



HAL
open science

Le Flaubert de Nabokov : interprétation, continuité et originalité

Léopold Reigner

► **To cite this version:**

Léopold Reigner. Le Flaubert de Nabokov : interprétation, continuité et originalité. Linguistique. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR105 . tel-04621790

HAL Id: tel-04621790

<https://theses.hal.science/tel-04621790>

Submitted on 24 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité (LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES)

Préparée au sein de « Université de Rouen »

Le Flaubert de Nabokov : interprétation, continuité et originalité

**Présentée et soutenue par
Léopold REIGNER**

**Thèse soutenue publiquement le (30/11/2018)
devant le jury composé de**

Mme Anne-Laure TISSUT	PR HDR Université de Rouen	Directrice de thèse
M Yvan LECLERC	PR HDR Université de Rouen	Codirecteur de thèse
Mme Yannicke CHUPIN	MCF Université de Cergy-Pontoise	Examineur
Mme Florence GODEAU	PR HDR Université de Lyon-Jean Moulin	Rapporteur
Mme Isabelle POULIN	PR HDR Université Bordeaux Montaigne	Rapporteur
Mme Monica MANOLESCU	MCF HDR Université de Strasbourg	Examineur

Thèse dirigée par Anne-Laure TISSUT laboratoire ERIAC ; Yvan LECLERC laboratoire CEREDI



Logo Ecole Doctorale

Logo laboratoire



Table des matières

Introduction.....	6
<u>I. Nabokov et la France : Gustave Flaubert, figure par excellence de l'écrivain français.....</u>	36
<u>I.1. Lecture et vision nabokovienne de l'œuvre de Flaubert.....</u>	36
Présence de la littérature française et apprentissage de la langue française dans la formation de Nabokov.....	36
La place de l'influence flaubertienne parmi les autres auteurs lus par Nabokov.....	46
L'héritage de Madame Bovary.....	57
<u>I.2. Désir d'écrire et rapport au milieu littéraire.....</u>	64
Influence et imitation : origines du désir d'écrire.....	64
Mondanité et désir de postérité.....	72
Rapport à la presse et aux médias.....	80
<u>I.3. La présence de Flaubert dans l'œuvre nabokovienne.....</u>	87
Du bourgeois flaubertien au philistin nabokovien.....	87
Références directes à Flaubert dans l'œuvre de Nabokov.....	95
L'influence du style flaubertien sur l'expression nabokovienne.....	106
<u>I.4. Conception du rôle de l'auteur.....</u>	115
L'auteur tout-puissant.....	115
Vision artistique de l'invention totale.....	123
La transformation du banal en beau.....	132

<u>II. Une vision artistique complexe : éthique et esthétique</u>	139
<u>II.1. Contradiction entre intention et retentissement</u>	139
Incidence sociale : le Bovarysme et le phénomène « Lolita »	139
Réalisme et écriture descriptive.....	146
Tension entre humour et satire.....	152
<u>II.2. La précellence de l'art</u>	159
Entre réalisme et improbable.....	159
La beauté, objectif ultime.....	166
Le refus absolu de la didactique ?	174
<u>II.3. Art et politique</u>	180
Théâtre et satire politique.....	180
Visions de la politique : entre rejet et conservatisme.....	187
Cristallisation des défauts conventionnels dans la figure du bourgeois.....	194
<u>II.4. Une défense paradoxale de l'indépendance de l'œuvre d'art ?</u>	200
Des sujets provocateurs.....	200
La moralité inhérente à l'art.....	208
Critique de la médiocrité à travers la mise en scène du faux art et de la fausse science.....	215
<u>III. « La littérature sera exposante » : application littéraire de l'exactitude scientifique</u>	222
<u>III.1. Recherche de l'exactitude</u>	222
Transdisciplinarité juridique et médicale.....	222

Papillons et perroquets.....	230
La place du reportage journalistique dans la genèse des œuvres.....	237
<u>III.2. Quête du savoir et recherche du vrai.....</u>	244
La place du savoir.....	244
L'effet de réel.....	253
Le vrai.....	260
<u>III.3. L'équivalence du style et de l'idée.....</u>	268
Mouvements flaubertiens et ravissement esthétique.....	268
Le mot juste et la phrase inchangeable.....	278
Prose et poésie.....	287
<u>III.4. Relation auteur-lecteur.....</u>	298
L'impersonnalité du lecteur.....	298
Le lecteur créateur.....	307
La littérature comme collaboration entre auteur et lecteur.....	315
Conclusion.....	326
Bibliographie.....	343

