

De jah au "je" errant : le désespoir de "Despair" de Vladimir Nabokov

Autor(en): **Overmeer, Roelof**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870866>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DE JAH AU «JE» ERRANT:
LE DÉSESPOIR DE «DESPAIR» DE
VLADIMIR NABOKOV

L'écriture nabokovienne est une écriture nourrie par la conscience que «je» est condamné à errer dans ce mouvement perpétuel qu'est l'espace-temps de l'écriture, et que ce mouvement résulte de la dualité du rôle qu'est «je», et écrivant et impliqué. En tant qu'écrivain, «je» détermine la nature de l'expérience qui sera la sienne; impliqué, «je» ne s'appartient plus, mais devient un phénomène pour cet autre qu'est le lecteur. Certains héros-narrateurs de Nabokov trouvent dans cette errance la condition nécessaire à l'amour-passion, à la possibilité de vivre, à la possibilité de mourir. Pour d'autres, comme Hermann Karlovitch de *Otčajanie*, cette conscience mène au désespoir.

I

Dans le chapitre 9 de son plaidoyer-confession, Hermann Karlovitch, l'écrivain intradiégétique de *Otčajanie* (*Le Désespoir*¹) dit, en parlant de son récit:

J'ai d'abord pensé l'envoyer directement à une maison d'édition — allemande, française ou américaine — mais c'est écrit en russe et pas du tout traduisible, et puis, pour être franc, j'ai des notions très définies sur mes coloratures littéraires et crois fermement que la perte d'une seule nuance ou inflexion nuirait désespérément au tout.²

Cette conscience qu'a Hermann de l'impossibilité de traduire son russe était sans aucun doute partagée par son double hors texte, celui dans le récit duquel il est un personnage, comme Felix l'est dans le sien. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler le ton catégorique sur lequel Nabokov répétait avec insistance que son travail monumental sur *Eugène Onéguine* était, non pas une version de ce poème dans une autre langue, mais un «pont» à l'intention des lecteurs non russes quoique slavissants de Pouchkine, ou de lire la nostalgique expression de regret d'avoir dû abandonner ce qu'il qualifia, à la fin de la postface de *Lolita*, de «mon idiome naturel, cette langue libre, riche et infiniment docile

qu'est la langue russe»³. Poète — et de surcroît poète d'une culture qui a toujours particulièrement insisté sur son intraductibilité — Nabokov n'ignorait pas que la fonction poétique d'un texte ne pouvait survivre à la translation des structures d'une langue dans l'autre. Cependant, déjà en 1936, l'année où la maison d'édition Petropolis sortit *Otčajanie* à Berlin, Nabokov en fit une première traduction en anglais pour John Long Limited à Londres. Et bien sûr, plus tard, lorsque sa nymphette tant aimée lui offrit cette célébrité qui crée une demande pour tout ce qu'on écrit, Nabokov, l'écrivain d'expression anglaise, se mit systématiquement à traduire ou à faire traduire, et dans le cas de *Otčajanie* à retraduire, l'œuvre considérable de Nabokov, l'écrivain d'expression russe.

Il n'est pas difficile d'imaginer des raisons qui expliqueraient pourquoi Nabokov a passé autant de temps à traduire ce qu'il savait être intraduisible. Celle qui m'intéresse ici me semble liée à sa conscience grandissante de la direction qu'avait prise son écriture. Le fait d'avoir toujours dû écrire hors de sa culture, et pour finir même hors de sa langue, a créé chez Nabokov la conscience que l'homme vit dans le langage comme un perpétuel étranger. Mais au lieu que la perte d'un public avec qui il partageait une culture soit pour lui un obstacle à la création — ce qui a été le cas, par exemple, pour Biély et Zamiatine — Nabokov s'en est servi pour donner à son écriture de nouvelles possibilités. Ainsi, pour le Nabokov sexagénaire et célèbre, récrire dans une autre langue les œuvres intraduisibles et peu connues de son double, l'écrivain russe, c'était la possibilité de faire subir à son écriture, que j'appellerai une «écriture aliénée», un tour d'écrou supplémentaire.

