qui même unit le livre de Proust à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac... Car si une œuvre d'art communique avec un public, bien plus le suscite, si elle communique avec d'autres œuvres d'autres artistes, et en suscite à venir, c'est toujours dans cette dimension de transversalité, où l'unité et la totalité s'établissent pour elles-mêmes, sans unifier ni totaliser objets ou sujets. » Deleuze, *Proust et les signes*, p. 202.

⁸ « On the local level resistance may appear as an external allusion or an internal cross-reference that we cannot trace. It may occur anywhere as the illusion of excess or defect, of, for instance, a formless overprofusion of subjects or a too ruthlessly concentrated form. [...] The reverse of resistance we shall call "solution." [...] The thrill of finding an allusion, of locating the precise source of a teasing echo, of suddenly catching an obscure pun or seeing what should have been an obvious joke makes the reader alert, curious, eager to find new puzzles to solve. » Boyd, *Nabokov's Ada*, p. 21.

⁹ *Bend Sinister*, Introduction, p. 165.

Ces pages sont en effet parmi les plus belles du roman et tranchent avec le reste du roman dont le ton est plus souvent décalé, satyrique et burlesque, et dont la lecture peut être laborieuse, justement par un déséquilibre avec les moments de plaisir textuel. Quant à *Pnin*, Nabokov avouait l'avoir composé avec l'objectif de faire ressortir le personnage comique au-dessus de l'apparente comédie construite envers et contre lui :

When I began writing PNIN, I had before me a definite artistic purpose: to create a character, comic, physically inattractive—grotesque, if you like—but then have him *emerge*, in juxtaposition to so-called “normal” individuals, as by far the more human, the more important, and, on a moral plane, the more attractive one. Whatever Pnin is, he certainly is least of all a clown¹⁰.

Dans ce roman, de nombreux critiques ont relevé que le passage narratif de la mort de Mira Belochkin était certainement le plus tragique du roman et offrait un contrepoint saillant au portrait caricatural de Pnin par le narrateur :

For me, this is the throbbing heart of the novel, a privileged moment when we are allowed to venture into the sanctuary of Pnin's most intimate self [...]. Although the passage is poignant, it has none of the pathetic—verging on the bathetic—quality of other poignant passages, such as the moment when he collapses in front of Joan after Liza's heartbreaking visit, yet manages to make us laugh, or at least smile, by mispronouncing “whisky and soda” (“viscous and sawdust¹¹”).

Un autre contrepoint se trouve à la clôture du dernier chapitre sur Pnin : après avoir appris qu'il perdrait son emploi, le professeur croit avoir brisé le magnifique plat offert par son fils spirituel Victor mais le découvre finalement intact, ce qui porte le lecteur dans un dernier élan de sympathie pour Pnin¹². Une tension similaire sous-tend *Pale Fire*, où la folie de Kinbote laisse parfois entrevoir la douleur tragique de l'homme ayant perdu sa patrie natale ou entrevoyant sa mort : ainsi, les deux

¹⁰ *Selected Letters*, p. 178. C'est moi qui souligne.

¹¹ Lara Delage-Toriel, « Disclosures under Seal: Nabokov, Secrecy and the Reader », in *Cycnos*, 24 n°1 (2008) <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1048>> [consulté le 11 octobre 2012]. Voir également Delage-Toriel, « “A Shadow behind the Heart” : l'Étranger au cœur de l'intime dans *Pnin* de Nabokov », p. 138.

¹² « He almost caught it—his fingertips actually came into contact with it in mid-air, but this only helped to propel it into the treasure-concealing foam of the sink, where an *excruciating* crack of broken glass followed upon the plunge. Pnin hurled the towel into a corner and, turning away stood for a moment staring at the blackness beyond the threshold of the open back door. A quiet, lacy-winged little green insect circled in the glare of a strong naked lamp above Pnin's glossy bald head. He looked very old, with his toothless mouth half open and a film of tears dimming his blank, unblinking eyes. Then, with a moan of anguished anticipation, he went back to the sink and, bracing himself, dipped his hand deep into the foam. A jagged piece of glass stung him. Gently he removed a broken goblet. *The beautiful bowl was intact.* » *Pnin*, p. 422. C'est moi qui souligne.

dernières pages du commentaire laissent poindre sa douleur, notamment grâce à la répétition poétique d'un « I may » exprimant tous ses impossibles projets¹³.

Dans *Lolita* et *Ada*, ce sont les passages poignants d'amour ou de douleur et l'horreur de l'inceste qui se répondent. Dans ces deux romans, cette perversion est l'obstacle qui donne sa force à l'amour des narrateurs¹⁴, mais cette répulsion morale, cette dépression de la lecture que le lecteur ressent est mise en relation permanente avec des moments de haut lyrisme, de poésie vertigineuse, et plus cet équilibre est réussi, plus l'écriture se fait style. Un de ces moments de juste équilibre fait coïncider l'amour d'Humbert, ses remords et le rappel de sa pédophilie :

I recall certain moments, let us call them icebergs in paradise, when after having had my fill of her—after fabulous, insane exertions that left me limp and azure-barred—I would gather her in my arms with, at last, a mute moan of human tenderness [...]—and the tenderness would deepen to shame and despair, and I would lull and rock my lone light Lolita in my marble arms, and moan in her warm hair, and caress her at random and mutely ask her blessing, and at the peak of this human agonized selfless tenderness (with my soul actually hanging around her naked body and ready to repent), all at once, ironically, horribly, lust would swell again—and “oh, no,” Lolita would say with a sigh to heaven, and the next moment the tenderness and the azure—all would be shattered¹⁵.

Or, ce passage où Humbert se décrit comme à peine humain et « azure-barred » est à mon sens celui qui a initié l'écriture du roman. La première impulsion créative est décrite par Nabokov avec des termes n'évoquant a priori aucune scène de *Lolita* :

The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early in 1940, in Paris, at a time when I was laid up with a severe attack of intercostal neuralgia. As far as I can recall, the initial shiver of inspiration was somehow prompted by a newspaper story about an ape in the Jardin des Plantes who, after months of coaxing by a scientist,

¹³ « I shall continue to exist. I may assume other disguises, other forms, but I shall try to exist. I may turn up yet, on another campus, as an old, happy, healthy, heterosexual Russian, a writer in exile, sans fame, sans future, sans audience, sans anything but his art. I may join forces with Odon in a new motion picture: *Escape from Zembla* (ball in the palace, bomb in the palace square). I may pander to the simple tastes of theatrical critics and cook up a stage play, an old-fashioned melodrama with three principles: a lunatic who intends to kill an imaginary king, another lunatic who imagines himself to be that king, and a distinguished old poet who stumbles by chance into the line of fire, and perishes in the clash between the two figments. Oh, I may do many things! History permitting, I may sail back to my recovered kingdom, and with a great sob greet the gray coastline and the gleam of a roof in the rain. » *Pale Fire*, Commentary, p. 657-658.

¹⁴ « Si l'amour des *nymphets* n'était pas, de nos jours, l'un des derniers tabous sexuels qui tiennent encore (avec l'inceste), il n'y aurait ni passion ni roman véritables, au sens “tristanien” de ces termes. Car il manquerait entre les deux protagonistes l'obstacle nécessaire, la distance nécessaire pour que l'attrait mutuel, au lieu de s'apaiser ou de s'épuiser par la satisfaction des sens, se métamorphose en passion. » De Rougemont, « De l'amour : d'Iseut à Lolita ».

¹⁵ *Lolita*, p. 268.

produced the first drawing ever charcoaled by an animal: *this sketch showed the bars of the poor creature's cage*¹⁶.

Nabokov continue d'évoquer cette inspiration en employant les termes « the impulse » et « the throbbing », qui ne sont pas sans rappeler « the beating of Krug's loving heart ». C'est cette palpitation de la création qui se réverbère dans l'écriture par cette oscillation entre point de tension et relâchement, ou suspension.

Une dernière contention oppose le plaisir du texte et la complaisance de l'autoréférentialité. Ainsi, dans *Look at the Harlequins!* et *Ada*, une des grandes exaltations de la lecture consiste à déchiffrer les référentes savantes de Nabokov et les échos autotextuels, mais ces allusions sont parfois trop nombreuses, et l'équilibre est perdu : on bascule d'un « texte de plaisir » à un « texte de jouissance ». Si Barthes évoquait, pour le premier, le bonheur de ne jamais sauter les mêmes passages, il mentionnait l'ennui que peut susciter le deuxième¹⁷. Et quand justement l'équilibre est conservé, le rythme se maintient et le plaisir demeure : « C'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits¹⁸. »

La lecture est donc rythmée par l'alternance des paroxysmes du texte, ce qui trouve une explication partielle dans la méthode de composition de Nabokov, alternant moments clés et vides :

I find now that index cards are really the best kind of paper that I can use for the purpose. I don't write consecutively from the beginning to the next chapter and so on to the end, I just fill in the gaps of the picture, of this jigsaw puzzle which is quite clear in my mind, picking out a piece here and a piece there and filling out part of the sky and part of the landscape and part of the—I don't know, the carousing hunters¹⁹.

De même, quand Nabokov évoque *Lolita*, il liste ce que sont pour lui les points nodaux de l'intrigue, à savoir ceux qui lui apportent de la délectation, et décrit le squelette stylistique de son roman en ces termes : « These are *the nerves* of the novel. These are *the secret points, the subliminal co-ordinates* by means of which the book is plotted²⁰. »

¹⁶ *Lolita*, Postface, p. 293. C'est moi qui souligne.

¹⁷ « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. » Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 92.

¹⁸ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 90-91.

¹⁹ *SO*, p. 16-17.

²⁰ *Lolita*, Postface, p. 297. C'est moi qui souligne.