Abréviations des œuvres de Vladimir Nabokov

- M* *Mary*. Londres : Penguin Books, 2009 (première édition 1926).
- K, Q, K* *King, Queen, Knave*. Londres : Penguin Books, 2012 (première édition 1928).
- D* *Despair*. Londres : Penguin Classics, 2012 (première édition 1934).
- IB* *Invitation to a Beheading*. New York : Vintage International, 1989 (première édition 1935).
- O* *Mademoiselle O*. Paris : Julliard, 1982 (première édition 1936).
- RLSK* *The Real Life of Sebastian Knight*. Londres : Penguin, 1963 (première édition 1941).
- BS* *Bend Sinister*. New York : Vintage International, 1990 (première édition 1947).
- SM* *Speak Memory*. Londres : Everyman's Library, 1999 (première édition 1951).
- TG* *The Gift*. Londres : Penguin Books, 2001 (première édition 1952).
- L* *Lolita*. Londres : Penguin Books, 2000 (première édition 1955).
- P* *Pnin*. New York : Vintage International, 1989 (première édition 1957).
- PF* *Pale Fire*. Londres : Penguin Books, 2011 (première édition 1962).
- EO* *Eugène Onegin, A Novel in Verse*. Princeton : Princeton University Press, 1975 (première édition 1964).
- A* *Ada or Ardor*. New York : Vintage International, 1990 (première édition 1969).
- SO* *Strong Opinions*. New York : Vintage International 1990 (première édition 1973).
- LL* *Lectures on Literature*. New York : Harvest, 1980.
- LRL* *Lectures on Russian Literature*. New York : Harvest, 1981.
- MFU* *The Man From the USSR and other plays*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1985.
- TE* *The Enchanter*. New York : GP Putnam's Sons, 1986
- EW* Nabokov, Vladimir & Wilson, Edmund. *The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*. Los Angeles : University of California Press, 2001 (première publication 1979).
- LV* Voronina, Olga et Boyd, Bryan (traduit et édité par). *Letters to Vera*. Londres : Penguin Classics, 2014.

Abréviations des œuvres de Gustave Flaubert

MB *Madame Bovary*. Paris : Librairie Générale Française, 1999 (première édition 1857).

ÉS *L'Éducation sentimentale*. Paris : Librairie Générale Française, 1972 (première édition 1869).

C *Le Candidat*. Bègles : Le Castor Astral, 2007 (publication originale 1873).

SA *La Tentation de saint Antoine*. Paris : Librairie Générale Française, 1971 (première édition 1874).

TC *Trois Contes*. Paris : Gallimard. 1973 (première édition 1877).

B&P *Bouvard et Pécuchet*. Paris : Librairie Générale Française, 1999 (première édition 1881).

FTdJ *Mémoires d'un fou, Novembre* et autres textes de jeunesse. Paris : Flammarion, 1991 (première édition 1901).

Introduction

Un siècle après la publication de *Madame Bovary* en 1857, parut *Lolita*, un roman dont le succès, comme celui du récit de Gustave Flaubert, construisit la notoriété d'un auteur jusque-là inconnu en dehors du milieu littéraire. *Lolita*, composé cent ans après le procès de *Madame Bovary*, connut également une publication problématique¹ et évita de peu la censure ; le prix de la célébrité pour Nabokov fut donc le même qu'il avait été pour Flaubert : une réputation d'écrivain sulfureux et « d'auteur suspect » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 684). L'auteur de *Lolita* lui-même fit une référence à peine déguisée à cette similitude lors de son cours sur *Madame Bovary*, en 1957 :

The book is concerned with adultery and contains situations and allusions that shocked the prudish philistine government of Napoleon III. Indeed, the novel was actually tried in a court of justice for obscenity. Just imagine that. As if the work of an artist could ever be obscene. I am glad to say that Flaubert won his case. That was exactly a hundred years ago. In our days, our times.... But let me keep to my subject. (*LL*, 125)

Les similitudes entre les deux auteurs ne concernent pas uniquement la censure de leur roman le plus célèbre. Dans son cours sur *Madame Bovary*, Vladimir Nabokov fait part de son admiration pour l'idéal esthétique, en particulier sur deux caractéristiques du style de Flaubert. D'abord, Nabokov considère que Flaubert a réussi à prêter à la prose l'expression du vers : « Stylistically, it is prose doing what poetry is supposed to do. » (*LL*, 125) Ensuite, il loue la capacité de Flaubert à transfigurer par le style un sujet sordide ou banal : « The subject may be crude and repulsive. Its expression is artistically modulated and balanced. » (*LL*, 138) Le compliment a d'autant plus de valeur qu'il provient d'un auteur s'étant livré à la même expérience avec l'écriture de *Lolita*. Précisément, le 25 mars 1853, Flaubert, écrivant à Louise Colet, imaginait un éventuel successeur : « [...] La tâche que j'entreprends sera exécutée par un autre. J'aurai mis sur la voie quelqu'un de mieux doué et de plus né. Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) [...] » (*Corr. II*, 287). Ce parcours similaire,

¹ Bien que Nabokov ne fût pas forcé à comparaître, comme Flaubert, devant le tribunal correctionnel de Paris, *Lolita* fut interdit en France après sa parution de 1955 à la demande du gouvernement britannique, après avoir déjà été refusé par de nombreux éditeurs aux États-Unis.

caractérisé par un succès littéraire tardif presque étouffé et finalement dynamisé par la censure, ferait-il de Nabokov, écrivain américano-russe, le successeur de Gustave Flaubert ?

En effet, non seulement le nom de Flaubert se trouvait sur une liste assez restreinte d'écrivains que Nabokov appréciait particulièrement, c'est-à-dire presque sans réserve², mais il y occupait en outre une place privilégiée. Nabokov affirma à de nombreuses reprises son admiration à la fois pour le style de l'auteur en général et pour *Madame Bovary* en particulier. Son cours de littérature sur cette œuvre révèle chez les deux auteurs deux visions semblables de l'art, et une adhésion de Nabokov au désir de Flaubert de « donner à la prose le rythme du vers ». Nabokov manquait pourtant rarement une occasion d'exprimer son mépris envers tel ou tel auteur reconnu, comme l'attestent ses lettres à Edmund Wilson, dans lesquelles il critique férocement Henry James, William Faulkner ou encore Dostoïevski. Malgré les inventions ou exagérations présentes dans sa biographie de Nabokov, Andrew Field rapporte une anecdote plausible datant de l'époque à laquelle Nabokov enseignait à l'université de Wellesley, et profitait de covoyages organisés entre collègues habitant tous à Cambridge : « The other riders learned to provoke him about his pet dislikes in literature or to nudge him into rhapsodies about *Madame Bovary* or *Anna Karenina* »³. Cette anecdote montre la place privilégiée que Nabokov accordait à Flaubert dans l'histoire de la littérature, le plaçant aux côtés de Tolstoï, autre grande influence de Nabokov. Toutefois, l'incidence de la lecture de Flaubert sur Nabokov a peut-être dépassé la simple estime d'un écrivain envers un autre. Effectivement, plusieurs analyses de l'œuvre de Nabokov ont établi des liens directs entre les deux auteurs, notamment dans des articles dont la liste sera établie dans cette introduction. Les nombreuses références faites à Flaubert ou à son œuvre dans celle de Nabokov (Flaubert est directement cité deux fois dans son roman le plus célèbre, *Lolita*) conduisent à soulever la question complexe de l'influence.

