

Isabelle Poulin

ENSEIGNER (AVEC) NABOKOV

Ancienne élève de l'E.N.S. de Fontenay / Saint – Cloud
Professeur de Littérature Comparée
Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

LA TÂCHE DU PROFESSEUR

J'ai toujours enseigné *avec* Vladimir Nabokov. J'ai rencontré son œuvre dans le contexte de la préparation au concours de l'agrégation de Lettres Modernes, qui recrute en France les futurs professeurs de Français des collèges et Lycées. *Pale Fire* était au programme de Littérature comparée avec *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino et *Paludes* d'André Gide, et il s'agissait d'étudier les «Jeux spéculaires dans le récit». La dimension réflexive des œuvres, associée à cette forme de critique fiction qu'est *Pale Fire*, incitait d'emblée à s'observer soi-même dans le rôle du critique et du futur professeur.

J'ai décidé l'année suivante d'inscrire un sujet de thèse sur la question même du discours critique, de ses enjeux, de ses frontières, à partir de tout l'œuvre de Nabokov: les fictions, où l'on trouve de très nombreux personnages de professeurs, lecteurs ou

critiques professionnels; les cours donnés à l'université américaine; les traductions, et en particulier celles de Pouchkine; la correspondance, l'autobiographie, la poésie, le théâtre. J'ai pu obtenir parallèlement un poste de lectrice à Cornell University, où j'ai commencé à reconstituer la carrière du professeur Nabokov. Soutenue en 1993, cette thèse n'a pas été publiée, le lien entre recherche et enseignement de la littérature étant rarement abordé à l'époque.¹

La pratique pédagogique de l'exilé me paraissait précieuse pourtant. Elle était liée à une enfance polyglotte: la connaissance précoce de plusieurs langues étrangères apprend l'inadéquation des mots aux choses et donne le sens d'une certaine *fragilité* de la parole, ce qui invite à s'émerveiller de ses victoires (le plus souvent poétiques), mais à se défier aussi de son *cours magistral*. Ce que la profusion de textes, artistiques et discursifs, m'a permis de dégager alors, ce n'est pas une méthode mais une bonne distance de lecture — liée à la nécessité de former de «bons lecteurs».²

Tout l'œuvre de Vladimir Nabokov peut être dite didactique au sens où elle entretient un rapport avec l'enseignement. Il suffit, pour s'en convaincre, de lui rendre sa moitié russe : une œuvre exilée de sa langue, et qui se dit exclusivement préoccupée d'elle-même, l'est nécessairement des moyens de traduction (transmission) — d'une langue, ou d'une voix (américaine, mais née en Russie). L'écrivain cherche à *instruire* ses propres lecteurs, bien avant d'être contraint, en devenant professeur pour des raisons financières, à se doubler lui-même en quelque sorte. Une approche intertextuelle permet d'établir en effet que les cours sur Proust, Flaubert ou Dostoïevski, dispensés à Wellesley

¹ A l'Université de Paris X – Nanterre, sous le titre *Discours littéraire et discours didactique: Vladimir Nabokov, professeur de littératures*.

² On sait que «Good Readers and Good Writers» est le titre de l'une des toutes premières conférences de Nabokov à Cornell publiée dans *Lectures on Literature*, Brucoli Clark, San Diego, New York London, 1980.

College ou Cornell University, ne font que développer les lectures esquissées dans la fiction de l'écrivain. Mains critiques ont souligné le fait que Nabokov récapitule constamment, dans son œuvre romanesque, toute une tradition littéraire (occidentale) par rapport à laquelle il cherche à se situer lui-même, qu'il lui faut reconstruire pour prévenir toute erreur de vue de ses propres lecteurs. J'ai cherché à établir pour ma part le rôle majeur joué dans sa pratique même de l'écriture, par ce qu'on pourrait appeler des anti-modèles, étroitement liés à une certaine conception (jugée erronée et dévastatrice) de l'instruction littéraire, et qui accompagnent le long et douloureux passage d'une langue à l'autre: c'est, du côté russe, le critique radical Nicolaï Tchernychevski, qui prônait la subordination du poétique au politique, et contre lequel l'exilé politique écrit son dernier roman russe, *Le Don*; c'est, du côté américain, cette autre figure honnie de lecteur engagé : Jean-Paul Sartre, l'un des premiers étrangers à juger l'écrivain en exil, et que celui-ci ne cessera plus de dénigrer, jusque dans ses fictions réputées les plus légères, les plus dégagées (le roman *Ada ou l'ardeur*, en particulier³). Que l'écrivain bilingue se livre à un incessant dialogue avec les voix les plus influentes dans le domaine des *échanges littéraires* n'a rien de surprenant. Plus étonnantes peuvent paraître les conséquences sur un art d'écrire.