L'œuvre romanesque de Nabokov s'est d'emblée située dans la problématique créée par l'expérience d'une vie et d'une écriture hors de la culture maternelle. Le début de *Mashenka* place son héros russe à Berlin, capitale d'une culture et d'une langue que, comme beaucoup de héros nabokoviens, il méprise, mais qui a au moins l'avantage d'être près de la Mère Russie, et d'avoir par conséquent une grande population de langue russe. Sa décision, à la fin du roman, de quitter Berlin pour la Provence et de ne pas essayer de renouer avec le grand amour de son passé russe, *Mashenka*, montre que déjà à ce moment-là — ce premier roman de Nabokov fut publié en 1926 — non seulement Nabokov avait compris que le retour à la culture maternelle était impossible pour lui, mais — ce qui était beaucoup plus important — il entrevoyait

que l'artiste qu'il était en train de devenir pouvait être sustenté par l'abîme qui le séparait de sa culture nourricière, par le désespoir de ne jamais la retrouver. Toutefois, jusqu'à son dernier roman, *Look at the Harlequins!* (*Regarde, regarde les Arlequins!*) — qui fait faire à son auteur-narrateur vivant aux États-Unis mais d'origine russe un voyage (bien sûr décevant) à sa ville natale, devenue Léninegrad — la nostalgie du lieu où l'on n'est pas un étranger hante, tel un paradis perdu, l'œuvre nabokovien, tout en étant le lieu même de son écriture.

L'aliénation — le sentiment d'être étranger à soi-même, et de ne plus pouvoir contrôler les relations qu'a cet «étranger» avec le monde — est trop violente et trop directe pour ne pas marquer le sujet de façon négative. Ce que j'appelle «écriture aliénée» — une écriture nourrie par la conscience que ses relations avec l'espace-temps qu'elle implique sont continuellement changeantes et problématiques et déterminées par des forces que l'écriture met en mouvement mais ne contrôle pas — permet à son producteur (et à son lecteur) de vivre l'aliénation en imagination. C'est dangereux, mais, vécue de cette façon, non seulement elle n'est pas forcément destructive, elle est une voie qui nous mène hors de nous-mêmes, une voie d'accès à ce qui est autre, au monde. L'écriture, c'est en quelque sorte Marlow rapportant la folie de Kurz. Pour des raisons qui sont plus que simplement analogiques (l'aliénation étant toujours l'aliénation d'un ego) une écriture aliénée est souvent représentée par l'aliénation de son «je», son locuteur fictif, le narrateur. Il me semble significatif que beaucoup de textes tendant vers une écriture aliénée, *La Chute de la Maison Usher*, les trois premiers chapitres de *Le Bruit et la Fureur*, *L'Étranger*, *Ferdydurke*, *Voyage au bout de la nuit*, *L'Innommable*, pour ne citer que ces quelques exemples, soient écrites à la première personne. Un des chemins qui mènent à une écriture aliénée passe par un «je» narrateur aliéné, et c'est ce chemin que Nabokov a le plus exploré.

II

Si je n'étais pas parfaitement certain de ma capacité d'écrire et de mon talent merveilleux pour exprimer des idées avec une grâce et une vigueur extrêmes... C'est ainsi, plus ou moins, que j'avais pensé commencer mon récit. Ensuite, j'aurais attiré l'attention du lecteur sur le fait que si ce pouvoir, cette capacité etc. m'avaient manqué, non seulement me serais-je retenu de

décrire certains événements récents, mais il n'y aurait rien eu à décrire, car, doux lecteur, rien du tout ne se serait passé. C'est ridicule peut-être, mais c'est au moins clair. Seul le don de pénétrer les stratégies de la vie, une disposition innée pour l'exercice constant de la faculté créatrice m'auraient permis de... Ici j'aurais comparé celui qui enfreint la loi, cette loi qui s'excite pour un peu de sang qui a coulé, à un poète ou un acteur. Mais comme mon pauvre ami gaucher avait l'habitude de le dire: la spéculation philosophique, c'est l'invention des riches. A bas tout ça.⁴

Dès les premiers mots de *Despair*⁵, le texte tisse des signes ayant une double valeur, introduisant le lecteur dans la dualité du récit d'Hermann, où tous les événements sont en même temps ancrés dans un espace-temps certes fictif mais connaissable et réaliste, et lâchés dans un tourbillon de mensonges, de méprises, de fantasmes, de jeux avec les possibilités de l'espace-temps de la fiction. L'incipit du roman commence par mettre en scène un «je» écrivant lié à «son» écriture par la certitude qu'il la maîtrise. Mais, cette certitude est si exagérée qu'elle met elle-même en question et la certitude et la maîtrise présumée de «je». Du coup le «si» initial a deux fonctions opposées, étant investi d'une valeur concessive et exprimant un irréel; et le texte implique donc immédiatement un double «je», un premier qui croit maîtriser l'écriture, et un autre qui sait que la relation entre «je» et «son» écriture n'est ni si simple ni si rassurante. Avec son «je» écrivant qui se regarde écrire, ce «je» qui, en écrivant, se sait en train d'écrire, et qui, en parlant du processus d'écriture, écrit, la deuxième phrase confirme cette dualité et indique ce qui pourrait être sa nature. C'est justement sur la nature de cette dualité qu'il faut s'interroger.