La présente étude ayant notamment pour but de démontrer la présence d'une influence certaine de l'œuvre de Flaubert sur Nabokov, il est nécessaire de définir le terme d'influence, dont le champ de significations et d'implications est trop large pour qu'il puisse être exploité sans un recentrage précis. On prendra pour point de départ l'ouvrage de Howard Bloom, *The Anxiety of Influence*, dans lequel sont répertoriés plusieurs types d'influences⁴ précis,

² La liste d'auteurs honnis par Nabokov est longue, mais même les écrivains les plus admirés ne sont pas épargnés par ses critiques. Tolstoï en est le meilleur exemple, puisque Nabokov louait pleinement *Anna Karenine*, mais déplorait la structure et la longueur de *Guerre et paix*.

³ Andrew Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov* (New York : Crown Publishers), 1968, 232.

⁴ Howard Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York : Chelsea House Publishers), 1987.

distinguant des objectifs différents de l'œuvre du successeur par rapport à celle du précurseur : la poursuite, la déviation, la récréation et même la destruction. Derek Attridge, quant à lui, dans *The Singularity of Literature*, développe une définition large de l'originalité, inspirée de la conception du génie par Kant, selon laquelle un écrivain peut à travers son œuvre créer soit une méthode reproductible soit inspirer d'autres génies à aller plus loin⁵. D'emblée, les notions d'influence et d'originalité s'affrontent, tandis que s'esquisse le concept, tout aussi problématique, de progrès. Ces termes complexes seront définis et encadreront la mise en parallèle des œuvres de Flaubert et de Nabokov. L'œuvre de Nabokov est envisagée dans cette étude à travers le prisme de sa lecture de l'œuvre flaubertienne, et vise à dégager à la fois des rapprochements et des contrastes entre les deux œuvres.

Le contexte de lecture de l'œuvre de Flaubert par Nabokov, c'est-à-dire le contexte littéraire et historique, sera d'abord examiné. Bloom distingue deux périodes, celle d'avant le « déluge » (« the flood ») et celle d'après. Il écrit ainsi de William Shakespeare : « Shakespeare belongs to the giant age before the flood, before the anxiety of influence became central to poetic consciousness. »⁶ Comme l'écrit Jonathan Bate dans le volume 42 du *Shakespeare Survey*⁷, Bloom fait certainement référence ici à la notion de génie et d'originalité développée au cours du XVIII^e siècle, puis par le mouvement romantique. Cependant, comme le souligne Bate, Bloom écarte les nombreuses influences dont l'œuvre de Shakespeare se nourrit, en particulier les poèmes d'Ovide, dont l'impact sur l'œuvre shakespearienne fait l'objet de l'article de Bate. En effet, malgré ces influences, Shakespeare, comme le souligne Bloom, n'en éprouvait pas l'angoisse, puisque celle-ci n'avait pas encore pénétré la conscience poétique, jusqu'au XVIII^e, lorsque les auteurs abandonnent l'imitation des modèles artistiques et considèrent la nécessité d'être singuliers. Toutefois, avec l'expression « le déluge », peut-être Bloom faisait-il aussi allusion à la diffusion de plus en plus large de la littérature, particulièrement à partir du XIX^e siècle, qui a vu se multiplier les auteurs érudits, créant non seulement une génération d'auteurs/lecteurs, mais aussi d'auteurs tout à fait conscients de leur héritage littéraire et de leur possible appartenance à une tradition. Ainsi, plus un auteur travaille à une époque récente, plus il aurait de chances d'être affecté par cette angoisse de l'influence, écrasé par le poids de ses prédécesseurs. Nabokov, auteur du XX^e siècle, est sans aucun doute concerné par ce facteur historique, comme le montre sa réponse à une question portant

⁵ Derek Attridge, *The Singularity of Literature* (New York : Routledge, 2004), 36.

⁶ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 11.

⁷ Jonathan Bate, *Shakespeare Survey 42*, "Ovid and the Sonnets; or, did Shakespeare Feel the Anxiety of Influence?", (Cambridge : Cambridge UP), 1990, 65.

justement sur l'influence, lors d'un entretien accordé à Jane Howard pour *Life Magazine* en 1964 : « In my boyhood I was an extraordinarily avid reader. By the age of 14 or 15 I had read or re-read all Tolstoy in Russian, all Shakespeare in English, and all Flaubert in French — besides hundreds of other books. » (SO, 46). Pareille déclaration, illustrant l'érudition de Nabokov, place en outre Flaubert parmi une trinité d'auteurs privilégiés par Nabokov, le posant comme l'auteur phare de la littérature française.