La traque constante de mauvais lecteurs repose dans son œuvre sur la présence de très nombreux personnages de mauvais conteurs, de narrateurs indignes de confiance: artistes, professeurs, grands érudits (on peut penser en particulier à Humbert Humbert) dont le très mauvais usage de la lecture provoque toutes sortes de catastrophes, de souffrances. Les très nombreux jeux spéculaires dans le récit donnent ainsi à lire non

³ Je me permets de renvoyer au chapitre «La nausée de Vladimir Nabokov et la méprise de Jean-Paul Sartre» de mon livre *Vladimir Nabokov lecteur de l'autre*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

seulement une histoire, mais l'histoire de cette histoire, sur fond d'autres histoires, inlassablement reprises — et quelque chose d'éminemment pathétique en résulte, le soupçon d'une folie, d'une impuissance ou de son envers, la toute-puissance. En exhibant constamment le *maître* du récit, Nabokov attire l'attention sur le *pouvoir* du «monde écrit»⁴ — un pouvoir à double tranchant, d'asservissement (des mauvais lecteurs) ou d'émancipation (des bons).

La traduction la plus exacte de la définition de l'art que donnera le professeur Nabokov est peut-être: «Beauté plus pitié».⁵ Elle éclaire les enjeux éthiques et politiques liés à la tâche du professeur. Dans l'une de ses toutes premières conférences, donnée en 1936, en français: «Pouchkine ou le vraisemblable», il appelait déjà de ses vœux une approche de la littérature qui prendrait la forme d'une Histoire du Beau et du Bien, et qu'il disait inaugurer par la lecture de quelques vers du poète vénéré. Dans les œuvres à son programme, Nabokov n'aura de cesse d'identifier les bons et les méchants, de dénoncer la cruauté du monde de Cervantès, de faire toucher du doigt «le pathos authentique inhérent à toute œuvre d'art véritable».⁶ On doit en déduire qu'un mauvais lecteur est un lecteur mauvais: susceptible de faire le mal ou de s'y exposer gravement lui-même, à l'instar d'Emma Bovary dont les livres de Nabokov gardent une mémoire vive. C'est cette question de *l'acte* de lecture, ou des usages de la fiction, que j'ai voulu poser dans un ouvrage plus récent: *Écritures de la douleur. Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*,⁷ fondé sur un dispositif que j'utilise souvent pour l'enseignement de la littérature: la lecture par

⁴ Selon la formule d'Italo Calvino, qui distingue dans une conférence de 1983, «The written and the unwritten world»; traduction française: «Monde écrit et monde non écrit», *Défis aux labyrinthe II*, Paris, Seuil, 2003.

⁵ «Beauty plus pity — that is the closest we can get to a definition of art», *Lectures on Literature*, *op. cit.*, p. 251.

⁶ Cité par John Bayley in «The Novelist as Pedagogue: *Lectures on Russian Literature*, V. Nabokov», *Selected Essays*, NY, Cambridge University Press, 1984, ma traduction.

⁷ Paris, éditions Le Manuscrit, 2007.

dessus l'épaule de lecteurs réels — ce que sont en l'occurrence Nathalie Sarraute et Vladimir Nabokov, grands lecteurs de l'œuvre de Dostoïevski. La douleur étant ce qui met le plus en péril l'écriture, elle met en pleine lumière la responsabilité de celui qui écrit: «L'art ne peut pas faire de mal» se rassure le narrateur du roman *Ada*; «Si, il le peut»,⁸ met en garde la cousine éponyme. Quiconque aspire à transmettre quelque chose d'un art d'écrire se trouve confronté à une responsabilité du même ordre : l'enseignement de la littérature ne peut pas faire de mal: si, il le peut.

L'expression française «*grille* de lecture», qui sert à désigner l'art de lire avec des lunettes préconçues, dit bien cette forme de violence que peut exercer un mauvais lecteur et que l'exilé de sa langue redoute par dessus tout. Pour éviter l'enfermement des étudiants dans des automatismes de perception, le professeur Nabokov exerçait leur œil à distinguer plutôt des détails, presque toujours iconiques (s'il s'agit de traits de style, ils sont utilisés comme le fait Proust de ceux de Flaubert, pour rendre compte d'une vision du monde), qui participent de ce qu'Italo Calvino appelle une «pédagogie de l'imagination»:

«la vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à penser par images. Je songe à une éventuelle pédagogie de l'imagination: en nous habituant à contrôler notre vision intérieure sans l'étouffer, ni inversement la

⁸ «Oh come, art cannot hurt. It can, and how!», *Ada or ardour: A Family Chronicle*, NY, MacGraw-Hill, 1979, p. 584.

laisser tomber dans une rêverie confuse et labile, elle permettrait aux images de se cristalliser sous une forme bien définie, mémorable, autonome». ⁹