Le rythme de la lecture nabokovienne s'articule ainsi autour de points d'orgue, dans toute l'ambivalence du terme. En effet, en musique, ce terme désigne le temps d'arrêt, la pause au terme d'une action qui a été menée sur un rythme soutenu (Larousse) mais il signifie également, au sens figuré, un point culminant, un summum, justement par association avec le rythme soutenu qui précède la pause. Et c'est le même genre d'ambivalence qui caractérise à mon sens les particularités du vocabulaire de Nabokov, car ses mots étrangers, ses néologismes et ses calembours sont autant de pierres d'achoppement ou de touche pour le lecteur : tout comme ces points de butée peuvent le faire trébucher, ils sont aussi un amarrage, un ancrage dans le texte. Ce relief du texte qu'est le terme étrange(r) n'est pas nécessairement un dénivelé sur lequel chuter, mais il peut être un dos d'âne textuel incitant à ralentir la lecture pour déchiffrer les mots et messages dissimulés du texte. Le rythme de la lecture se joue donc en cadence avec ces prétérations linguistiques, selon que ces mots sont vus comme blanches ou noires : dans la partition du texte, les mots nabokoviens peuvent être vus soit comme un blanc sémantique, une barrière de caractères noirs sur la page, ou au contraire comme un blanc dans lequel le lecteur trouve sa place, un trou noir attirant à lui une multitude de sens. Or, comme on a pu le voir, même le mot complètement étranger car inventé peut nous parler : la violence du langage ne laisse jamais un blanc complet. Pour reprendre la métaphore musicale employée précédemment : le mot étranger se verra comme une note noire quand il est compris immédiatement, par exemple par un lecteur polyglotte, ou bien, quand il nécessite un déchiffrement et par conséquent plus de temps, par exemple pour le lecteur monolingue, il apparaîtra comme une blanche, qui n'est autre que deux noires. Ces blancs du texte laissés par Nabokov rythment la lecture en impliquant le lecteur :

La figure de l'ellipse, en particulier, actualise les blancs du texte. Elle sollicite vivement l'attention du lecteur parce qu'elle implique un manque, et peut être considérée comme l'emblème de l'esthétique intentionnelle, qu'elle soit restreinte à la syntaxe (avec ses différentes variantes : adjonction, anacoluthie, réticence) ou étendue au récit²¹.

Chez Nabokov, les pauses de la lecture surgissent quand, au cœur de la langue anglaise, les mots étrangers s'inscrivent par superposition palimpsestueuse ou par juxtaposition. Mais ces saccades rythmiques surviennent aussi quand l'écrivain bilingue rend la langue anglaise étrangère : en créant des mots-valises, en glissant au cœur d'expressions de nouveaux mots, ou en ajoutant une nouvelle épaisseur sémantique à un mot par le biais de la remotivation, il passe de la fission des termes à leur fusion, et ce jeu de voilement-dévoilement de l'absent interrompt et rythme le temps de la lecture.

²¹ Herschberg-Pierrot, *Le Style en mouvement*, p. 50.

Le polyglottisme de Nabokov contribue donc à la mise en relation du lecteur et de l'écrivain par le biais du rythme du texte. Le fait que l'écrivain était également poète se ressent dans sa prose, et lui-même déclarait ne pas voir de différence entre ces deux formes d'écriture puisque même la prose était rythmée par la pulsation de la pensée et de la voix de l'artiste²². Et c'est justement grâce à une image empruntée à la poésie et empreinte de cadence que Nabokov a exprimé la musicalité de sa langue personnelle:

Funny, I notice that when mentioning my three tongues, I list them in that order because it is the best rhythmic arrangement: either dactylic, with one syllable skipped, "**É**nglish, **Rú**ssian, and **Frén**ch", or anapestic, "English, **Rú**ssian, and **Frén**ch". Little lesson in prosody²³.

²² « I have never been able to see any generic difference between poetry and artistic prose. [...] The magic of prosody may improve upon what we call prose by bringing out the full flavor of meaning, but in plain prose there are also certain rhythmic patterns, the music of precise phrasing, the beat of thought rendered by recurrent peculiarities of idiom and intonation. » *SO*, p. 44.

²³ *SO*, p. 144. Les syllabes accentuées sont en gras pour mettre en évidence l'image de Nabokov.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

Œuvres de Vladimir Nabokov

A. Romans écrits en russe

Nabokov, Vladimir, *L'Aguet* [1930], trad. (depuis le russe) Denis Roche (Paris : Fayard, 1935).

Nabokov, Vladimir, *Camera Obscura* [1933], trad. Winifred Roy (Londres : John Long, 1935).

Nabokov, Vladimir, *Chambre obscure* [1933], trad. (depuis le russe) Doussia Ergaz, révisée par Laure Troubetzkoy, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 949-1069.

Nabokov, Vladimir, *La Course du fou* [1930], trad. (depuis le russe) Denis Roche (Paris : Fayard, 1933).

Nabokov, Vladimir, *La Défense Loujine* [1930], trad. (depuis le russe) Genia et René Cannac, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 349-529.

Nabokov, Vladimir, *Le Don* [1937], trad. (depuis l'anglais) Raymond Girard, révisée par René Alladaye, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 2010), II, 1-385.

Nabokov, Vladimir, *L'Exploit* [1930], trad. (depuis l'anglais) Maurice Couturier, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 599-790.

Nabokov, Vladimir, *Le Guetteur* [1930], trad. (depuis l'anglais) Georges Magnane, révisée par Suzanne Fraysse, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 531-597.

Nabokov, Vladimir, *Invitation au supplice* [1938], trad. Jarl Priel, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 1241-1398.

Nabokov, Vladimir, *Invitation to a Beheading* [1938] (New York : Vintage, 1989).

Nabokov, Vladimir, *Laughter in the Dark* [1933], trad. Vladimir Nabokov (Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1938).

Nabokov, Vladimir, *Machenka* [1926], trad. (depuis l'anglais) Marcelle Sibon, révisée par Laure Troubetzkoy, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 1-102.

Nabokov, Vladimir, *La Méprise* [1936], trad. (depuis l'anglais) Marcel Sotra, révisée par Gilles Barbedette, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 1071-1239.

Nabokov, Vladimir, *Rire dans la nuit* [1933], trad. (depuis l'anglais) Christine Raguet-Bouvard, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 791-948.

Nabokov, Vladimir, *Roi, dame, valet* [1928], trad. (depuis l'anglais) Georges Magnane, révisée par Suzanne Fraysse et Maurice Couturier, in Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, trad. Maurice Couturier et autres, Bibliothèque de la Pléiade, trois tomes (Paris : Gallimard, 1999), I, 103-348.

B. Romans écrits en anglais

Ada online, annotée par Brian Boyd : <<http://www.ada.auckland.ac.nz/>>

Nabokov, Vladimir, *Ada or Ardor: A Family Chronicle* [1969], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1969-1974*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 1-485.

Nabokov, Vladimir, *Ada ou l'Ardeur*, trad. Gilles Chahine et Jean-Bernard Blandenier (Paris : Fayard, 1975).

Nabokov, Vladimir, *The Annotated Lolita*, éd. Alfred Appel (Londres : Penguin Classics, 2000).

Nabokov, Vladimir, *Bend Sinister* [1947], in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 161-358.

Nabokov, Vladimir, *Lolita* [1955], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1955-1962*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 1-298.

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, trad. Eric H. Kahane (Paris : Gallimard, 1959).

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, trad. Vladimir Nabokov (Moscou : Ast, 2006).

Nabokov, Vladimir, *Look at the Harlequins!* [1974], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1969-1974*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 563-747.

Nabokov, Vladimir, *The Original of Laura (Dying is Fun)*, éd. Dmitri Nabokov (Londres : Penguin Classics, 2009).

Nabokov, Vladimir, *Pale Fire* [1962], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1955-1962*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 437-667.

Nabokov, Vladimir, *Pnin* [1957], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1955-1962*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 299-435.

Nabokov, Vladimir, *Pnin* [1957] (Harmondsworth : Penguin Books, 1997).

Nabokov, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight* [1941], in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 1-160.

Nabokov, Vladimir [1941], *The Real Life of Sebastian Knight* (Londres : Penguin Classics, 2001).

Nabokov, Vladimir, *Transparent Things* [1972], in Vladimir Nabokov, *Novels, 1969-1974*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 487-562.

C. Autobiographie

Nabokoff-Sirine, Vladimir, « Mademoiselle O », *Mesures*, n°2 (Paris), 1936, p. 147-172.

Nabokov, Vladimir, « Colette », *The New Yorker*, 31 juillet 1948, p. 19-22.

Nabokov, Vladimir, *Conclusive Evidence / Speak, Memory: a Memoir* [1947] (Londres : Gollancz, 1951).

Nabokov, Vladimir, *Drugie Berega* [1954], in Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij v četyrex tomax*, 4 tomes, éd. Viktor Erofeev (Moscou : Pravda, 1990).

Nabokov, Vladimir, « My English Education », *The New Yorker*, 27 mars 1948, p. 25-28.

Nabokov, Vladimir, « First Poem », *Partisan Review* (septembre 1949), 885-894.

Nabokov, Vladimir, « Mademoiselle O », *Atlantic Monthly*, janvier 1943, p. 66-73.

Nabokov, Vladimir, « Portrait of My Uncle », *The New Yorker*, 3 janvier 1948, p. 23-26.

Nabokov, Vladimir, « My Russian Education », *The New Yorker*, 18 septembre 1948, p. 30-33.

Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* [1967], in Vladimir Nabokov, *Novels and Memoirs, 1941-1951*, éd. Brian Boyd (New York : Library of America, 1996), 359-635.

Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory: an Autobiography Revisited* [1967] (Londres : Penguin Classics, 2000).

D. Œuvres traduites par Nabokov et commentaires

The Song of Igor's Campaign [?], trad. par Vladimir Nabokov (New York : Vintage, 1960).

Three Russian Poets, trad. Vladimir Nabokov (Norfolk (Conn.) : New Directions, 1944).

Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland* [1865], in *The Annotated Alice*, éd. Martin Gardner (Londres : Penguin books, 2001).

Carroll, Lewis, *Anja v strane čudes*, trad. Vladimir Nabokov (Berlin : Gamajun, 1923).