La conscience d'être double fascine Hermann et l'angoisse. Il se sent double, il se sait double, mais il sait aussi que cet autre «je» lui échappe, échappe à son contrôle, échappe à toutes ses tentatives de le saisir, et sa peur de laisser ce «je» à la dérive dans un espace dont les forces lui sont étrangères l'incite à agir. La conscience de l'existence de ce «je» errant le pousse à chercher son double pour tenter d'exercer un contrôle sur lui. D'abord — dans la chronologie de son histoire, mais non de son récit — il se sent se dédoubler en faisant l'amour avec sa femme, étant et amant et voyeur⁶. Ce dédoublement-là ne l'angoisse pas. Au contraire, être et lui-même et son double le rassure. Mais les différents plaisirs que ce dédoublement lui procure finissent un soir

lorsque, dit-il, «le show... avait déjà commencé, avec le moi acteur dans une forme étincelante et très inventif — [et] du lit lointain, où je croyais être, Lydia, en bâillant, me demandait d'une voix stupide que si je ne venais pas au lit, pourrais-je lui apporter le livre rouge qu'elle avait laissé au salon». En effet, Hermann est «très inventif», mais cette capacité ne sert pas au bonheur de sa femme, comme le bâillement de cette dernière le prouve. Cet épisode lui apprend que l'existence de son double est liée à sa capacité d'invention. C'est bien ce qu'il reconnaît dans l'incipit, puisqu'il dit que l'existence de toute son histoire dépend de sa «disposition innée pour l'exercice constant de [s]a faculté créatrice». Seulement, l'épisode de son dédoublement érotique lui apprend aussi que le double qui existe uniquement dans son imagination n'a pas de véritable existence. Quoique le fruit de sa «faculté créatrice», le double qu'il cherche, son «je» errant, existe indépendamment de lui, dans la perception des autres.

Il n'est donc pas étonnant que sa rencontre avec Felix l'excite et le comble. Hermann voit en Felix-le-vagabond l'incarnation de son «je» errant, son double objectif. Toute la trame tissée par Hermann, toute la mise en scène qui aboutit au meurtre de Felix et à l'usurpation de son identité par Hermann est la tentative de celui-ci de devenir son propre «je» errant, tout en restant «je». Autrement dit, Hermann cherche à réunir son «je» et son «je» errant. Mais tout son stratagème est, bien sûr, voué à l'échec. Le fait que Felix ne lui ressemble pas l'annonce d'emblée, et le lecteur comprend très vite que le motif principal du roman n'est pas la possible ressemblance entre deux personnages mais la difficulté toujours plus grande et plus angoissante qu'a le narrateur-héros à éviter l'écart — déjà présent, comme nous l'avons vu, dans l'incipit — entre son histoire telle qu'il la raconte et telle qu'elle finit par apparaître, entre la description par le narrateur de la trace qu'a laissée «je» dans les événements que «je» a traversés et provoqués, et la trace que ce «je» narrant a laissée dans l'écriture. Plutôt que d'avoir assimilé son «je» errant en assassinant Felix et en prenant son identité, en écrivant cette histoire, Hermann a créé l'espace nécessaire à cet autre qui se dit «je». Il a créé le miroir dans lequel il est condamné à voir errer son «je» toujours autre. D'ailleurs, il le sait, lui qui après son acte de désespoir déteste et essaie d'éviter les miroirs, placés de façon stratégique sur son chemin par son double hors texte.⁷

Pourtant, Hermann ne sait rien, ne raconte rien, ne croit rien, puisque, comme il (mais ce n'est pas lui) le dit, «la première per-

sonne est aussi fictive que tout le reste»⁸. En plus, comme le montre la fin du roman, il est facile pour lui d'échapper à sa situation, dans la fiction. D'ailleurs, n'étant que dans la fiction, il ne cesse d'échapper à la conscience du «je» errant. Il est «je», le rôle de l'homme double (*Herr + Mann = 2 × homme*⁹) dans l'écriture. Il est double d'abord parce qu'il a une fonction et dans le récit et dans l'histoire, étant écrivain-narrateur et personnage. Mais ce sont là des fonctions fictives, et «je» n'est pas obligé d'assumer cette dualité, car le «je» narrant n'est pas toujours un personnage. En plus, «je» n'est pas, bien sûr, le seul signe qui peut fonctionner et au niveau du récit et au niveau de l'histoire. Il y a aussi son double, «tu». La dualité propre à «je», qui existe inévitablement lorsque «je» écrit, et qu'il ne peut refuser, est bel et bien la situation excitante et angoissante de l'homme écrivain, situation qui est seulement représentée par celle de l'être fictif qu'est Hermann, par l'être fictif qu'est «je».