Nabokov fonde lui-même son travail de création sur une véritable esthétique du détail, c'est-à-dire sur cette petite partie d'un tout qui *fait écart*, permet de *se distinguer* donc, et d'exercer au mieux, en toute indépendance, son regard sur le monde. On peut donner en exemple cette page du roman *Ada ou l'ardeur* (Troisième partie, chapitre 3), qui commence comme la description condescendante d'un personnage au destin pathétique (Lucette, demi-sœur d'Ada, qui va se suicider), se transforme en une description bouffonne de tableau (*Le divan japonais* de Toulouse-Lautrec, peintre par ailleurs constamment déprécié), et s'en *écarte* in extremis par l'introduction d'un détail propre : «une trace de poudre» masquant le désespoir du personnage, qui condense à elle seule toute la palette des émotions et pointe en direction du lecteur le propre aveuglement du narrateur à qui la poudre dissimule bel et bien le drame qui se prépare. On en déduira sans peine que le détail n'existe pas sans celui qui le fait, écrivain ou lecteur: re-marquer la «trace de poudre» revient à déterminer un certain rapport (du détail) au texte. La poudre n'a aucune valeur en elle-même: elle vaut comme trace, précisément, de l'ensemble auquel elle appartient, et que son souvenir permet de recomposer *dans le détail*. Il résulte de cette concentration en un point d'une multitude d'éléments — ce que Nabokov appelle dans son autobiographie *Autres Rivages*: «synchronisation cosmique», ¹⁰ — une certaine conception de la littérature comme «construction d'images», c'est-à-dire lieu de mémoire, véritablement commun:

⁹ *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989, p. 149

¹⁰ *Autres Rivages*, traduction française d'Yvonne Davet, nouvelle édition revue et augmentée, compléments de textes traduits par Mirèse Akar, Paris, NRF / Gallimard, 1989, p. 224.

«Imagery may be defined as the evocation, by means of words, of something that is meant to appeal to the reader's sense of color, or sense of outline, or sense of sound, or sense of movement, or any other sense of perception, in such a way as to impress upon his mind a picture of fictitious life that becomes to him as living as any personal recollection».¹¹

Ces souvenirs personnels sont appelés «moments artistiques» dans les cours de Cornell, à proximité d'une référence irritée à la «grossièreté des illustrations» que proposerait de son côté la psychanalyse, et «qui ne rendent pas assez justice aux détails». La psychanalyse est condamnée, on le sait, pour l'usage qu'elle incite à faire du «symbole», illustration «grossière» de toutes sortes de réalités, dont se nourrit l'école, haut lieu d'une forme de terrorisme intellectuel, où sévit ce que Nabokov appelle «le racket du symbolisme».¹² L'excès des propos ne doit pas masquer la question qu'ils posent avec une certaine justesse, celle du sens de l'enseignement littéraire. L'utilisation caricaturale de certaines recherches, celle de Freud en particulier, permet en effet d'effacer les aspérités de l'espace littéraire. Le décryptage des images à l'aide de catégories générales assimile l'éducation littéraire à un geste de réconfort qui ressemble, dans le contexte fort peu réconfortant du «monde non écrit», à un geste en trompe-l'œil — que décrit fort bien Nathalie Sarraute dans l'un de ses *Tropismes*:

«Dans ses cours très suivis au Collège de France, il s'amuse de tout cela.

¹¹ *Lectures on Russian Literature*, Brucoli Clark, San Diego, New York London, 1981, p. 199.

¹² *Lectures on Literature*, op. cit., p. 256.

Il se plaisait à farfouiller, avec la dignité des gestes professionnels, d'une main implacable et experte, dans les dessous de Proust ou de Rimbaud, et étalant aux yeux de son public très attentif leurs prétendus miracles, leurs mystères, il expliquait «leur cas».

[...]

«Il n'y a rien», disait-il, «vous voyez, je suis allée regarder moi-même, car je n'aime pas m'en laisser accroire, rien que je n'aie moi-même catalogué et expliqué.

Ils ne doivent pas vous démonter».¹³

Les éditions posthumes des cours de Nabokov ont contribué à imposer l'image d'un maître inflexible et distant; elles mettent pourtant en évidence une conception expérimentale de la lecture, faite de tâtonnements, de mises en bouche parfois hasardeuses, mais très attentives aux «miracles» ou «mystères» d'une œuvre d'imagination; les conseils donnés juste avant l'étude de celle de Dostoïevski en témoignent:

«Literature must be taken and broken to bits, pulled apart, squashed – then its lovely reek will be smelt in the hollow of the palm, it will be munched and rolled upon the tongue with relish; then, and only then, its rare flavour will be appreciated at its true worth and the broken and crushed parts will again come

¹³ *Tropismes*, XII, Paris, Minuit, 1957, p. 77-78.

together in your mind and disclose the beauty of a unity to which you have contributed something of your own blood».¹⁴

Le travail d'archéologue mené parallèlement dans *Eugen Onegin*, sur la voix de Pouchkine met très nettement en évidence la complexité d'un acte qui engage corps et âme, et assimile la tâche du professeur à celle d'un traducteur: passeur de textes et éveilleur d'inquiétude.