Carroll, Lewis, *Anja v strane čudes*, trad. Vladimir Nabokov, in Vladimir Nabokov, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomax*, 5 tomes (Saint-Pétersbourg : Simpozium, 1999), I, 358-433.

Carroll, Lewis, *Anja v strane čudes*, trad. Vladimir Nabokov (New York : Dover Publications, 1976).

Carroll, Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, trad. Henri Bué (Londres : MacMillan, 1869) <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045580k>> [consulté le 23 juin 2013].

Lermontov, Mikhail, *A Hero of our Time* [1839]: *a Novel*, trad. Vladimir Nabokov et Dmitri Nabokov (New York : Doubleday Anchor Books, 1958).

Nabokov, Vladimir, « The Art of Translation », in *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry*, éd. Brian Boyd et Stanislav Shvabrin (Orlando : Harcourt, 2008), p. 2-11 et p. 14-15 (première publication dans *The New Republic*, le 4 août 1941, p. 160-162).

Nabokov, Vladimir, « Pounding the Clavichord », in Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* [1973] (New York : Vintage, 1990), p. 231-240 (première publication dans *The New York Review of Books*, le 30 avril 1964, p. 14-16).

Nabokov, Vladimir, « Problems of Translation: "Onegin" in English » in *The Translation Studies Reader*, dir. Lawrence Venuti (Londres et New York : Routledge, 2000), p. 71-83 (première publication dans *Partisan Review* (automne 1955), 496-512).

Nabokov, Vladimir, « Reply to my Critics », in Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* [1973] (New York : Vintage, 1990), p. 241-267 (première publication dans *Encounter*, février 1966, p. 80-89).

Nabokov, Vladimir, « The Servile Path », in *On Translation*, dir. Reuben Brower (Cambridge : Harvard University Press, 1959), p. 97-110.

Nabokov, Vladimir, *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry*, éd. Brian Boyd et Stanislav Shvabrin (Orlando : Harcourt, 2008).

Puškin, Aleksandr, *Eugene Onegin, a Novel in Verse by Aleksandr Pushkin*, trad., préface, introduction et notes Vladimir Nabokov, 4 tomes (New York : Bollingen, 1964).

Puškin, Aleksandr, *Eugene Onegin: A Novel in Verse*, trad., préface, introduction et notes Vladimir Nabokov, Édition Révisée, 4 tomes (Princeton : Princeton University Press, 1975).

Puškin, Aleksandr, *Evgenij Onegin* [1833] (Moscou : Eksmo, 2003).

Rolland, Romain, *Colas Breugnon* [1919] (Paris : Albin Michel, 1957).

Rolland, Romain, *Nikolka Persik*, trad. par Vladimir Nabokov (Berlin : Slovo, 1922).

E. Propos personnels (lettres, essais, cours, interviews)

Karlinsky, Simon (éd.), *The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940-1971* (Londres : Weidenfeld et Nicolson, 1979).

Nabokov, Dmitri et Matthew Joseph Bruccoli (éds.), *Vladimir Nabokov, Selected Letters, 1940-1977* [1989] (Londres : Vintage, 1991).

Nabokov, Vladimir, « Good Readers and Good writers », in *Lectures on Literature*, éd. Fredson Bowers (San Diego : Harcourt, 1982), p. 1-6.

Nabokov, Vladimir, *Intransigences* (Paris : Julliard, 1986).

Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature*, éd. Fredson Bowers (San Diego : Harcourt, 1982).

Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions* [1973] (New York : Vintage, 1990).

Émission « Apostrophes » du 30 mai 1975.

F. Autres

Nabokov, Vladimir, *Poems and Problems* (New York : McGraw-Hill, 1970).

II. Ouvrages et articles consacrés à Nabokov

Beaujour, Elizabeth Klosty, « Translation and Self-Translation », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, dir. Vladimir E. Alexandrov (New York et Londres : Garland Publishing, 1995), p. 714-724.

Beaujour, Elizabeth Klosty, « Vladimir Nabokov », in Elizabeth Klosty Beaujour, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration* (Ithaca : Cornell University Press, 1989), p. 81-117.

Bigot, Corinne, « “These French clichés are symptomatic” : la mise en évidence des mots français dans *Lolita* de Nabokov », in *L'Étranger dans la langue*, dir. Emily Eells, Christine Berthin, Jean-Michel Déprats (Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2013), p. 269-284.

Bodenstein, Jürgen, « “The Excitement of Verbal Adventure”: A Study of Vladimir Nabokov’s English Prose » (thèse non publiée, Université de Heidelberg, 1977) <<https://archive.org/stream/excitementverba00bodegoog#page/n0/mode/2up>> [consulté le 15 mars 2014].

Bouchet, Marie, « De Dolores, CO à Lolita, TX : Détours et retours à travers “The crazy quilt of forty-eight states” » *Anglophonia*, 19 (février-mars 2006), 9-22.

Bouchet, Marie, « "Holding that wisp of iridescence" : L'irisation sensuelle des blancs du texte nabokovien », *Transatlantica*, 1 (2005) <<http://transatlantica.revues.org/317>> [consulté le 2 mars 2014].

Bouchet, Marie, *Lolita*, Clefs concours Anglais-littérature (Neuilly : Atlande, 2009).

Bouchet, Marie, « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov, une propriété privée », *Revue de littérature comparée*, 2 (2012), 199-216.

Bouchet, Marie, « Vladimir Nabokov, un exemple d'aliénation créatrice », *LISA*, 7 (2009), 11-23 <<http://lisa.revues.org/222> > [consulté le 21 novembre 2013].

Boyd, Brian, *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness* (Christchurch, Nouvelle Zélande : Cybereditions, 2001).

Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov: the American Years* (Princeton : Princeton University Press, 1991).

Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov: the Russian Years* (Princeton : Princeton University Press, 1990).

Brown, Edward J., « Nabokov and Pushkin (with Comments on New Translations of Eugene Onegin) ». *Slavic Review*, 24 (1965), 688-701.

Cancogni, Annapaola, « "My Sister, Do You Still Recall?": Chateaubriand/Nabokov », *Comparative Literature*, 35 (Printemps 1983), 140-166.

Ch'ien, Evelyn Nien-Ming, « A shuttlecock above the Atlantic », in Evelyn Nien-Ming Ch'ien, *Weird English* (Cambridge (Mass.) et Londres : Harvard University Press, 2004), p. 60-104.

Chupin, Yannicke, « "Do you mind very much cutting out the French?" Le français de Humbert dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *RFEA*, 115 (mars 2008), 50-59.

Chupin, Yannicke, « L'écrivain déplacé dans *Lolita* et *Pnin* de Vladimir Nabokov », *LISA*, 7 (2009), 84-103, <<http://lisa.revues.org/289>>, [consulté le 21 novembre 2013].

Chupin, Yannicke, *Vladimir Nabokov : fictions d'écrivains* (Paris : Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2009).

Chupin, Yannicke, « Humbert Humbert et l'écriture de la différence », in *Lolita : From Kubrick to Lyne*, dir. Erik Martiny (Paris : Sedes/Armand Colin, 2009), p. 85-96.

Chupin, Yannicke, « “A medley of voices”, polyphonie et discours rapportés dans *Lolita* de Nabokov », *Sillages critiques*, 11 (2010), <<http://sillagescritiques.revues.org/1720>> [consulté le 12 novembre 2013].

Chupin, Yannicke, « “Nymphets do not occur in polar regions” : lectures du stéréotype dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Miranda*, 3 (2010) (paragraphe 28) <<http://miranda.revues.org/1672>> [consulté le 3 janvier 2014].

Connolly, Julian, « Ania v Strane Chudes », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, dir. Vladimir E. Alexandrov (New York et Londres : Garland Publishing, 1995), p. 18-25.

Couturier, Maurice, *Nabokov ou la Cruauté du désir : lecture psychanalytique*, Essais (Seysssel : Champ Vallon, 2004).

Couturier, Maurice, *Nabokov ou la Tentation française* (Paris : Gallimard, 2011).

Couturier, Maurice, *Nabokov ou la Tyrannie de l’auteur* (Paris : Seuil, 1993).

Delage-Toriel, Lara, « Disclosures under Seal: Nabokov, Secrecy and the Reader », in *Cycnos*, 24 n°1 (2008) <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1048>> [consulté le 11 octobre 2012].

Delage-Toriel, Lara, *Lolita de Vladimir Nabokov et Stanley Kubrick*, Synthèse d’une œuvre (Paris : Éditions du Temps, 2009).

Delage-Toriel, Lara, « “A Shadow behind the Heart” : l’Étranger au cœur de l’intime dans *Prin* de Nabokov », *LISA*, 7 (2009), 130-141 <<http://lisa.revues.org/324>> [consulté le 21 novembre 2013].

Demurova, Nina, « Vladimir Nabokov, Translator of Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland* », in *Nabokov at Cornell*, dir. Gavriel Shapiro (Ithaca : Cornell University Press, 2003), p. 182-191.

Deroy, Chloé, « L’inceste érudit dans *Ada* », *Kaleidoscopic Nabokov: perspectives françaises*, dir. Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu (Paris : M. Houdiard Éditeur, 2009), p. 118-128.

Dolinin, Alexander, « *Eugene Onegin* », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, dir. Vladimir E. Alexandrov (New York et Londres : Garland Publishing, 1995), p. 117-130.

Eells, Emily, « Proust, Nabokov and “the language of rainbows” », communication donnée au colloque « Nabokov et la France » (à paraître).