L'écriture implique un «je». Mais ce «je» écrivain et impliqué est innommable. Chaque fois qu'il est nommé, écrit, il n'est plus le «je» impliqué du texte, mais un des éléments dont les relations le forment et dont le «je» écrivain doit tenir compte. Si un deuxième «je», témoignant d'une conscience de l'existence du premier et de sa différence avec celui-ci, est nommé, il en implique un troisième, et ainsi de suite à l'infini. D'ailleurs, le «je» impliqué et écrivain de *Despair* le sait bien, et l'incipit, avec sa série de «je» ayant une distance critique vis-à-vis du «je» précédent, pose d'emblée la conscience du «je» gigogne à l'infini comme une donnée. Ce «je» innommable à l'origine du texte qui le crée est simple et double, c'est *un* «je» qui est et écrivain et impliqué. En tant qu'écrivain, il choisit — à l'intérieur des confins de sa langue, de l'écriture, de son époque, de ses propres limites, bien entendu — sinon l'expérience qui sera la sienne, au moins l'itinéraire qu'il entend suivre; impliqué, «je» ne s'appartient plus, mais devient un phénomène pour cet autre qu'est le lecteur. Le «je» impliqué est le «je» écrivain vu, jugé, vécu par l'autre. C'est l'autre qui constitue l'espace étranger, inconnaissable, changeant où «je» l'écrivain se condamne à errer.

L'espoir qu'il puisse exister un «je» dans l'écriture qui échappe à l'errance dans l'espace que constitue le lecteur, qui soit uniquement déterminé par le «je» écrivain, est un espoir dans l'existence d'un être qui n'habite pas le langage mais le précède, qui «est» même en dehors du langage, et qui, quand il est dans le langage, est invariable, éternel et indépendant du regard de

l'autre. Hermann n'a pas cet espoir; il ne croit pas en Dieu. Il écrit au début de son sixième chapitre:

L'inexistence de Dieu est facile à prouver. Il est impossible d'admettre, par exemple, qu'un Jah sérieux, tout sage et tout puissant, emploierait son temps de façon aussi bête que de s'amuser avec des homuncules, et — ce qui est encore plus incongru — qu'il se limiterait à un jeu qui respecte les lois épouvantablement banales de la mécanique, de la chimie, des mathématiques, sans jamais — entendez bien, jamais — se montrer [...] ¹⁰

Les opinions de Hermann sur l'inexistence de Dieu reflètent son désir de se libérer des forces qui le déterminent (forces qui dans son cas ne sont ni les lois de la mécanique, de la chimie, et des mathématiques, ni des forces pré-linguistiques), mais ce qui me semble surtout intéressant dans ce passage, c'est l'emploi de «Jah» comme synonyme de «Dieu». C'est, bien évidemment, l'abréviation inhabituelle et irrévérencieuse de *Yah weh*, la translittération en anglais du nom («celui qui est») par lequel le Dieu de l'Ancien Testament se désigne lui-même lorsque, sur le mont Sinaï, Moïse lui demande comment l'appeler. Mais «Jah» est aussi — et ici on touche à un exemple concret de la manière dont Nabokov a ressenti et utilisé la translation de son œuvre de russe en anglais ¹¹ — une translittération en anglais de la lettre russe qui désigne la première personne. Donc la fin de Dieu est liée à la fin du «je», vivant dans ce contexte sécurisant que peuvent constituer la langue et la culture maternelles, ainsi qu'à la fin d'une croyance en un «étant», un «je» qui existe en dehors du langage, et qui, quand il se manifeste dans le langage, n'est pas double, un «je» à qui serait épargné l'errance.