Dans le prolongement de ce long travail, ancien, sur la fonction et le langage du professeur de littérature, j'ai très souvent mis au programme de mes cours des œuvres de Nabokov: *Lolita* a servi d'introduction, pour des non spécialistes, à l'art de lire (j'avais pour objectif majeur de faire prendre conscience de la part de désir à l'œuvre dans l'activité de lecture); *Pnine* a fait partie d'un corpus (avec *Le Double* de Dostoïevski et *Don Quichotte*) destiné à interroger la notion d'identification, à partir de la question: qu'est-ce qu'un héros?; *Feu pâle* a permis de penser une poétique de la différence. Les exemples que je donnerai pour finir viennent de cours consacrés à des nouvelles. La brièveté des textes permet d'adopter plus vite un *rapport du détail* (à l'ensemble du récit), en dépit du statut incertain du texte traduit dont se servent les comparatistes. Il s'agit en effet de donner le désir d'une autre langue: idéalement, le cours est réussi quand les étudiants, qui savent en général un peu d'anglais, se mettent à apprendre le russe; c'est arrivé quelques fois. Ce désir repose en l'occurrence sur deux expériences concrètes: celle de la réécriture, d'Anton Tchekhov par Nabokov, qui s'apparente à une politique de la mémoire; celle de l'altérité, la lecture croisée de deux nouvelles d'Italo Calvino et de Nabokov confrontant à un art de lire à touche-touche (autrement appelé

¹⁴ *Lectures on Russian Literature, op. cit.*, p. 105.

close reading) donnant une sensation mêlée de promiscuité dans la langue et d'étrangeté radicale.

NABOKOV LECTEUR DE TCHEKHOV: UNE POLITIQUE DE LA MEMOIRE

En 1936, Vladimir Nabokov écrit «Vesna v Fialte», dont quelques lignes trahissent dès l'ouverture un travail de réécriture:

«[...] et cette fois encore elle demeura totalement impassible pendant tout un moment, sur le trottoir d'en face, à demi tournée vers moi avec un air d'incertitude bienveillante mêlée de curiosité, seul son foulard jaune s'avançant déjà comme ces chiens qui vous reconnaissent avant leur maître»¹⁵.

Le récit de cette ultime rencontre de la femme aimée, à Fialta, fait naître une impression de déjà vu: de déjà lu? La comparaison, d'où surgissent ces chiens imaginaires, semble avoir été favorisée par une ville aux sonorités familières: Fialta évoque Yalta, «charmante petite ville de Crimée», n'a pas manqué de préciser le narrateur. Que *figurent* ces chiens? Un dernier trait d'union entre un homme et une femme dont l'histoire est une série de rencontres successives, d'amours interdites. L'indécision de cette silhouette suspendue au travail de la mémoire n'est-elle pas le reflet de notre propre hésitation? La dame au foulard-chien de Fialta en évoque irrésistiblement une autre: «La Dame au petit chien»

¹⁵ «Printemps à Fialta», *Une Beauté russe*, traduction française de G.H. Durand, Paris, Julliard, 1980, p. 40

(1899) d'Anton Tchekhov, rencontrée un été à Yalta, quittée à l'automne, reprise l'hiver suivant pour une longue suite de rencontres au terme imprévisible. Le printemps restait à écrire — pourquoi pas «à Fialta»?

Lovée dans l'espace laissé ouvert Tchekhov, la nouvelle de Nabokov est un parfait exemple de textes *palimpsestes*, de ceux qui s'écrivent en lisant, dont la devise pourrait être «lira bien qui lira le dernier» — dans les détails...

Ce que le professeur Nabokov invite à retenir en priorité de la lecture de «La Dame au petit chien», c'est précisément une esthétique du détail, la façon dont Tchekhov fonde une écriture nouvelle sur un certain usage du détail:

«La couleur riche, exacte, des personnages est obtenue grâce au choix judicieux et à la distribution minutieuse de détails imperceptibles, mais marquants, en dédaignant totalement la description soutenue, la répétition et l'insistance pesante des auteurs ordinaires. Dans telle ou telle description, un seul détail est choisi pour éclairer toute la scène [...]

Le conteur s'évertue semble-t-il, à mentionner des petits riens qui, dans un autre genre de récit, seraient chacun un panneau signalant un changement de direction ou d'action —ainsi, les deux jeunes garçons aperçus au théâtre seraient là pour écouter et propager des bruits; et l'encrier signifierait qu'une lettre va changer le cours du récit; mais du fait même que ces riens ne signifient rien, ils sont de première importance pour rendre l'atmosphère réelle de l'histoire en question».¹⁶

¹⁶ Extrait du cours sur Tchekhov publié dans *Littératures / 2*, traduction française de *Lectures on Russian Literature*, Paris, Fayard, 1985, p. 354-355.