- Frayse, Suzanne, *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000).
- Gerschenkron, Alexander, « A Manufactured Monument? », *Modern Philology*, 63 (1966), 336-347.
- Glynn, Michael, *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in his Novels* (New York : Palgrave Macmillan, 2007).
- Grayson, Jane, *Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (Oxford : Oxford University Press, 1977).
- Guy, Laurence, « L'original perdu de Nabokov, ou pourquoi le russe était "une bonne langue 'de départ' mais une horrible langue 'd'arrivée'" », *Revue de littérature comparée*, 2 (2012), 181-198.
- Guy, Laurence, *Vladimir Nabokov et son ombre russe* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007).
- Johnson, D. Barton, « The Labyrinth of Incest in Nabokov's *Ada* », *Comparative Literature*, 38 (été 1986), 224-255.
- Karlinsky, Simon, « Anya in Wonderland: Nabokov's Russified Lewis Carroll », in *Nabokov, Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, dir. Alfred Appel, Jr et Charles Newman (Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1971), p. 310-316.
- Lanne, Jean-Claude, « L'autobiographie chez Vladimir Nabokov : poétique et problématique », *Revue des études slaves*, 72 (2000), 405-413.
- Loison-Charles, Julie, « Rire des mots de l'étranger dans *The Real Life of Sebastian Knight* et *Pnin* », communication dans le séminaire « Confluences – Les mots étrangers » au CREA de Nanterre (à paraître).
- Loison, Julie, « Langage et Aliénation dans *Lolita* de Nabokov », communication dans le séminaire « Confluences – Les mots étrangers » au CREA de Nanterre, publication en ligne : <http://www.academia.edu/307869/_langage_et_alienation_dans_Lolita_de_Nabokov#>
- Loison, Julie, « Traduire le multilinguisme de Nabokov », in *L'Étranger dans la langue*, dir. Emily Eells, Christine Berthin, Jean-Michel Déprats (Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2013), p. 251-267.

- Lokrantz, Jessie, *The Underside of The Weave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov* (Uppsala : Almqvist och Wiksell i distr, 1973).
- Lubin, Peter, « Kickshaws and motley », in *Nabokov, Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, dir. Alfred Appel, Jr et Charles Newman (Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1971), p. 187-208.
- Oancea, Monica, « La construction imaginaire de l'ailleurs chez Vladimir Nabokov », *Poétique de l'étranger*, 2, 25-29 <<http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/1-4/Oancea.pdf>> [consulté le 21 novembre 2013].
- Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (Paris : L'Harmattan, 2001).
- Philonenko, Sonia, « Nabokov traducteur de Lewis Carroll », in *Kaleidoscopic Nabokov: perspectives françaises*, dir. Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu (Paris : M. Houdiard Éditeur, 2009), p. 213-222.
- Poulin, Isabelle, « Chateaubriand et le Nouveau Monde », in Isabelle Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre : incitations* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2005), p. 93-110.
- Poulin, Isabelle, « Une écriture à touche-touche : intertextualité et plurilinguisme dans *Lolita* », in *Lolita: Roman de Vladimir Nabokov (1955) et Film de Stanley Kubrick (1962)*, CAPES-Agrégation (Paris : Ellipses, 2009), p. 71-81.
- Poulin, Isabelle, « Emportement de l'écriture : le mot-valise. Sur l'*Amérussie* de Vladimir Nabokov et l'*inséparable* d'Hélène Cixous », *Cadernos de literatura comparada*, 14-15 (2006), tome 2, 113-122.
- Poulin, Isabelle, « "L'Europe aux anciens parapets" » dans l'œuvre de Vladimir Nabokov : emportements et débordements de l'écriture », communication à la journée d'études « La littérature de l'émigration russe : vers une écriture européenne ? », ENS de Lettres et Sciences humaines, Institut européen Est-Ouest, Lyon, 10 mai 2006 <<http://institut-est-ouest.ens-lsh.fr/spip.php?article298>> [consulté le 21 novembre 2013].
- Poulin, Isabelle, « La *nega* gallique de Pouchkine », in Isabelle Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre : incitations* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2005), p. 131-147.

- Poulin, Isabelle, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre : incitations* (Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2005).
- Raguet-Bouvard, Christine, « Comme un reflet dans Lo », in *Mythes et réalités transatlantiques : dynamique des systèmes de représentation dans la littérature* (Talence : Maison des Sciences de l'Aquitaine, 1997) p. 195-206.
- Raguet-Bouvard, Christine, *Lolita : un royaume au-delà des mers* (Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1996).
- Raguet-Bouvard, Christine, « Mademoiselle O : les images appartiendraient-elles plutôt à une langue ? De la transposition en langue anglaise de souvenirs en français de Russie », *Revue des études slaves*, 72 (2000), 495-503.
- Raguet-Bouvard, Christine, *Vladimir Nabokov : la poétique du masque* (Paris : Belin, 2000).
- Rivers, J. E., « Alone in the Void: "Mademoiselle O" » in *Torpid Smoke: the Stories of Vladimir Nabokov*, dir. Steven G. Kellman et Irving Malin (Amsterdam, 2000), p. 85-131.
- Rosengrant, Judson, « Nabokov, Onegin and the Theory of Translation », *The Slavic and East European Journal*, 38 (1994), 13-27.
- Roth-Souton, Danièle, *Vladimir Nabokov : l'enchantement de l'exil* (Paris : L'Harmattan, 1994).
- Rougemont, Denis de, « De l'amour : d'Iseut à Lolita », *L'Express*, 18 juin 1959, p. 33-35, republié dans Christine Raguet-Bouvard, *Lolita : un royaume au-delà des mers* (Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1996), p. 229-233.
- Rowe, William, *Nabokov's Deceptive World* (New York : New York University Press, 1971).
- Savova, Lioubov, *Le Métier du poète en exil : Vladimir Nabokov, Elias Canetti et Yordan Yovkov* (Paris : Champion, 2012).
- Steiner, George, « Extraterritorial » in *Nabokov, Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, dir. Alfred Appel, Jr et Charles Newman (Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1971), p. 119-127.
- Toker, Leona, « Self-Conscious Paralepsis in Vladimir Nabokov's *Pnin* and "Recruiting" », *Poetics Today*, 7 (1986), 459-469.

Traisnel, Antoine, « “A Second-Rate Brand of English” : la langue de seconde main dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », *Poétique de l'étranger*, 7, 1-13.

Van Peteghem-Tréard, Isabelle, « Le Solipsisme littéraire ou la mytho-poétique de la nymphette dans *Lolita* », in *Étymologie et exégèse littéraire*, dir. Yannick Le Boulicaut, Cahiers du Centre interdisciplinaire de recherches en histoire, lettres et langues (Paris : L'Harmattan, 2011), p. 123-139.

Vid, Natalia, « Domesticated Translation: The Case of Nabokov's Translation of Alice's Adventures in Wonderland », *Nabokov Online Journal*, 2 (2008) <http://etc.dal.ca/noj/articles/volume2/08_Vid.pdf> [consulté le 23 juin 2013].

Vid, Natalija, « The Challenge of Translating Children's Literature: Alice's Adventures in Wonderland Translated by Vladimir Nabokov » in *As You Write It: Issues in Literature, Language, and Translation in the Context of Europe in the 21st Century*, dir. Smiljana Komar et Uros Mozetic (Ljubljana : Slovensko drustvo za angleske studije, 2008), p. 217–227.

Wilson, Edmund, « The Strange Case of Pushkin and Nabokov », *The New York Review of Books*, le 15 juillet 1965, p. 3-6. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1965/jul/15/the-strange-case-of-pushkin-and-nabokov/>> [consulté le 26 juin 2013].

Wood, Michael, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (Princeton : Princeton University Press, 1994).

III. Ouvrages critiques généraux

A. Philosophie et culture

Bergson, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique* [1900], éd. Frédéric Worms (Paris : Presses universitaires de France, 2007).

Freud, Sigmund, *Totem et tabou* [1912], trad. Samuel Jankélévitch (Paris : Payot, 2001).

Lévi-Strauss, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté* [1949], Maison des sciences de l'homme (Paris et La Haye : Mouton, 1967).

B. Traduction

Ballard, Michel, *Versus : la version réfléchie anglais-français* (Paris : Ophrys, 2003).

Benjamin, Walter, « The Task of the Translator » [1923], in *Illuminations* [1968], trad. Harry Zohn (New York : Schocken Books, 2007), p. 69-82.

Berman, Antoine, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, 4 (1985), 67-81.

Berman, Antoine, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain* (Paris : Éditions du Seuil, 1999).

Henry, Jacqueline, *La Traduction des jeux de mots* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003).

Mounin, Georges, *Les Belles infidèles* [1955] (Paris : Presses universitaires de Lille, 1994).

Steiner, George, *After Babel* [1976] (Oxford et New York : Oxford University Press, 1998).

Venuti, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », trad. Maryvonne Boisseau, *Palimpsestes*, 18 (2006), dir. Isabelle Génin, 17-42.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: a History of Translation* (Londres et New York : Routledge, 1995).

Wecksteen, Corinne, « La traduction de l'emprunt : *coup de théâtre* ou *coup de grâce* ? », *Lexis*, 3 (juillet 2009), 137-156.

Wheeler, Marcus, *The Oxford Russian-English Dictionary*, éd. Boris Unbegaun (Oxford : Clarendon press, 1972).

C. Littérature

Al-Matary, Sarah, « Une Sibérie à l'usage des familles : la fonction édifiante de la figure de Prascovie Lopouloff en France (1806-1900) », présentée le 20 novembre 2010 à l'occasion du colloque « L'invention de la Sibérie par les écrivains et voyageurs français des XVIII^e et XIX^e siècles » (à paraître).

Evangelista, Stefano, « Michael Field, *Long Ago*: Uncovering Antique Sapphic Inscriptions », présentée le 1^{er} février 2013 à l'occasion du colloque « Emprunts et empreintes de la langue étrangère dans la littérature victorienne et édouardienne » (à paraître).

Matthews, Paul et McQuain, Jeff, *The Bard on the Brain: Understanding the Mind through the Art of Shakespeare and the Science of Brain Imaging* (New York : Dana Press, 2003).

D. Linguistique et psycholinguistique

Authier-Revuz, Jacqueline, « Du dire “en plus” : dédoublement réflexif et ajout sur la chaîne », in *Figures d’ajout : phrase, texte, écriture*, dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002).

Druetta, Ruggero, « Quand le français s’amuse avec ses... maux : calembours, holorimes, contrepèteries et tutti quanti », *Publifarum*, 6 (2007) <http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=24> [consulté le 14/06/2012].