III

«Jah» est aussi homophone de l'affirmation en allemand ¹², et la fin, dans *Despair*, de la croyance à la possibilité pour «je» d'échapper à l'errance est donc aussi la fin pour son narrateur de l'optimisme, d'un «oui» à la vie. Hermann Karlovitch appartient, comme Cincinnatus, Adam Krug et Charles Kinbote, aux héros nabokoviens pour qui habiter un espace inconnu dont les forces déterminent leur existence, tout en étant indifférentes — ou pire, étrangères — à leur angoisse, est une expérience de désespoir. Ils

s'opposent à ceux pour qui cette errance est la possibilité même de la vie. Pour ceux-ci, c'est seulement en errant dans l'espace en perpétuel mouvement qu'ils trouvent un sens à la vie, c'est seulement là que l'amour-passion est possible, c'est seulement là que l'événement arrive, c'est seulement là qu'on peut espérer mourir (ce que Hermann, Cincinnatus, Adam Krug et Kinbote ne peuvent faire). C'est ce que savent Fyodor le doué et Van Veen, et même Humbert Humbert. Grâce à Zinaïda, Ada et Lolita — dont les noms finissent tous par l'affirmatif en russe¹³, et qui sont les héroïnes de romans dont les titres comprennent un *da* retentissant — ces héros-narrateurs font de leur errance la condition même de leur vie, de leur jouissance. Mais, pour le savoir, pour vivre cette errance comme jouissance, ils doivent accepter qu'une fois dans l'écriture, «je» ne leur appartienne plus, ils doivent accepter la dualité que l'écriture leur impose, ils doivent accepter la mort. Sinon, la conscience que, en écrivant, «je» a de l'existence d'un double qui erre dans un espace régi par des forces inconnaisables, qui ne sont pas des divinités bienveillantes, ne peut que mener au désespoir.

Roelof OVERMEER.

NOTES

¹ La traduction française a pour titre *La Méprise*.

² «I had first toyed with the idea of sending the thing straight to some editor — German, French, or American — but it is written in Russian and not at all translatable, and — well, to be frank, I am rather particular about my literary coloratura and firmly believe that the loss of a single shade or inflection would hopelessly mar the whole.» *Despair*, New York: Paragon Books, 167-68. Toutes les citations sont de la deuxième version anglaise (voir l'avant-propos de Nabokov à cette version) publiée en 1965. Cependant, j'ai comparé les passages de *Despair* dont je me sers avec *Otčajanie*, avec l'aide de Jane Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford: Oxford UP, 1977. Les différences dont mes remarques doivent tenir compte seront bien sûr signalées. (O = *Otčajanie*; D1 = la version de 1936 de *Despair*, D2 = la version de 1965 de *Despair*.)

³ «On a Book Entitled *Lolita*», généralement en appendice aux éditions du roman.

⁴ «If I were not perfectly sure of my power to write and of my marvelous ability to express ideas with the utmost grace and vividness... So, more or less, I had thought of beginning my tale. Further, I should have drawn the reader's attention to the fact that had I lacked that power, that ability, et cetera, not only

should I have refrained from describing certain events, but there would have been nothing to describe, for, gentle reader, nothing at all would have happened. Silly perhaps, but at least clear. The gift of penetrating life's devices, an innate disposition toward the constant exercise of the creative faculty could alone have enabled me... At this point I should have compared the breaker of the law which makes such a fuss over a little spilled blood, with a poet or stage performer. But as my poor left-handed friend used to put it: philosophic speculation is the invention of the rich. Down with it.»

⁵ O: «Iesli bi ya...»

⁶ *Despair*, pp. 37-39. Ce passage n'existe ni dans O ni dans D1. D'après Nabokov (voir «Avant-propos» de D2), il avait été censuré.

⁷ Cf. *Despair*, pp. 31, 187.

⁸ *Despair*, p. 53.

⁹ Cf. Humbert Humbert, l'écrivain intradiégétique de *Lolita*, dont un des petits noms est «Hum»; et John Shade (*shade* = *ombre* qui serait homonyme de l'espagnol *hombre*), le poète de *Feu pâle*, qui cite «An Essay on Man» d'Alexander Pope, et qui, bien sûr, a un double, lui aussi.

¹⁰ «The nonexistence of God is simple to prove. Impossible to concede, for example, that a serious Jah, all wise and almighty, could employ his time in such inane fashion as playing with manikins, and — what is still more incongruous — should restrict his game to the dreadfully trite laws of mechanics, chemistry, mathematics, and never — mind you, never! — show his face...» *Despair*, p. 111.

¹¹ Dans *Otčajanje* Nabokov avait employé «Syj», ce qui, m'a-t-on dit, est une abréviation de «Suščii» («étant»). Cette abréviation d'un nom de Dieu serait une parodie d'une pratique de l'église orthodoxe.

¹² «Syj» est homophone bien sûr de l'affirmation en plusieurs langues latines.

¹³ Pour autant que le nom «Lolita» soit prononcé à l'américaine.

R. O.