Placés au service d'un effet de réel, les détails sont autant d'appels de notes qui affectent la lecture, la retournent contre ses propres négligences — se satisfaire d'un énième épanchement lyrique en matière de liaison amoureuse, comme c'est le cas par exemple dans la scène de «La Dame au petit chien» où l'on voit l'amant Gourov se couper une tranche de pastèque au beau milieu du discours de repentance de la femme pécheresse. «Printemps à Fialta» complète la leçon de lecture de Tchekhov : pour lutter contre la propension des lecteurs à s'abandonner aux lieux communs, Nabokov fait voler en éclats (en détails bien «choisis») l'histoire d'adultère. Tout ce que le narrateur édifie est destiné à imploser: l'histoire qu'il raconte et qu'on soupçonne bientôt d'être volée au mari trompé, homme de lettres de renom; la ville de Fialta, qui ressemble à un décor de carton pâte; les passants, parmi lesquels on a tôt fait de reconnaître l'ombre portée de l'auteur lui-même, amateur de papillons. Pris en étau par des figures de doubles (le personnage de l'écrivain accompli et l'écrivain réel), le narrateur finit par n'être plus à son tour qu'une marionnette tenue par des mains expertes, qui ne craignent pas de se montrer.

Tout n'est qu'artifice, et pourtant un certain pathétisme affecte, en dépit de tous les trucages, l'aventure de cet homme (le narrateur) qui retrouve à Fialta dans les années 1930 une femme que le destin a placée plusieurs fois sur sa route, et qui meurt au terme de cette dernière rencontre. C'est que son créateur fait montre de bienveillance en le plaçant, certes, dans la situation humiliante d'un amour sans espoir de retour, mais en lui offrant conjointement les moyens de laver son offense.

En effet, Nina, la femme adultère, entre en scène déjà condamnée à mort. Et maintes prolepses attestent de la complicité du narrateur dans cette autre histoire

d'honneur, dont le protagoniste est cette fois le lecteur. Victor sait qu'il voit Nina pour la dernière fois, et ne le cache pas. C'est le dernier «service du destin», confie-t-il, «le dernier, j'insiste, car je ne vois aucune firme céleste de courtiers qui puisse consentir à m'obtenir un rendez-vous avec elle par-delà la tombe». Sur le quai d'une gare parisienne, il aperçoit Nina entourée d'un groupe de gens qui la regardent «comme les badauds regardent bouche bée une bagarre de rue, un enfant perdu, ou la victime d'un accident». Un lecteur attentif peut s'inquiéter de la comparaison finale, d'autant plus qu'une affiche de cirque, plusieurs fois montrée, prépare la mort de Nina dans l'accident de sa voiture qui va heurter «de plein fouet le camion d'un cirque ambulancier qui entrait dans la ville». Les raisons mêmes de cette collision fatale sont exposées dès le tout début de la nouvelle. Le conducteur a été *ébloui* par le soleil devenu aveuglant sur l'asphalte mouillé. Et ce retour du soleil a été soigneusement préparé par le narrateur accessoiriste, à l'aide d'un papier d'étain et d'un verre de «sang de pigeon»:

«Séjour, s'adressant à moi, se plaignit du temps, et au début je ne compris pas de quoi il parlait; même si ces vapeurs de serre, moites et grises, de Fialta pouvaient mériter le nom de «temps», elles constituaient aussi peu un sujet de conversation que, par exemple, le coude mince de Nina que je tenais entre le pouce et l'index, ou *un bout de papier d'étain* que quelqu'un avait laissé tomber et *qui brillait* là-bas au milieu de la rue pavée» (p. 54)

«devant [l'Anglais] *un long verre* contenant une boisson d'un pourpre vif *projetait un reflet ovale sur la nappe*» (p. 60)

Seul un oeil expert pouvait percevoir ces subtils jeux de lumière. L'honneur du lecteur est sauf, pour cette fois. Mais il abandonnera peut-être moins vite son esprit critique, la prochaine fois qu'il lira une phrase aussi anodine en apparence que celle qui ouvre la nouvelle: «Le printemps à Fialta est nuageux et maussade», effet de réel qui exige une grande qualité d'attention aux phénomènes physiques les plus divers.

Par le travail de la réécriture et le recours à cette esthétique du détail qui lui vient de Tchekhov, Nabokov s'efforce de créer chez ses lecteurs une mémoire textuelle : la récurrence de motifs, le plus souvent infimes, donne très souvent cette impression de *déjà vu* nécessaire à son édification. S'ensuit un important travail de mise en rapport des éléments constitutifs de l'oeuvre, au terme duquel le monde du livre se met en place (on en saisit les lignes), en un mouvement de recul qui peut paraître vertigineux : l'espace d'un *moment*, le monde du livre vient s'emboîter dans le monde du lecteur, lui-même replacé dans le monde tout court.