Au début de sa carrière d'écrivain, alors qu'il utilisait toujours le pseudonyme de Sirine, Nabokov reconnaissait d'ailleurs cette influence française. Field cite un entretien publié en novembre 1932 dans le journal estonien *Aujourd'hui*, dans lequel Nabokov nie une influence allemande supposée par le journaliste : « Yes, they have slated me for being under the influence of German writers whom I do not know. I speak and read German poorly, by the way. One might more properly speak about a French influence: I love Flaubert and Proust. »⁸ Nabokov n'aurait pas fait semblable déclaration après avoir écrit *Lolita*. Pour Field ce type de réponse candide était due à la jeunesse de l'auteur et fut remplacé par le refus quasi-systématique d'un quelconque rapprochement, et par la proclamation de l'individualité de l'artiste.

Toujours est-il que, dans cette déclaration, Nabokov posait un lien de causalité entre l'acte de lecture et l'influence. Ayant en Russie lu l'œuvre de Flaubert et celle de Proust, qu'il admirait toutes deux, il admettait une possible influence française. Il paraît pourtant légitime de ne pas tenir ce lien pour acquis et de se demander si un auteur érudit subit nécessairement l'influence d'autres œuvres. En effet, un auteur érudit est-il forcément un auteur influencé ? La réponse de Gustave Flaubert aurait pu être affirmative, à en croire cette lettre à Michelet dans laquelle il semble attester que toute œuvre majeure, appréciée ou non, marque invariablement l'ensemble des travaux futurs : « Il n'est maintenant personne qui puisse se passer de vous, se soustraire à l'influence de votre génie, ne pas vivre sur vos idées » (À Jules Michelet, *Corr. III*, 155)⁹. Le prédécesseur conditionnerait donc tous les auteurs susceptibles de le lire. Même en prenant en compte la flatterie à laquelle se livre Flaubert, il proclame ici le rôle incontournable joué par l'influence dans l'histoire littéraire. Dans *Le Livre Multiple*, Adam Thirlwell le formule à sa façon, en paraphrasant Borges : « les romans qui constituent l'histoire du roman sont entièrement conditionnés par le lieu et l'époque historique de leur composition. Leur valeur est inséparable de l'histoire »¹⁰. Outre les facteurs politiques, économiques et sociaux intervenant

⁸ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 115.

⁹ Lettre à Michelet de juin 1861 citée dans Winock, Michel, *Flaubert*, Paris : Gallimard, 2013, p. 295.

¹⁰ Adam Thirlwell, *Le livre multiple* (Paris : Éditions de l'Olivier, 2014), 288.

dans semblable « conditionn[ement] », l'influence des œuvres antérieures se lit en filigrane dans le discours de Thirlwell, qui lui consacre l'intégralité du long essai *Le Livre multiple*. Une telle influence historique, colossale, reste toutefois extrêmement difficile à mesurer, puisqu'elle ne passerait pas uniquement par la lecture directe, mais pourrait transparaître dans des ouvrages intermédiaires. De telle sorte qu'un auteur A, lisant un auteur B ayant lui-même lu un auteur C, serait à la fois influencé par l'œuvre de l'auteur B et indirectement par celle de l'auteur C. Cependant, la déviation entraînée par la lecture de l'auteur C par l'auteur B complique cette chaîne d'influence. Apulée, qui passionnait Flaubert, aurait-il par exemple influencé Nabokov indirectement à travers la lecture de Flaubert ? Une telle étude semble démesurée, et ces influences indirectes ne seront pas envisagées. Cette étude propose donc de s'attacher exclusivement aux liens entre un auteur russe anglophone du XX^e siècle, influencé de manière directe par la lecture d'un auteur français du XIX^e siècle, Flaubert, et d'examiner l'impact de cette influence sur l'œuvre du second, à savoir Nabokov. La définition de l'influence utilisée dans le cadre de notre étude est ainsi limitée à une force transmise par la seule lecture, du reste sans éliminer le contexte historique, qui conditionne celui de la lecture.

Les thèses de Bloom reviennent à l'esprit, avec leur nuance spécifique, tenant à la notion de « mélecture » (« misreading ») : « Poetic history, in this book's argument, is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative spaces for themselves »¹¹. Bloom définit la « mélecture » comme fondamentale dans le phénomène d'influence : « *Clinamen*¹², which is poetic misreading or misprision proper ; I take the word from Lucretius, where it means a 'swerve' of the atoms so as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a *clinamen* in relation to it »¹³. Ainsi, un lecteur A (dans le cas de Nabokov, un auteur en puissance) lisant une œuvre B ne serait pas véritablement influencé par l'œuvre B, mais par sa propre mélecture de l'œuvre B : « What has been discarded is the reader's solitude, a subjectivity that has been rejected because it supposedly possesses 'no social being' »¹⁴. Cette « mélecture » constituerait un prisme à travers lequel l'œuvre serait transformée, en fonction de nombreux facteurs, et notamment, le facteur historique : la lecture de Flaubert par Nabokov a été conditionnée par le fait qu'un demi-

¹¹ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 5.

¹² Bloom indique qu'il emprunte la notion de *clinamen* à Lucrèce, qui l'utilise pour désigner une déviation, ou déclinaison des atomes.

¹³ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 14.