Sakhno, Serguei, *Dictionnaire russe-français d’étymologie comparée : correspondances lexicales historiques* (Paris : L’Harmattan, 2001).

Sapir, Edward, *Selected Writings in Language, Culture and Personality by Edward Sapir*, éd. David Mandelbaum (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1949).

Tournier, Jean, *Précis de lexicologie anglaise* (Paris : Nathan, 1988).

1. Bilinguisme

Courtivron, Isabelle de (dir.), *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity* (New York : Palgrave Macmillan, 2003).

Adorno, Theodor, « On the Use of Foreign Words », in Theodor Adorno, *Notes to Literature*, trad. Shierry Weber Nicholzen, 2 tomes (New York : Columbia University Press, 1991), II, 286-291.

Adorno, Theodor, « Words from Abroad », in Theodor Adorno, *Notes to Literature*, trad. Shierry Weber Nicholzen, 2 tomes (New York : Columbia University Press, 1991), II, 185-199.

Aikhenvald, Alexandra, « Multilingualism and ethnic stereotypes: The Tariana of northwest Amazonia », *Language in Society*, 32 (2003), 1-21.

Beaujour, Elizabeth Klosty, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the « First » Emigration* (Ithaca : Cornell University Press, 1989).

Ch'ien, Evelyn Nien-Ming, *Weird English* (Cambridge (Mass.) et Londres : Harvard University Press, 2004).

Deroy, Louis, *L'Emprunt linguistique* (Paris : les Belles lettres, 1956).

Dorfman, Ariel, « The Wandering Bigamists of Language », in *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, dir. Isabelle de Courtivron (New York : Palgrave Macmillan, 2003), p. 29-37.

Federman, Raymond, « A Voice within a Voice », in *Critifiction: Postmodern Essays* (Albany : State University of New York Press, 1993), p. 77-84.

Garavini, Fausta, « Étude critique et genre macaronique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 15 (1982), 40-47.

Grosjean, François, « Vers une psycholinguistique expérimentale du parler bilingue », in *Devenir bilingue, parler bilingue : actes*, dir. Georges Lüdi (Tübingen : M. Niemeyer, 1987), p. 115-132.

Guldin, Rainer, « "I believe that my two tongues love each other cela ne m'étonnerait pas": Self-Translation and the Construction of Sexual Identity », *Traduction, terminologie, rédaction*, 20 (2007), 193-214 <<http://id.erudit.org/iderudit/018503ar>> [consulté le 21 novembre 2013].

Hale, John K., *Milton's Languages: the Impact of Multilingualism on Style* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997).

Jacquet-Pfau, Christine, Sablayrolles, Jean-François, Humbley, John, « Emprunts, créations "sous influence" et équivalents », in *Passeurs de mots, passeurs d'espoir : Lexicologie, terminologie et traduction face au défi de la diversité*, dir. Marc Van Campenhoudt, Teresa Lino et Rute Costa, p. 325-339.

Lüdi, Georges, « Les marques transcodiques : regards nouveaux sur le bilinguisme », in *Devenir bilingue, parler bilingue : actes*, dir. Georges Lüdi (Tübingen : M. Niemeyer, 1987), p. 1-19.

MacLeod, Colin M., « Bilingual Episodic Memory: Acquisition and Forgetting », *Journal of Learning and Verbal Behaviour*, 15 (1976), 347-364.

Pavlenko, Anita, « Bilingual Selves », in *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression, and Representation*, dir. Aneta Pavlenko (Clevedon : Multilingual Matters, 2006), p. 1-33.

Poplack, Shana, « Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching », *Linguistics*, 18 (1980), 581-618.

Queffélec, Ambroise, « Emprunt ou xénisme : les apories d'une dichotomie introuvable ? » in *Contacts de langues et identités culturelles : perspectives lexicographiques : actes*, dir. Danièle Racelle-Latin et al. (Saint-Nicolas, Canada : Presses de l'Université de Laval, 2000), p. 283-300.

Ryan, Karen, « Writing Russianness: Code Switching, Translation, and Definition in Russian American Literature », *Revue du Centre Européen d'Études Slaves*, 2 (2013) <<http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=476>> [consulté le 7 novembre 2013].

Schneiderman, Eta I. et Desmarais, Chantal, « A Neuropsychological Substrate for Talent in Second-Language Acquisition », in *The Exceptional Brain: Neuropsychology of Talent and Special Abilities*, Éd. Loraine K. Obler et Deborah Fein (New York : Guilford Press, 1988), p. 103-126.

Smith, Zadie, « Speaking in Tongues », *The New York Review of Books*, le 26 février 2009, p. 14-16.

Stavans, Ilan, « My Love-Affair with Spanglish », in *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, dir. Isabelle de Courtivron (New York : Palgrave Macmillan, 2003), p. 129-146.

Todorov, Tzvetan, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », in *Du Bilinguisme*, dir. Jalil Bennani et al. (Paris : Denoël, 1985), p. 11-38.

Vogel, Klaus, *L'Interlangue : la langue de l'apprenant* [1990], trad. Jean-Michel Brohée et Jean-Paul Confais (Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995).

Wolfson, Louis, *Le Schizo et les langues* (Paris : Gallimard, 1970).

2. Multiculturalisme

Beck, Ulrich, *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* [2004], trad. par Aurélie Duthoo (Paris : Aubier, 2006).

Dharwadker, Vinay, « Diaspora and Cosmopolitanism », in *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, dir. Maria Rovisco et Magdalena Nowicka (Farnham, Royaume-Uni : Ashgate, 2011), p. 125-144.

Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes* (Paris : Gallimard, 1991).

Le Blanc, Guillaume, *Dedans, dehors : la condition d'étranger* (Paris: Éditions du Seuil, 2010).

Walkowitz, Rebecca, *Cosmopolitan Style: Modernism beyond the Nation* (New York : Columbia University Press, 2006).

E. Poétique et stylistique

Les Styles de Deleuze : esthétique et philosophie, dir. Adnen Jdey (Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2011).

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1978], trad. Daria Olivier (Paris : Gallimard, 1987).

Barthes, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, 11 (1968), 84-89, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158> [consulté le 15 août 2013].

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte* (Paris : Éditions du Seuil, 1973).

Chklovski, Viktor, « L'art comme procédé » in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* [1966], dir. et trad. Tzvetan Todorov (Paris : Éditions du Seuil, 2001), p. 75-97.

Deleuze, Gilles, « Bégaya-t-il », in Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Éditions de Minuit, 1993), p. 135-143.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique* (Paris : Éditions de Minuit, 1993), p. 18-33.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes* (Paris : Presses universitaires de France, 1964).

Deleuze, Gilles, « Schizologie », Préface à Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (Paris : Gallimard, 1970), p. 5-23. Essai révisé sous le titre « Louis Wolfson ou le procédé » dans Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Éditions de Minuit, 1993), p. 18-33.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure* (Paris : Éditions de Minuit, 1975).

Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers* (Paris : Gallimard, 1996).

Glissant, Édouard, *Poétique de la relation* (Paris : Gallimard, 1990).

Herschberg-Pierrot, Anne, *Le Style en mouvement : littérature et art* (Paris : Belin, 2005).

- Jakobson, Roman, « Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov » in *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*, dir. Edward James Brown (Londres : Oxford University Press, 1973), p. 58-88.
- Jakobson, Roman, « Du réalisme en art » in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* [1966], dir. et trad. Tzvetan Todorov (Paris : Éditions du Seuil, 2001), p. 98-109.
- Lecerle, Jean-Jacques, *Deleuze and Language* (Basingstoke : Palgrave, 2002).
- Lecerle, Jean-Jacques, « Lire Couturier », in *Cycnos*, 14 n°2 (2008) <<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1406>> [consulté le 21 novembre 2013].
- Lecerle, Jean-Jacques, « Les mots étrangers, les mots de l'étranger », communication dans le séminaire « Confluences – Les mots étrangers » au CREA de Nanterre (à paraître).
- Lecerle, Jean-Jacques, *The Violence of Language* (Londres : Routledge, 1990).
- Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve* [1954], éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1971).
- Proust, Marcel, *Correspondance*, vol. 8, éd. Philip Kolb (Paris : Plon, 1981).
- Shepherd, David, « Traduire l'hétérologie, traduire Bakhtine ? », in *L'Étranger dans la langue*, dir. Emily Eells, Christine Berthin, Jean-Michel Déprats (Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2013), p. 219-235.
- Sorlin, Sandrine, *La Défamiliarisation linguistique dans le roman anglais contemporain* (Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2010).
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle Bakhtine*, trad. Georges Philippenko et Monique Canto (Paris : Éditions du Seuil, 1981).
- Tomachevski, Boris, « Du vers », in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* [1966], dir. et trad. Tzvetan Todorov (Paris : Éditions du Seuil, 2001), p. 156-171.
- Zbinden, Karine, « Mikhaïl Bakhtine et le Formalisme russe : une reconsidération de la théorie du discours romanesque », *Cahiers de l'ILSL*, 14 (2003), 339-353.