Le *moment artistique* ou *moment du détail* désigne ce moment de la lecture où nous avons la sensation de *comprendre* le monde : de le *prendre avec* nous, fuyant ainsi ses marges terrifiantes. C'est ce que les œuvres de Nabokov me semblent le mieux à même de transmettre. Auteur ou professeur, il s'est employé à éduquer le regard de ses lecteurs *en vue* de ces moments de vie humaine consciente qu'offrent les oeuvres littéraires. Un rapport de détail à la littérature permet de s'émerveiller à chaque lecture, de ne pas céder à la sensation mortifère du déjà vu, en puisant au contraire dans le retour inattendu de certaines «vues» le goût de ces images qui «se cristallisent sous une forme bien définie, mémorable, autonome», comme dit Calvino. Quant à la présence

envahissante de l'écrivain Vladimir Nabokov, elle s'explique en regard de sa conception de la lecture comme «amitié imaginaire», celle-là même dont rêve Victor avec Nina:

«Et, indépendamment de ce qui était arrivé à elle ou à moi entre-temps, nous ne discussions jamais de quoi que ce soit, étant donné que nous ne pensions jamais l'un à l'autre pendant les entractes de notre destinée, si bien que *quand nous nous rencontrions le rythme de la vie changeait immédiatement, tous ses atomes se recombinaient et nous vivions dans un autre espace temporel plus léger qui ne se mesurait pas à ces séparations prolongées mais à ces quelques rencontres qui constituaient ainsi entre elles artificiellement une vie brève prétendument frivole*» (p. 57-58, je souligne).

L'espace plurilingue de la lecture est cet espace sans lieu où s'inventent des communautés secondes qui ne renvoient pas nécessairement à des identifications.

NABOKOV ET CALVINO : ENJEUX DU CLOSE READING

Un bon usage de la lecture est incompatible avec le phénomène d'empathie contre lequel travaillent les effets de manche et les jeux spéculaires des récits de Nabokov. Un rapport du détail à la littérature exige que le lecteur se rapproche du texte, pas qu'il s'identifie à ses constructions imaginaires. L'expérience littéraire véritable est expérience de l'altérité, ce que le second corpus présenté voudrait suggérer pour finir.

«Zvuki», traduit par «Bruits»¹⁷ en français, plus littéralement par «Sounds» en anglais, est l'un des tout premiers récits écrits par Vladimir Nabokov à Berlin, en 1923, année de la naissance d'Italo Calvino. Il est intéressant de le faire lire avec «L'avventura di un poeta» («L'aventure d'un poète», 1958), l'un des «récits des années cinquante» qui composent le recueil *Gli amori difficili* d'Italo Calvino, autre grand lecteur de Tchekhov.

Les deux récits prennent la forme d'un moment d'être, reproduit à une toute petite échelle, qui paraît propice à l'évocation d'une solitude béate. Mais l'enjeu est ailleurs : il s'agit de repeupler les consciences en dessinant obstinément l'horizon du « prochain », au sens plus ou moins charitable du terme, objet de désir ou de répulsion, signe marginal d'une communauté le plus souvent insupportable, que les deux écrivains n'associent pas à un passé connu, qu'il ne promettent à aucun lendemain, mais dont il font le quotidien et la responsabilité de chacun — de chaque lecteur, plus précisément.

«Zvuki» relate, en quelques séquences brèves et denses, toutes sonores, les derniers instants de bonheur d'un couple adultère, instants volés au «bruit du temps» — titre des pages autobiographiques publiées à la même époque par le poète Ossip Mandelstam¹⁸ et qui évoquent les mêmes années terribles de la Seconde Guerre Mondiale.

«L'avventura» du poète de Calvino est celle d'un homme d'abord ravi par le silence d'un paysage maritime et les mouvements de la naïade qu'il contemple, puis arraché à ce moment de plaisir et de désir intenses, par la vision de villageois qui restituent brutalement au paysage idyllique les contours de l'Italie pauvre du Sud.

¹⁷ «Bruits», traduit du russe par Bernard Kreise, *La Vénitienne et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁸ *Le Bruit du temps* (*Šum vremeni*, 1925) d'Ossip Mandelstam a été réédité en 2006 chez Christian Bourgois.

Silence – bruits: les deux récits procèdent à des montages sonores qui donnent la sensation d'une écriture «d'après nature», qui est précisément le projet littéraire de Silas Flannery, écrivain fictif de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, qui ressemble beaucoup à Vladimir Nabokov. Son projet est exposé à la première personne, dans le «Journal de Silas Flannery»:

«je mets l'œil à la longue-vue et je la braque sur la lectrice. Entre ses yeux et la page, volette un papillon blanc. Quoi qu'elle soit en train de lire, c'est sûrement le papillon qui a retenu son attention. Le monde non écrit a sa pointe dans ce papillon. Le résultat auquel je dois tendre est quelque chose de précis, de ténu, de léger.