¹⁴ Bloom, *The Anxiety of Influence*, xxv.

siècle se soit écoulé entre l'écriture et la lecture. D'autres facteurs seront déterminés, mais un second apparaît d'ores et déjà avec évidence : celui de l'auteur-lecteur, puisque l'individualité de Nabokov et sa conception de l'art, présente très tôt comme le montrent ses poèmes de jeunesse, font partie du prisme qui fait dévier l'œuvre du précurseur. La recherche dans ses lectures d'éléments susceptibles de corroborer sa vision préalable est une des caractéristiques de la « mélecture » effectuée par l'auteur-lecteur. L'individu qui lit une certaine œuvre opère une déviation inévitable, de sorte que l'interprétation individuelle, et le fait que les idées qui naissent d'une lecture ne proviennent pas seulement de l'auteur mais aussi du lecteur, et sont liés intrinsèquement à la lecture : « Reading, as my title indicates, is a belated and all-but impossible act, and if strong is always a misreading »¹⁵. Cependant, le préfixe mé- indique une erreur faite par le lecteur, une fausse interprétation qui vient de l'apport de l'individu lecteur : « [...] the new poet *himself* determines the precursor's *particular* law. If a creative interpretation is thus necessarily a misinterpretation, we must accept this apparent absurdity. »¹⁶ Pourtant, le précurseur ne détient pas nécessairement les secrets de son texte, et le sens que le lecteur voit dans la loi n'est pas un faux sens mais un sens présent dans le texte, que la perception originale du lecteur lui permet de déceler. L'aspect individuel de toute interprétation est donc retenu de la notion de mélecture dans cette étude, plutôt que l'idée d'un manquement, même créatif, à un sens original. En effet, l'analyse de l'écriture de Flaubert par Nabokov, notamment dans son cours de Cornell sur *Madame Bovary*, constitue bien une interprétation individuelle, mais fondée sur une fine connaissance de l'œuvre de Flaubert, mettant à jour des idées nouvelles, mais pas fausses, comme le thème du cheval qui apparaît dans les scènes les plus importantes du roman.

En plus du clinamen, cinq autres types d'influence sont identifiées par Bloom. Parmi les cinq, celle que Bloom nomme « Tessera » semble également pouvoir s'appliquer au lien entre Nabokov et Flaubert : « [...] which is completion and antithesis [...] A poet antithetically 'completes' his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough. »¹⁷ Ce concept nous intéresse à deux égards. Tout d'abord, il pose la question du progrès. Or, s'agissant de l'influence d'un auteur du XIX^e siècle sur un auteur du XX^e, l'avancée dans le temps et dans l'histoire sous-entend une évolution dans les idées, le style et l'art en général. Nabokov lui-

¹⁵ Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford University Press), 1980, 3.

¹⁶ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 42-3.

¹⁷ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 14.

même, dans l'analyse de la scène des comices de son cours sur *Madame Bovary*, lie l'influence de Flaubert sur Joyce au progrès littéraire, puisqu'il considère que Joyce n'a pas réussi à aller plus loin : « This is a wonderful chapter. It has had an enormous influence on James Joyce; and I do not think that, despite superficial innovations, Joyce has gone any further than Flaubert. » (LL, 160) Il est difficile de croire que le « merveilleux chapitre » n'ait pas également eu une certaine influence sur Nabokov lui-même. L'idée de progrès est nettement associée à la notion d'influence, comme le montre cette citation de Lautréamont, utilisée par Adam Thirlwell dans *Le livre multiple* : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique »¹⁸. Bien que le terme de plagiat puisse être excessif, on constate que la lecture d'une œuvre ayant traversé le prisme de l'auteur-lecteur provoque un désir de poursuite, qui pousse celui-ci à reprendre des éléments du travail du précurseur et à aller plus loin. Le terme de progrès est cependant aussi problématique que celui de plagiat, en ce qu'il implique une supériorité de l'art ultérieur, ce que conteste Attridge : « [...] Nor does it mean that art 'progresses' or 'develops' from inferior to ever more superior modes »¹⁹. Effectivement, l'avancée dans le temps implique une évolution, plus qu'un progrès, qui dénote une supériorité du successeur sur le prédécesseur. On retiendra donc l'idée de progression, qui illustre l'évolution et l'avancement temporel sans dénoter de supériorité, et l'on peut ainsi reformuler la formule de Lautréamont : l'influence est nécessaire, la progression l'implique.

Le deuxième intérêt que présente la notion de « Tessera » suit logiquement le premier : il s'agit de réunir dans un paradoxe l'idée de continuité et de discontinuité. Si l'auteur influencé a effectué une « mélecture », alors son œuvre constitue à la fois une poursuite de l'œuvre du prédécesseur et une déviation par rapport à celle-ci. Par conséquent, l'influence est une force paradoxale qui mêle la vision présente dans l'œuvre du précurseur et l'originalité de l'auteur influencé. L'auteur influencé s'inspire de l'œuvre lue, mais aspire à la discontinuité, car comme l'écrit Bloom : « Discontinuity is freedom »²⁰. Or, en matière d'art, la liberté conditionne l'originalité.

La définition de l'influence utilisée dans cette étude comporte donc deux volets : d'abord, la déviation individuelle de l'œuvre influente à travers la lecture créative de Flaubert effectuée par Nabokov, qui permettra de déterminer quelle vision celui-ci avait de l'œuvre de Flaubert ; le second volet consiste en la poursuite de cette vision, qui permettra

¹⁸ Thirlwell *Le livre multiple*, 138.

¹⁹ Attridge, *The Singularity of Literature*, 39.

²⁰ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 39.

d'examiner l'œuvre de Nabokov à la lumière de la « mélecture » qu'il a faite de celle de Flaubert.