INDEX

ŒUVRES CITÉES DE NABOKOV

A *da or Ardor: A Family Chronicle* : 18, 26, 83-4, 126, 146, 152-8, 161-2, 168-78, 184, 187-93, 197-8, 200-3, 205-7, 209, 212, 216-9, 221-2, 224-6, 233, 239-43, 246, 254, 259-60, 262-5, 270-1, 275-8, 295, 310-6, 318, 320, 324-6, 328, 330-1, 333-5, 341-63, 399-403, 405-6, 408, 410-1, 426, 432-3, 437-8, 440, 442-4, 446-50, 468, 470-1
Anja v strane čudes (Carroll, Alice) : 34, 38-58, 86, 96, 414, 241, 245
« Art of Translation, The » : 57-8, 60, 85

B *end Sinister* : 178, 215, 226-34, 238-9, 250-2, 257, 295, 317, 336, 379, 401, 407-8, 442, 468

C olette » : 102, 105, 120

D *éfense Loujine, La / Course du fou, La* : 37, 306, 317, 417, 450
Don, Le: 18, 125, 417

E nglish Education, My » : 98-99
Eugene Onegin : 31, 34, 37-40, 57-86, 96, 107-8, 126, 198, 259, 350, 387
Exploit, L' : 306

F irst Poem » : 121, 140

G ood Readers and Good writers » : 211
Guetteur, Le / Aguet, L' : 37

H ero of our Time, A: A Novel : 38

I nvitation au supplice / Invitation to a Beheading : 88, 295, 395

L ectures on Literature : 143, 211
Lolita : 21, 25, 29, 38-9, 70, 88, 90, 101, 125, 133, 146, 153-5, 157, 169, 178, 189-90, 195-9, 205-6, 219-20, 222-3, 244, 248-9, 257-63, 265-72, 274-5, 278, 284, 286-8, 295-6, 300-1, 303-4, 306, 308, 317-8, 326-8, 330-1, 333-40, 388, 396-9, 401-2, 404-5, 408-9, 417, 427-30, 434-441, 444-7, 450-66, 470-1
Look at the Harlequins! : 84, 150, 154, 166-7, 177-8, 183, 188, 198, 204, 248, 255, 257 271, 279-300, 302, 317-8, 331, 392-3, 432-4, 449, 471

M achenka : 39, 297, 306, 414, 450
« Mademoiselle O » : 89, 98, 113-5, 118-20, 123, 127, 131-2, 134-5, 176, 459
Méprise, La : 149, 305, 319

N abokov-Wilson Letters, The : 274, 330, 366, 390, 401
Nikolka Persik : 38

O *iginal of Laura, The (Dying is Fun) :*
18, 35

P *ale Fire :* 39, 155, 178, 186, 198, 215,
226, 234-41, 262-3, 265, 318, 374,
385, 469-70

Pnin : 25, 151-3, 159-62, 177-8, 198-9, 244-8,
257-9, 271, 306-310, 312, 316, 370-386, 389,
468-9

Poems and Problems : 186

« *Portrait of My Uncle* » : 119

« *Pounding the Clavichord* » : 57, 85

« *Problems of Translation: "Onegin" in English* » : 37, 57, 59, 63

R *eal Life of Sebastian Knight, The :* 149-
52, 161-6, 178, 198, 262, 272-4, 318,
321-3, 370, 388, 392, 431-2, 44, 447

« *Reply to my Critics* » : 67, 62, 72, 74, 76-80,
82

*Rire dans la nuit / Laughter in the Dark /
Chambre obscure / Camera Obscura :* 37, 132,
296-7, 392, 417

Roi, dame, valet : 414, 417

« *Russian Education, My* » : 126-7

S *ected Letters, 1940-1977 :* 118, 143,
186, 198, 254, 366, 469

« *Servile Path, The* » : 57, 59, 63

Song of Igor's Campaign, The : 38, 416

*Speak, Memory: An Autobiography Revisited /
Conclusive Evidence-Speak, Memory / Drugie
Berega :* 19, 88-144, 176, 262, 297, 443

Strong Opinions (Intransigences) : 19, 21, 39-
40, 57, 61, 78, 83, 94, 146-7, 183, 187, 210-1,
213-4, 241, 244, 300, 303, 305-6, 318, 331,
389, 414, 416, 431, 433, 436, 455, 457, 467,
471, 473

T *hree Russian Poets :* 38

Transparent Things : 26, 146, 178-82,
204, 246, 258, 317-21, 331, 367, 436,
441-2, 445-6

V *erses and Versions: Three Centuries
of Russian Poetry :* 38, 57

NOTIONS-CLÉS

Bilinguisme (multilinguisme, polyglottisme) : 18-35, 37, 39, 58, 06-1, 65, 72, 75, 86, 88-91, 94, 102-105, 109-10, 113, 116-8, 127, 133-4, 136-8, 143-147, 149, 155, 158, 162, 168, 183, 186-7, 193-4, 200, 202, 204-10, 212-7, 219, 221, 226, 231, 236-7, 241, 244, 246, 255-6, 265, 270, 279-80, 298-302, 304, 307, 309, 312, 323-332, 334, 341-2, 353, 360, 3636-4, 366, 368, 369, 372, 379, 386-7, 390-1, 394, 396, 407, 466, 472-3

Calembours (jeux de mots) : 31-35, 38, 40, 42-57, 62, 121, 123, 142, 155, 157, 168-9, 193, 200-9, 211, 217, 227, 240, 254-5, 263-5, 275-6, 279-80, 315, 325, 328, 339, 350, 353, 360, 370, 375, 377, 379-87, 389, 392, 396-412, 4145-5, 419, 423, 426, 428, 439-49, 451, 458-60, 464, 472 ; 363-4
Créolisation (Glissant) : 213-5

Fonction connotative : 72, 109-110, 112-3, 116, 191, 256-70, 285, 304, 320, 343, 349, 400, 433, 439
Fonction illustrative (effet de réel) : 101, 111, 150, 159-62, 165, 167, 168, 172, 178, 180, 182, 228, 246, 255, 257, 259, 279, 286, 307, 309, 321, 407
Fonction révélatrice : 149, 167-8, 170, 182, 193, 212, 237-8, 253, 256-364, 377, 424

Inceste : 156, 185, 191, 205, 242, 258, 261-2, 264-71, 289, 292, 302, 304, 312, 325-7, 330-63, 396-7, 399-400, 404-5, 407-10, 423-4, 426, 429, 433, 437, 449, 453, 457, 459-60, 464, 470

Langue pure (Benjamin) : 86, 92-3, 136, 184, 241, 309, 391
Lecteur : 27, 33, 35, 39, 41, 47, 53, 57, 77-80, 90, 95-6, 183-213, 216, 223-8, 230-4, 236-9, 241-50, 252-5, 256-364, 366-8, 370, 374-5, 378-82, 396, 398, 400-1, 404, 407, 411-2, 417, 422-4, 426-8, 434, 440-1, 444-9, 453, 461-2, 464, 467, 469-73

Palimpseste : 91-92, 208, 12, 278, 315, 341, 375, 412, 472
Polyglottisme: voir bilinguisme

Style : 18, 20, 23-6, 34-5, 38, 62, 72, 75, 85-7, 93-4, 97, 119-44, 194, 209, 211, 254, 363-4, 366-8, 370, 386, 388-90, 393-412, 420, 456, 467-8, 470, 472

Traduction : 18, 24, 27-8, 31-2, 34-6, 144, 146, 149, 153-174, 180, 182-4, 189, 191-7, 202-5, 208, 216-8, 221, 225-7, 229-33, 236, 238, 241, 245-6, 255-6, 258-9, 271, 279, 286, 292, 297, 300, 305, 307-9, 311-2, 314, 348, 352, 356, 374, 387, 390, 392, 414, 416
Typographie (italique) : 31, 68-72, 74, 82, 93, 98-9, 104, 107, 120, 136, 148-52, 154, 159, 161, 169, 178, 183, 185, 187, 189-90, 198, 221, 223, 225, 229, 233, 242-3, 252, 261-2, 268, 272, 287, 291-2, 295, 298, 315-8, 334, 339-40, 349, 360, 363, 392, 411, 428, 434, 437, 446, 448, 461, 463
Tyrannie de l'auteur (Couturier) : 33-4, 278-9, 304, 316

Violence du langage (Lecerle) : 32-4, 56-7, 185, 242, 304, 327-8, 364, 379, 385, 394-5, 403, 417, 429, 446, 466, 472

XÉNISMES FRANÇAIS

Les mots étrangers sont donnés dans la typographie employée par Nabokov ; en cas de typographie différente au sein d'un même roman, la variation est indiquée (par exemple, N/nous connûmes). La taille des segments d'origine a également été conservée : si Nabokov emploie un mot ou plutôt une phrase, c'est l'intégralité du segment qui est représentée. Les xénismes de cette section (et des suivantes) sont classées par ordre alphabétique et n'omettent donc pas les articles comme cela est souvent le cas dans les index. Quand une expression est présente dans plusieurs romans de Nabokov, un renvoi entre parenthèses spécifie les titres concernés. Les romans sont donnés dans l'ordre chronologique de leur parution ; viennent ensuite l'autobiographie (dans ses différentes versions), son travail de traducteur et finalement ses propos personnels.

The Real Life of Sebastian Knight

“biographies romancées” (voir *LATH!*) : 150, 178, 198

émigré (voir *Pnin* et *LATH!*) : 152

Gay Paree : 262

hors concours : 198

j'ai une petite surprise pour vous : 165-6

J'ai quelque chose dans le cou... : 274

Mais oui, elle est tout ce qu'il y a de plus russe : 164

maman (voir *Lolita*) : 322

n'est-ce pas? : 149

Non, c'est le docteur Guinet qui le soigne : 149

'poseur' : 262

Quelle drôle d'histoire! : 165

tout ce que vous croyez raisonnable de demander à une tasse de thé. : 166

vitalité joyeuse qui est, d'ailleurs, tout-à-fait conforme à une philosophie innée, à un sens quasi-religieux des phénomènes de la vie : 164