[...] en regardant le papillon qui vient se poser sur mon livre, je voudrais écrire "d'après nature" en me fixant sur le papillon. Parler par exemple d'un crime atroce mais qui, d'une certaine manière, ressemble au papillon, qui soit léger et subtil comme un papillon».¹⁹

Le «monde non écrit» vers lequel fait signe le papillon témoigne de l'intérêt de Calvino pour les marges du livre, pour le choc du réel auquel «le monde écrit» a pour fonction de préparer selon lui:

«Quand je me détache du monde écrit pour retrouver ma place dans l'autre, dans ce que nous avons pour habitude d'appeler le monde, fait de

¹⁹ *Si par une nuit d'hiver un voyageur (Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979)*, traduction de Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, collection Points, 1981, p. 184.

trois dimensions, de cinq sens, peuplé de milliards de nos semblables, à chaque fois cela équivaut pour moi à répéter le traumatisme de la naissance, à donner forme de réalité intelligible à un ensemble de sensations confuses, à choisir une stratégie pour affronter l'inattendu sans être détruit». ²⁰

«L'aventure d'un poète» raconte ce mouvement périlleux de sortie du livre. Une sensation de légèreté émane de tout le récit qui s'apparente à un long travelling, sensation d'autant plus poignante qu'elle semble pouvoir à tout moment basculer dans le vide, tant est grande par ailleurs la menace d'engloutissement de la voix narrative. Au fur et mesure que se peuple l'espace du poète venu, en «étranger», s'ébattre avec une très jolie femme sur les côtes du midi, la capacité de l'homme de lettres à imposer sa vision (linguistique) des choses décline en effet. La sensation de communion que lui donne le sentiment amoureux se retourne en une promiscuité insupportable — tant pour les travailleurs de la mer aux vies misérables encastrées sur les côtes, que pour le spectateur suffoquant dont les lignes de mots tendues vers l'horizon sont transformées *in fine* en un filet qui l'enserme. Les dernières lignes traduisent une sensation d'exiguïté liée à la découverte d'une communauté invasive, qui prend la forme d'une «cohue de mots capables de décrire chaque verrue, chaque poil de la maigre figure mal rasée du vieux pêcheur»:

«à l'esprit d'Usnelli, les mots se pressaient, se pressaient, serrés, entrelacés, sans nul espace entre les lignes, si bien que peu à peu on ne les distinguait plus, c'était un enchevêtrement où même les moindres blancs disparaissaient,

²⁰ «Monde écrit et monde non écrit» (1983), *Défis aux labyrinthe II*, *op.cit.*, p. 591.

et il ne restait que le noir, le noir total, impénétrable, désespéré, comme un cri» (p. 143).

Recouvert de ce cri ou hurlement final, l'îlot de silence s'avère rétrospectivement l'indice d'une difficulté de communication, «un passif impossible à faire disparaître dans chaque rapport humain» précise Calvino; qui ajoute néanmoins: «il renferme aussi une valeur précieuse et absolue. "Au cœur de ce soleil, le silence" est-il dit dans "L'aventure d'un poète"». ²¹

Cette valeur précieuse et absolue, spécifiquement littéraire, peut être précisée par la lecture parallèle de «Bruits». Dans aucun des deux récits, et moins encore dans celui de Nabokov, le désespoir n'est donné pour certain: le procédé du montage sonore, c'est-à-dire l'aménagement d'interférences entre silences et sons, permet précisément de faire coexister l'amoureux exclusif de la beauté du monde et son double, celui que le monde des hommes jette dans l'angoisse. La narration à la première personne, et l'adresse constante à la femme aimée («Tu jouais du Bach»), induisent une plus grande sensation de maîtrise dans l'aventure du protagoniste nabokovien. Comme tous les grands sensuels imaginés par son créateur, l'amoureux de «Bruits» a une telle hauteur de vue qu'il semble détaché de tout. Le bonheur est perçu par lui aussi comme un «état irrésolu» pour reprendre les termes d'Usnelli, donnant «la sensation d'un équilibre exaltant»²², filtre d'une représentation cristalline du monde, mais que ne borne aucun cri de terreur, dont l'horizon est au contraire le silence. Au moment de quitter la femme adultère dont le mari a annoncé son retour, le narrateur aperçoit le maître d'école à qui les jeunes amants ont

²¹ «Introduction», *Aventures*, *op.cit.*, p. 14.

²² «Bruits», *op. cit.*, p. 65.

rendu visite plus tôt dans l'après-midi; il est en train de pêcher, et laisse échapper un «beuglement»; mais là où se dirige le jeune homme et s'interrompt le récit, «Plus loin, sur la route, dans l'immensité du soleil couchant, dans les champs obscurément embrumés, c'était le silence» (p. 80).