Plusieurs études ont déjà été menées sur la relation d'influence entre Nabokov et Flaubert. La plupart des références ont été décelées par des flaubertiens²¹ et également répertoriées par Maurice Couturier dans divers ouvrages, parmi lesquels *Nabokov ou La tentation française*²². Il y consacre également un article publié dans le *Garland Companion*²³, qui fait partie d'une série de parallèles entre Flaubert et autres auteurs. Dans cet article, Maurice Couturier insiste sur l'admiration de Nabokov pour *Madame Bovary*, et indique qu'Emma Bovary a sûrement été une inspiration pour les personnages féminins de Nabokov²⁴. Il considère d'ailleurs le personnage féminin de *Roi, Dame, Valet*, comme une « réplique de *Madame Bovary* »²⁵. Un autre article, écrit par la nabokovienne Yannicke Chupin et publié dans l'ouvrage *Kaléidoscopique Nabokov, perspectives françaises*, met en lumière un parallèle entre *Ada* et *L'Éducation sentimentale*. Elle y précise que dans la chronologie des œuvres, Frédéric Moreau est censé périr au moment même où Van Veen est supposé naître, et avance que ce dernier peut être interprété comme prenant « le relais de la vie » du héros de Flaubert. Elle indique également un passage de *Ada* reprenant la structure d'un paragraphe de *L'Éducation sentimentale*, et d'autres références vraisemblablement intentionnelles²⁶. On constate que la relation entre les deux auteurs a déjà été considérée comme un objet d'étude important et que les références directes ont été énumérées à la fois par les spécialistes nabokoviens et flaubertiens. Cette étude se propose, selon le mode de la « Tessera », de poursuivre ces études et d'examiner en détail la proximité et les différences entre les deux œuvres.

De nouveaux enjeux seront traités, telle la recherche de liens non apparents à la première lecture et qui, au cœur de la déviation de l'héritage flaubertien par Nabokov, constituent une parenté invisible. Un axe également inédit concerne l'inflexion donnée par Nabokov à la vision flaubertienne de l'art : l'attitude de Nabokov, par exemple, à l'égard de la maxime « l'Art pour l'Art » est visiblement moins passionnée et plus prudente que celle de Flaubert, qui annonce

²¹ Claude Cambe, *Nabokov, Lolita* (Centre Flaubert Cérédi), mars 2006 [consulté août 2016]. Disponible sur : http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/general_nabokov.php

²² Maurice Couturier, *Nabokov ou La tentation française* (Paris : Gallimard), 2011.

²³ Vladimir E. Alexandrov (édité par), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (Londres & New York : Routledge), 1995, 405.

²⁴ Vladimir E. Alexandrov (édité par), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, 409.

²⁵ Vladimir E. Alexandrov (édité par), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, 409.

²⁶ Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel (sous la direction de), *Kaleidoscopic Nabokov, perspectives françaises* (Paris : Michel Houdiard), 2009, 108.

apparemment sans concessions qu'il « faut aimer l'art pour l'art lui-même. » (Au comte René de Maricourt, *Corr. III*, 587-8)

Au demeurant, l'opinion de Nabokov lui-même sur la notion d'influence mérite une analyse. En effet, si Bloom se concentre sur le phénomène d'angoisse du successeur envers son prédécesseur, sans véritablement prendre en compte le regard conscient de l'auteur influencé, la vision nabokovienne de l'influence est assez complexe pour rendre indispensable un examen lors d'une étude consacrée à l'influence. Sur ce point, il convient de dire que Nabokov, dans ses entretiens et déclarations diverses, était généralement hostile, pour son propre cas, à cette notion. On a déjà vu qu'il n'hésitait pas à l'évoquer dans le cas d'autres auteurs, notamment Joyce. Dans l'entretien, déjà cité, accordé à Jane Howard, Nabokov nie cependant toute influence, contredisant les propos du jeune Sirine : « [...] I do not believe that any particular writer has had any definite influence upon me. » (*SO*, 46). Toutefois, il s'agit peut-être d'une façon pour Nabokov de nier l'influence supérieure d'un auteur par rapport aux autres, sans nécessairement contester avoir été globalement influencé par ses lectures. Pour Genette dans *Palimpsestes*, il est impossible d'y échapper :

[...] une individualité littéraire (artistique en général) peut sans doute difficilement être à la fois tout à fait hétérogène et tout à fait originale et « authentique » -si ce n'est dans le fait même de son éclatement, qui transcende et de quelque manière rassemble ses éclats, comme Picasso n'est lui-même qu'à travers des manières qui l'apparentent successivement à Lautrec, à Braque, à Ingres, etc.²⁷

Bien que la position de Nabokov envers l'influence soit ambiguë, comme nous allons le constater, les déclarations précédemment citées indiquent que Nabokov aurait sûrement adhéré, en tant qu'auteur, à la vision exprimée par Stevens dans une lettre écrite au poète Eberhart, et utilisée par Bloom : « [...] But there is a kind of critic who spends his time dissecting what he reads for echoes, imitations, influences, as if no one was ever simply himself but is always compounded of a lot of other people. »²⁸ L'attachement de Nabokov à l'individualité de l'artiste, qu'il partage d'ailleurs avec Flaubert, participe sans aucun doute de cette réticence à reconnaître les influences qui lui sont attribuées.

En outre, le rejet notoire par Nabokov de la symbolique rigide sur laquelle repose la psychanalyse trouve lui aussi son origine dans son individualisme. Ce symbolisme se retrouve dans la comparaison de Bloom entre le « Sphinx », symbole « d'angoisse sexuelle » (« sexual

²⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, (Paris : Éditions du Seuil), 1982, 176.