Bend Sinister

Pourvu qu'il ne pose pas la question atroce : 250

Lolita

à titre documentaire : 274-5

adorati d'amoureuse langueur : 459

arrière-pensée : 453

aux yeux battus : 169

brun adolescent : 157, 465

C'est bien tout? C'est. : 220

C'est entendu? : 338

comme on dit : 195

coulant un regard : 465

Dolorès disparue : 336, 461

Ensuite : 189, 220

frétillement : 268

maman (voir *The Real Life*) : 269

mais je divague : 326

Mais qui est-ce? : 450

mon cher petit papa : 70, 336

mon oncle d'Amérique (voir *LATH!*) : 301

Ne manque pas de dire à ton amant, Chimène, comme le lac est beau car il faut qu'il t'y mène [...]. Qu'il t'y : 274, 465

ne montrez pas vos zhambes : 197

N/nous connûmes : 196

nouvelle : 267

Oui, ils sont gentils : 263-4

Pnin

douche : 372

émigré (voir *The Real Life* et *LATH!*) : 152

Pale Fire

Au revoir (voir *LATH!*) : 263

catalogue raisonné (voir *LATH!*) : 198

jeune fille : 262-3

fruit vert. Au fond, ça m'est bien égal : 267-8

hors concours (voir *The Real Life* et *LATH!*) : 198

Je croyais que c'était un [...] billet doux. [...]
Bonjour, mon petit : 338-9

la vermeillette fente : 157

le mot juste : 423

les yeux perdus : 157, 465

Les Misérables : 336

Mais allez-y, allez-y! : 267

partie de plaisir (voir *Ada* et *LATH!*) : 295

peine forte et dure : 261

(mon) petit cadeau : 195, 268

pommettes : 269

raison d'être : 295, 304

"Roches Roses" : 267

se tordre : 157, 465

soi-disant : 154, 195

souffler : 205, 244

tic nerveux : 195

un petit mont feutré de mousse délicate, tracé sur le milieu d'un fillet éscarlatte : 157

espace meublé : 371

L'if : 236

ténébreux : 262-3

travestissement : 262-3

Ada or Ardor: A Family Chronicle

à la Russe : 202

amour-propre : 264

attendrissement : 184

au feu! : 433

beau monde (voir EO et propos personnels) : 84

bien rangés : 324-5

(une) brune : 170-2, 348-9

c'est bien le cas de le dire : 275-8

c'est le mot : 362-3

ça va seins durs [...] 'sans dire' : 206

*Ce beau jardin fleurit en mai,
Mais en hiver
Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais
N'est vert, n'est vert, n'est vert, n'est vert,
n'est vert. : 202*

"Cendrillon" / cendrillon : 311, 313

Ce qui n'est pas si bête, au fond : 158

chaudfroids and foie gras : 153

cher, trop cher René : 353

cousin : 360-1

cousinage-dangereux-voisinage adage : 361

de vos domestiques : 173

déjà-vu : 313, 315

devant les gens : 173

ébats : 202-3

elle le mangeait des yeux : 313-4

enfin : 401

et te souviens-tu : 174, 354

flambait : 433

gelinotte : 187, 209

grande fille : 335

haut : 217

il la mangeait de baisers dégoûtants : 314-5

je suis sur la verge : 203

je veux vous accaparer, ma chère : 400-1

katrakatra (quatre à quatre) : 188-9

*la plus laide fille au monde peut donner beaucoup
plus qu'elle n'a : 349-50*

La Tourbière : 313

lapin : 155

Le Château de la Flèche : 202

Les Amours du Docteur Mertvago : 203

*Les deux enfants pouvaient donc s'abandonner au
plaisir sans aucune crainte : 352*

Les Enfants Maudits : 352-3

lieu de naissance : 276-8

*Ma sœur, te souvient-il encore,
Du château que baignait la Dore? : 355-6*

Mais qui me rendra mon Hélène ? : 361-2

Mais va donc jouer avec lui : 355

Malheurs de Swann : 203

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à l'épaisseur
Du grand chêne à Tagne;
Songe à la montagne,
Songe à la douceur – : 358*

N'est vert, n'est vert, n'est vert : 202

*Oh! qui me rendra mon Aline
Et le grand chêne et ma colline? [...]
Oh! qui me rendra, mon Adèle,
Et ma montagne et l'hirondelle? [...]
Oh! qui me rendra ma Lucile,
La Dore et l'hirondelle agile?* : 355-6

on n'est pas bête à ce point : 158, 162

*On fait son grand Joyce after doing one's petit
Proust* : 198

particule : 448

partie de plaisir (voir Lolita et LATH!) : 295

*Partie extérieure et charnue qui forme le
contour de la bouche... Les deux bords d'une
plaie simple [...] C'est le membre qui lèche* :
192

parties très charnues : 193

petits bleus : 169-70, 240

plaisir : 191, 334

pour ainsi dire : 276

pour cogner une fraise : 207, 402

pour ne pas lui donner des idées : 351

qu'on s'embrassait dans tous les coins : 361

quelque petite blanchisseuse : 265

Transparent Things

à deux : 180

belle chambre au quatrième : 179-80

homard à l'américaine : 180

je t'aime : 179

l'aiguillon rouge : 320

Look at the Harlequins!

a-houri-sang : 281

qui n'en porte pas : 203

qui prend son essor : 360

raffolait d'une de ses juments : 246-7

recueilli : 358

sa petite collation du matin : 191

sale amour : 264

se morfondre : 355

si je puis le mettre comme ça : 217-8, 349

Sophismes de Sophie : 203

tartine au miel : 192

troussant la raimée : 359

trouvaille (voir LATH!) : 198

Un baiser, un seul! : 400

*un machin long comme ça qui faillit blesser l'enfant
à la fesse* : 312

une chair : 191, 334

une rousse : 348-9

vessie : 217

voulu : 254

Vous me comblez : 187, 209

Zhe tampri : 188-9

Mais : 320

moderne : 180

Notre vente triomphale de soldes : 180, 204

voyeur malgré lui : 180

à quatre mains : 287

à trois : 290
accroche-cœur : 281
Au revoir (voir *Pale Fire*) : 291
avait du bon : 293
beau monde : 84
biographie romancée : 150, 198
calèche : 167
caleçon de bain : 204-5
casse-tête : 294
catalogue raisonné (voir *Pale Fire*) : 198
Chute complète : 290-1
crime passionnel : 284
débauché : 286
Dors, Médor! : 282, 297
Elles vous aiment tant! : 289
émigré (voir *The Real Life* et *Pnin*) : 84
En Anglais dans le texte : 288
en fait de démençe : 295
En français dans le texte : 288

Autobiographie

à l'âge le plus tendre : 101
Allons donc, ce ne sont que des papillons de potager! : 131
audition colorée : 137
causerie : 114
chapelle ardente de feuilles aux tons violents : 112
demoiselles de magasin : 109-10

fairelamourir : 282-3
fait accompli : 288
hors-concours (voir *The Real Life* et *Lolita*) : 198
j'ai froid : 285
la vue était assez baroque : 204
maire of our arrondissement : 286
malice : 183
Non, merci. : 291-2
oncle d'Amérique (voir *Lolita*) : 300
pardon : 285
partie de plaisir (voir *Lolita* et *Ada*) : 294-6
Planchette-Fiction : 154
rêve : 295
sans tarder : 284, 297-9
smoking : 284
supplément : 290
train / trenne de vie : 288
trouvaille (voir *Ada*) : 198, 293
un petit pont : 300
Voilà : 295

des péronnelles [...] se sont permis [sic] d'exposer des théories égalitaires du plus mauvais goût : 109-10

huissier : 110

Je suis triste et seul comme une : 111

L'air transparent fait monter de la plaine : 112

l'audience est finie. Je n'ai plus rien à vous dire : 111

le steppe : 98

nécessaire : 129

nécessaire de voyage : 129, 139

romance : 112

Eugene Onegin, commentaires et essais

corvée : 61-2, 71

douce paresse : 81

douces chimères : 63

eau-de-pomme : 71

« Elle était fille ; elle était amoureuse. *Malfilâtre* » : 69

ennui : 74

entrechat : 69

framboise : 72-3

hiverner comme une marmotte : 66

“*Moins on aime une femme et plus on est sur [sic] de l'avoir... mais cette jouissance est digne d'un vieux sapajou du dix-huitième siècle.*” : 79

Propos personnels (lettres, essais, interviews)

beau monde : 83

“ça fait rêver” : 389-90

se débattant : 112

skwarr [square] : 137

trop décolletés : 109-10

Tolstoy vient de mourir : 19

vase de voyage : 128

vin ordinaire : 125

mollesse : 81

monde : 72-4, 82 ; *le monde, le beau monde, le grand monde* : 73 ; *beau monde* (voir *Ada* et propos personnels) : 73, 84 ; *beau-monde* : 82-3 ; *grand monde* : 74, 82-3 ; *le bruit, le tumulte, le fracas du monde* : 83

paresse voluptueuse, mollesse, molles délices : 80

ponceau : 73

rouge grenat : 73

sauvage : 74, 80

ton : 72

volupté : 81

Je fais mon petit Sirine : 198

XÉNISMES RUSSES

The Real Life of Sebastian Knight

Ah-oo-neigh na-sheiky pah-ook : 273-4

Boga radi : 273

dokoochayou : 322

Dot chetu? : 322

eeboh : 152, 322

Kahk eto oojahsno : 150

notchleg : 322

Bend Sinister

krakhmalchiki : 229

kratchaishii [...] srok : 227

krug : 239

mirovovo mashtaba : 227

vozdukhoduvnye mekha : 230

vsemi tzvetami radugi : 229

Pnin

chutkiy : 160

“Gamlet” Vil’yama Shekspira : 308

Gospodi, skol’ko mi im dayom! : 161

govoryat, spilsya : 160

kakoy zhutkiy dom : 161

kvitantsiya : 371

mahnut’, vsplesnut’, razvesti : 245-6

Pale Fire

korona-vorona-korova : 241

osskomina : 321

prednaznachalos : 322

Shto? : 174

vetovo studenta : 151

vypolziny : 322

zasstrianoo : 321

Yablochko, kuda-zh ty tak kotishsa [...]? [...] *A po zhabram, milaï, khochesh* [...]? *Tut pocherk zhizni stanovitsa kraïne nerazborchivym* [...]. *Ochevidtzy, sredi kotorykh byl i evo vnutrenniï sogliadataï* [...] *potom govorili* [...] *shto evo prishlos’ sviazat’* [...]. *Mezhdue tem* [...] *Kristalsen, nevozmutimo dymia sigaroï* [...], *sobral ves’ shtat v aktovom zale* [...] *and informed them* [*i soobshchil im*] : 232

zadachi : 227

on uzhasniy vidumshchik : 159, 161, 376

... plila i pela, pela i plila... : 308

po amerikanski : 245

portfel’ : 245, 308

Poslushayte, Komarov : 161

slava Bogu : 307-8

vot i vsyo : 307-8

Ada or Ardor: A Family Chronicle

a ti pomnish' : 174, 354

chelovek : 173

chuvstvilishche : 447

Dushka moy; moy dushka ; Adochka, dushka [...], razskazhi zhe pro rancho, pro skot [...], emu zhe lyubopitno : 197-8