Dès le titre s'affirme une plus grande assurance de l'être de langage. «Zvuki» évoque des «sons» qui servent aussi à désigner en russe le matériau de l'écrivain: voyelle (*glasnij zvuk*) et consonne (*soglasnij zvuk*). Ils ont une capacité de précision que n'a pas le «bruit» (*šum*) du temps de Mandelstam, par exemple. Il participent d'un spectre sonore harmonieux. En un mouvement inverse à celui du récit de Calvino, on entend d'abord des sons (pluie, musique, voix, gargouillement de ventre, bombes), qui sont progressivement assourdis, puis le silence. Le premier geste signale une certaine cacophonie : il faut claquer la fenêtre parce qu'une averse de juin fait trop de bruit; la femme assise au piano doit jouer plus fort. Le récit retrace ainsi un «amour assourdi» par son insertion progressive dans le concert du monde. Les marges de l'histoire d'amour, mises en évidence par l'usage inaugural de la fenêtre, sont en effet régulièrement investies. L'œil en coin du narrateur aperçoit sur le rebord de la fenêtre du maître d'école «un bourdon mort dans un duvet d'araignée», détail emblématique d'une violence en train de s'étendre, comme en témoignent les cartes géographiques entraperçues sur les murs et chargées de mettre en relation le moment de bonheur et l'histoire collective.

De constantes variations de perspectives (biologique, historique, cosmique) contribuent à placer bord à bord les réalités les plus diverses, et donnent le sensation d'un équilibre fragile dont hérite le lecteur et qui devient sa responsabilité. Comme son narrateur, le récit tient tout en un point:

«ce jour-là j'étais sur la crête d'une vague, je savais que tout autour de moi était constitué de notes d'une même harmonie, je savais — secrètement — comment étaient apparus, comment devaient se résoudre des bruits réunis dans l'espace d'un instant, quel nouvel accord serait suscité par chacune des notes dispersées. L'oreille musicale de mon âme savait tout, comprenait tout».²³

Mais «tout» peut aussi bien voler en éclats, à partir d'un autre point, ou du point d'un autre. D'infimes aspérités menacent de crever la fine pellicule d'harmonie tendue sur la journée de juin, comme en témoigne cette excroissance aperçue sur le visage de Pal Palytch, le maître d'école: «je notai sur la paupière gauche un bouton que je connaissais déjà, que l'on avait tellement envie de couper, mais le couper aurait signifié le tuer». Une sensation d'irréalité peut naître de la part prépondérante accordée dans «Bruits» à l'individu amoureux de la nature — l'amour des hommes comme celui de la femme au piano étant placés sous le signe du manque. Le personnage se rêve autosuffisant, et paraît suffisant: goujat avec les femmes, hautain avec les autres. Mais la basse continue de l'Histoire introduit une forme d'ironie cruelle qui éclaire l'omniprésence des corps, la sensualité du texte, et ce qu'on pourrait appeler l'érotisation de la lecture.

En effet, le procédé du montage sonore fait du malentendu le rouage majeur des pratiques collectives. Or la littérature a un rapport privilégié avec le malentendu, comme le note Jacques Rancière dans *Politique de la littérature*: «il existe un rapport essentiel

²³ *Ibid.*, p. 77.

entre le bonheur des mots et l'impénétrabilité des corps, entre le pouvoir de la parole et le manque au cœur du "rapport sexuel".²⁴

Comme le rappelle Calvino, le récit est un «jeu combinatoire» qui peut «mettre en évidence le procédé logique qui sert aux hommes pour établir des relations *aussi* parmi les faits de l'expérience». ²⁵ Il a inséré deux longs morceaux descriptifs dans son «Aventure d'un poète». Celui qui clôt le récit et montre la réalité sociale et politique du paysage maritime, et un autre, qui le précède, qui est antérieur à la rencontre des «gens du cru», et dont la dimension érotique est nécessairement en résonance avec la question politique. La description de la naïade retirant son maillot de bain se poursuit sur toute une page, et c'est l'apparition de barques de pêcheurs qui met un terme au spectacle de la séduction et contraint Délia à se rhabiller. Le lien ainsi établi entre nudité et dénuement — voire dénouement — rapporte clairement la question du politique aux chairs obscures susceptibles de défaire le sujet de l'énonciation.

Calvino et Nabokov pensent la communauté en termes d'entre-deux corps, parce qu'ils connaissent la dimension charnelle de la langue, «une chose physique et vivante, qui ne se congédie pas si facilement», confie le personnage éponyme du premier roman anglais de Nabokov, *La Vraie Vie de Sebastian Knight*.²⁶ L'un et l'autre apprennent à s'approcher au plus près de cette langue que la littérature dote d'une précieuse valeur d'exactitude.



²⁴ «Le malentendu littéraire», *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 42.

²⁵ «Introduction», *Aventures, op. cit.*, p. 16.

²⁶ Traduction Y. Davet, Paris, Gallimard, Folio, 1962, p. 128.