²⁸ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 57.

anxiety ») aux yeux des psychanalystes, et ce qu'il appelle « le Chérubin, l'angoisse créatrice » (« the Cherub is creative anxiety »)²⁹. Ici, Bloom retire aux auteurs le contrôle de leur œuvre de la même façon que la psychanalyse retire aux individus le contrôle de leurs pensées, en affirmant l'origine inconsciente de l'angoisse. Ce lien entre psychanalyse et analyse de l'influence légitime la méfiance de Nabokov, pour qui le risque d'atteinte à l'individualité de l'auteur par des critiques à la recherche « de toutes sortes d'écho » (« what he reads for echoes »), constitue le plus grand danger pour l'intégrité de l'œuvre.

Cependant, la différence entre l'analyse de l'influence et la psychanalyse devient manifeste par l'examen du rapport qu'entretient Nabokov avec l'œuvre d'autres auteurs, lorsque lui-même se pose en critique et analyste. En effet, Nabokov-critique, contrairement à Nabokov-auteur, convient tout à fait qu'il existe des « échos » et qu'un auteur ait pu en influencer un autre de façon majeure. Il fut même accusé par un autre critique, Hyman, de porter atteinte à l'individualité de Nikolaï Gogol, comme le note Simon Karlinsky dans ses notes à la correspondance de Nabokov et Edmund Wilson : « In a review of several critical studies in *Accent*, Spring 1948, Hyman accused most modern critics of extreme subjectivism and of a tendency to turn the writer they discuss into a replica of their own selves, adding that 'the worst [example] in our time may very well be Vladimir Nabokov's émigré Czarist liberal and surrealist Nikolai Gogol' »³⁰. Nabokov fut donc accusé d'avoir apparemment dérogé à son propre dogme prônant l'individualisme de l'artiste.

Un des exemples les plus probants de l'adoption sans conditions par Nabokov de la notion d'influence concerne justement Flaubert. Dans son cours sur *Madame Bovary*, il déclare : « Without Flaubert there would have been no Marcel Proust in France, no James Joyce in Ireland. Chekhov in Russia would not have been quite Chekhov. So much for Flaubert's literary influence. » (*LL*, 147) Voilà Nabokov soulignant l'influence nationale et internationale de Flaubert. Aucun lecteur de l'œuvre de Nabokov ne peut lire ces mots, prononcés en 1957, deux ans après la publication de *Lolita* en France, sans se demander si Nabokov aurait été Nabokov sans Flaubert, ou tout du moins si un auteur ayant lu les œuvres complètes de l'auteur normand en français avant l'âge de quatorze ans aurait pu se soustraire à si formidable influence. Une autre fois, la réponse de Nabokov à un étudiant admiratif de Dostoïevski confirme qu'il considérait l'influence en général comme la marque d'un grand écrivain. Alors

²⁹ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 36.

³⁰ Simon Karlinsky (édité par), *The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971* (Los Angeles : University of California Press), 2001 (première publication 1979), 233.

que l'étudiant tentait d'expliquer son projet d'étude de l'influence de Dostoïevski sur la littérature soviétique, Nabokov aurait répondu pour mettre fin à la discussion : « Dostoevski is not an influential writer. He has had no influence. »³¹ Le fait que Nabokov, qui considérait l'art soviétique comme un oxymore, ait préféré attaquer Dostoïevski, illustre certes son mépris envers l'écrivain. Mais surtout, s'il fut irrité par l'attribution d'un tel honneur à Dostoïevski, c'est qu'il considérait l'influence d'un écrivain sur les générations d'auteurs à venir comme la marque d'un des plus grands.

Le positionnement de Nabokov envers la notion d'influence reçoit un éclairage intéressant dans ses études sur Pouchkine. En effet, c'est Nabokov qui a résolu la grande question des influences françaises de Pouchkine, en répertoriant les « échos » présents dans ses textes et en identifiant trois sources et influences françaises majeures : La Fontaine, Molière et Malherbe. Refuser de nommer aucune influence sur sa propre œuvre, tout en étudiant celles identifiées dans l'œuvre des autres peut sembler contradictoire. Toutefois, il ne s'agit pas là d'un refus véritable, et l'attitude s'éclaire à la lumière de l'opinion qu'avait Nabokov sur le rôle joué par l'environnement dans l'écriture. Sans le rejeter totalement, il en minimise l'importance, et recommande la prudence :

I have always maintained, even as a schoolboy in Russia, that the nationality of a worthwhile writer is of secondary importance. The more distinctive an insect's aspect, the less apt the taxonomist is to glance first of all at the locality label under the pinned specimen in order to decide which of several vaguely described races it should be assigned to. 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. Locality labels are known to have been faked by unscrupulous insect dealers. (*SO*, 63)

Nabokov relègue l'environnement à un rôle secondaire au nom de l'originalité et de l'individualité de l'écrivain, qui risque, comme les insectes, d'être mal identifié par les critiques. C'est probablement pour cette raison qu'il reste extrêmement prudent sur la question de l'influence, sans l'abandonner totalement. Du reste, il fait preuve d'un goût pour l'étude de ce facteur contextuel, comme le montrent ses recherches sur les origines africaines de l'auteur d'*Eugène Onéguine*, qu'il décrit ainsi à Wilson :

I have greatly enjoyed all that tremendous research. One of the most difficult clues to pursue proved to be the origin of Pushkin's Abyssinian ancestor. I do not know how many old and new maps

³¹ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 278.

of that country I have examined, and how many travels (Jesuits, Protestants, Bruce, Salt, etc.) I have studied in order to find “Lagon” (Logo), a town mentioned by “Gannibal” (that great-grandfather)—who in a certain fascinating sense was a descendant of Rasselas!³².