(moya) dushen'ka : 162, 197

Erunda : 361

golubyanki : 169-70, 240

guba : 192

Kak-to noch'yu : 168

Khristosik : 277

klubnika : 259

krestik : 348-9

"Krolik" : 155

lezbianochka : 264, 270

Mileyshiy : 192

moego ada : 346

nichego podobnago : 170-1

Nu uzh i desyat' : 348

Nu, eto chto-to slozhnovato : 353

obozhayu [...] tebya, tebya [...] ya toskuyu po tebe nevinosimo [...] hlestat' [...] dushenka : 162

odnako : 170-1

Look at the Harlequins!

amerikanskiy dyadyushka : 300

bez zamedleniya : 298-9

pecheneg : 155

pirozhki : 156, 173, 188

Po-russki : 168, 171

poshlyak : 152, 161

Pozhalsta bez glupostey : 173

pozharskiya kotleti : 411

Pravda : 187, 209

pravoslavnaya : 171-2

profitrol' : 187

razvratniki : 246

ROTIK : 349-50

rukuliruyushchiy : 277

s glazami : 173

Sestra moya, ti pomnish' goru, I dub visokiy, i Ladoru? : 355-7

shlyopayut : 170-2

slozhnie : 353

spotikayushcheesya sliyanie : 361

tryahnuvshih starinoy : 168, 201

umilenie : 184

v laskatel'noy forme : 172

Ved' : 221, 324, 438

zelyoniya shchi : 156

gryaznyy razvratnik : 286

mostik : 300

perechityvayu : 299

Revizor : 295

simbolizirovanie, mortidnik : 257

Autobiographie

amerikanske zhiteli : 119

beryozy ; berjozy ; beroizi : 120

bika za roga : 123-4

bylinka v pole : 111

Da cho ti : 19

dvadtsat' chetire sorok tri : 105

grozy ; grozi : 120

KAKAO and MAMA : 107

Eugene Onegin, commentaires et essais

cheryomuha : 126

chewed-no-yay : 60

chu : 60

chúdo : 60

dika : 74, 80

gonit ; toska lyubvi Tat'yanu-gonit : 84

luchú : 60

mládost' ; mólodost' : 77

nega : 80-2

obez'yan ; obez'yana : 79

Otsebyatina : 85

presleduet ; tebya presleduyut mechty : 81-2

Propos personnels (lettres, essais, interviews)

poshlost : 431

vidnelos' neskol'ko barok : 204

vlyublyonnost' : 188

Ya bezumno golodnaya : 291-2

Pora domoy : 19

rozy ; rozi : 120

skver : 132

slastolyubtsam : 101

snobi : 104

v nezhneyshem vozraste : 101

Vot zapomni : 443

ryumka : 78

semeystvennoy kartinoy ; semeynoy kartinoy : 79

sladkie mechtı : 63

sladostnie mechtaniya : 63

slushat' shum morskoy : 77

S/svet : 73-4 *bol'shoy svet* : 73 ; *svéta shum* : 83

svoim glazam : 64

vospomnya ; vspomnya ; vspomniv ; vspominaya ; vospomnya prezhnih let romany : 79

Yah pom-new : 79

ya lyublyu vas : 179

XÉNISMES LATINS

Lolita

Delectatio morosa : 261, 458

pavor nocturnus : 261

Ada or Ardor: A Family Chronicle

A. prittwitzii : 260

anime meus : 263, 426

Antocharis ada : 260

Caltha palustris : 260

Ergo : 225

Look at the Harlequins!

(sic) : 288

dementia paralytica : 299

Autobiographie

Cyclargus : 125

Lycaeides : 125

pederosis : 261

plumbaceous umbrae : 169, 259

Fragaria (elatior) : 259

in toto : 400

nocturna : 359

Nymphalis carmen : 260

Primula veris : 260

pace : 293

quid pro quo : 433

Parnassius mnemosyne : 132

Plebejinae : 125

XÉNISMES ITALIENS

Bend Sinister

bronzo da campane : 229-30

Eugene Onegin, commentaires et essais

« Là, sotto i giorni nubilosi e brevi, / Nasce una gente a cui 'l morir non dole. *Petr.* ») : 69

Look at the Harlequins!

'ponticello' : 300

bronzo da cannoni : 230

vale : 69

XÉNISMES ALLEMANDS

Bend Sinister

blasebalgen : 230

blechtafel : 229

geschützbronze : 230

Lolita

die Kleine : 199, 257

Pnin

das Kleine : 199, 257

Ada or Ardor: A Family Chronicle

Buchstaben : 349-50

echt deutsch : 187

kegelkugel : 187

glockenmetall : 230

Gott weiss was : 228

kolbendeckelschrauben : 229

Herr Doktor : 258

entschuldigen Sie : 258-9

Nusshaus : 277

Wunderkinder : 349-50

Eugene Onegin, commentaires et essais

vasidas : 69

MOTS-VALISES ET CALEMBOURS BILINGUES, LANGUES HYBRIDES

Bend Sinister

domusta barbarn kapusta : 228

Donje te zankoriv : 231

fruntgenz : 229

gurk : 239

kuppe : 231-2

nietwippen : 229

Prakhtata meta! [...] Prakhta tuen vadust, mohen kern! Profsar Krug malarma ne donje... Prakhtata! : 231

trivesta : 231-2

turmbrokhen : 229

Ubit' il' ne ubit' : 230

Lolita

Seva ascendes, pulsata, brulans, kitzelans, dementissima. Elevator clatterans, pausa, clatterans, populus in corridoro. Hanc nisi mors mihi adimet nemo! Juncea puellula, jo pensavo fondissime, nobserva nihil quidquam : 223-4

Pale Fire

crapula : 238

grados : 236

kinbote : 235

muderperlwelk : 236

tas : 236

raghdirst : 237

Ada or Ardor: A Family Chronicle

amorette : 216

girlinière : 216

klv zdB AoyvBno wkh gwzxm dqg kzwAAqvo a gwttp vq wjfhm [...]; xliC muzikml : 242-3

Un régulier angelohek : 218

'obmanipulations' : 219

pszi : 243

remouvez votre bottom : 219

Signor Konduktor, ay vant go Lago di Luga, hier geld : 277

Sole sura metoda, [...] por decevor natura, est por un strong-guy de contino-contino-contino jusque le plesir brimz; et lors, a lultima instanta, svitchera a l'altra gropa [groove]; ma perquoi una femme ardora andor ponderosa ne se retorna kvik enof, la transita e facilitata per positio torovago : 224-5

vanouissements : 348-9

wxyzAB : 243

Look at the Harlequins!

"putty saw-lay" : 283

without retardment : 284, 297-9

Les mots étrangers de Vladimir Nabokov

Résumé. Cette thèse démontre le caractère fondamental du multilinguisme de Nabokov dans son écriture en anglais : après avoir été un auteur prolifique en russe, l'écrivain a opéré une transition linguistique et n'a plus composé ses romans qu'en langue anglaise. Cette dernière ne peut nullement être réduite à une langue seconde puisque Nabokov a su l'écrire avant le russe et la parlait depuis l'enfance. Il a par ailleurs bénéficié d'une éducation polyglotte puisqu'il maîtrisait parfaitement le français. Cette thèse étudie le style de Nabokov en soulignant sa créativité linguistique et en examinant le rôle fondateur que la traduction a joué dans le positionnement de ses différentes langues les unes par rapport aux autres. L'identité bilingue de Nabokov a pour conséquence que son écriture est déviante, mais aussi défiante : elle est marquée d'étrangeté (le caractère de ce qui est étrange) et d'étrangéité (ce qui est étranger). Dans ses romans, la langue anglaise voit surgir en son sein des mots étrangers qui, typographiquement et sémantiquement, déstabilisent la lecture : le phénomène de l'alternance codique (ou *code-switching*) est au cœur de cette thèse et interroge le rapport entre l'auteur tyrannique (Couturier) et son lecteur. La langue anglaise elle-même perd de sa familiarité et devient étrangère : le bilinguisme de Nabokov lui confère un statut d'étranger dans la langue, ce qui lui permet de voir la violence du langage (Lecerclé) et de la faire apparaître, notamment grâce à des calembours et des néologismes. Nabokov est ce que Deleuze appelle un grand écrivain à l'aide d'une formule proustienne : ses livres « sont écrits dans une sorte de langue étrangère ».

Mots-clés. Bilinguisme, Calembours, Code-Switching, Style, Traduction

Vladimir Nabokov's foreign words

Abstract. This thesis shows how central Nabokov's multilingualism was to his prose in English: after authoring several works in Russian, the writer changed languages and then only wrote his novels in English. It was not merely a second language for him because Nabokov could write English before Russian and he had spoken it since childhood. Besides, he enjoyed a polyglot education and was fluent in French. This thesis studies Nabokov's style in English by focusing on his linguistic creativity and by examining the founding role that translation played in how his several tongues were going to position themselves in relation to one another. Nabokov's bilingual identity means that his writing both challenges and deviates from the norm: it is dappled with strangeness and foreignness. In his novels, foreign words irrupt in the midst of the English prose and, typographically and semantically, they destabilize the reading experience: code-switching is at the heart of this thesis and questions the relation between "the narrator's tyranny" (Couturier) and his reader. English itself loses its familiarity and becomes a foreign language: Nabokov's bilingualism means he is like a foreigner in this tongue; therefore he reveals the violence of language (Lecerclé) and puts it into play through puns and neologisms. Nabokov is what Deleuze calls, thanks to a Proustian expression, a great writer: his books "are written in a kind of foreign language".

Mots-clés. Bilingualism, Code-Switching, Puns, Style, Translation

DOCTORAT Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

CREA Centre de Recherches Anglophones, École doctorale Lettres, langues, spectacles – ED 138,
Université Paris Ouest Nanterre La Défense