Pourquoi entreprendre de telles recherches si son style doit être le seul schibboleth d’un artiste qui ne saurait être distingué par ses origines ni sa nationalité ?

Wilson, dans une lettre datée du 15 novembre 1948, reproche d’ailleurs à Nabokov ce qu’il considère comme un déni du facteur contextuel, en reprenant la comparaison avec l’entomologie :

I have never been able to understand how you manage, on the one hand, to study butterflies from the point of view of their habitat and, on the other hand, to pretend that it is possible to write about human beings and leave out of account all question of society and environment. I have come to the conclusion that you simply took over in your youth the *fin de siècle Art for Art’s sake* slogan and have never thought it out. I shall soon be sending you a book of mine which may help you straighten out these problems.³³

Cependant, Nabokov n’adhérait absolument pas aveuglément à l’axiome parnassien, puisqu’il reprend Wilson dans sa réponse : « Art for art’s sake does not mean anything unless the term ‘art’ be defined. »³⁴

Dans ce souci de précision se trouve peut-être la solution à ces contradictions apparentes. En effet, il est fort possible que Nabokov rejette la notion d’influence car Nabokov anticipe des groupements d’auteurs dans des analyses niant l’individualité de chacun de ces auteurs, tout comme il exclut le facteur contextuel car il refuse que l’on situe tous les écrivains russes émigrés après la Révolution dans le même mouvement. Le fait que Pouchkine ait des origines africaines ne réduit ni son individualité, ni son originalité, qui s’en trouvent au contraire renforcées, puisqu’il passe de la catégorie d’auteur russe à une identité plus complexe, au-delà des appartenances. Cette identité est considérée de façon secondaire, comme une confirmation de la singularité de Pouchkine. Précisément, le champ d’études s’élargit, tandis que la spécificité de l’auteur est soulignée. Il ne s’agit alors non plus de ranger Pouchkine dans une génération d’auteurs, mais d’élargir la recherche d’influences. De la même façon, la découverte par Nabokov du retentissement d’œuvres françaises sur celle de Pouchkine ne fait que révéler

³² Karlinsky, *The Nabokov-Wilson Letters*, 324.

³³ Karlinsky, *The Nabokov-Wilson Letters*, 238.

³⁴ Karlinsky, *The Nabokov-Wilson Letters*, 240.

un aspect de l'écriture de l'écrivain russe, sans le réduire à ces seules influences. Nabokov aurait donc deux définitions de l'influence, une personnelle, concentrée sur l'individualité d'un auteur particulier et visant à répertorier les différentes inspirations de celui-ci, et une plus autoritaire, qu'il attribue à la critique littéraire, impliquant selon Nabokov un groupement réducteur.

Une déclaration particulière de Nabokov faite en 1930 constitue un éclairage d'intérêt afin de déterminer avec plus de précision la nature de ce déni de l'influence par Nabokov. Effectivement, alors même qu'il réfute une influence, en l'occurrence, celle de Proust, Nabokov admet son incertitude, et semble adhérer au concept de la « mélecture » pour justifier son scepticisme : « [Influence] is a dark and unclear thing. One may imagine, for example, two writers, A and B, completely different but both under a certain very subjective influence; this influence goes unnoticed by reader C inasmuch as each of the three (A, B, and C) has understood Proust in his own way. »³⁵ Nabokov indique à son tour que l'acte de lecture constitue une déviation, selon une interprétation singulière et propre au lecteur, de la même façon que Genette dans *Palimpsestes* explique que le pastiche de Flaubert par Proust n'est que le pastiche d'« un Flaubert lu par Proust »³⁶ Or, cette déviation, plutôt qu'elle ne réfute la théorie de l'influence, en définit le mécanisme. Néanmoins, si l'influence subjective n'affecte pas consciemment le lecteur C, il n'en reste pas moins que l'interprétation subjective à laquelle se sont livrés automatiquement les auteurs-lecteurs A et B pendant leur lecture de Proust a infléchi leur façon d'écrire. Cette interprétation mérite d'être examinée, afin de tâcher d'identifier quels aspects d'un auteur ont le plus orienté l'écriture de l'auteur-lecteur et de quelle manière. Cette étude sur l'influence a donc comme objectif de déterminer le Flaubert de Nabokov, c'est-à-dire la manière dont celui-ci a compris Flaubert. Bien entendu, une telle étude est elle aussi condamnée à effectuer une « mélecture » et introduire une subjectivité propre à la relation d'influence, facteur incontournable qui ne rend cependant pas impossible l'analyse de la présence flaubertienne dans l'œuvre nabokovienne.

Pour débiter cette analyse, les biographies des deux auteurs permettent d'éclairer un rapprochement entre leur parcours d'écrivains, afin de mettre au jour les divergences et identifier des points communs. Le point commun le plus évident concerne peut-être la façon dont chacun a acquis sa célébrité littéraire, malgré l'éloignement temporel et spatial. En effet, même si Nabokov avait déjà été publié, Flaubert et Nabokov ont acquis leur notoriété par le succès d'une œuvre en particulier, restée la plus célèbre pour les deux auteurs, *Madame Bovary*

³⁵ Vladimir E. Alexandrov (édité par), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, 359.

³⁶ Genette, *Palimpsestes*, 137.

pour Flaubert et *Lolita* pour Nabokov. Aucun des deux ne connaîtra de nouveau pareil succès, ni ne s'exposera plus à pareille censure de son œuvre, au cours de procès aux conséquences judiciaires et politiques importantes³⁷. Pour les deux écrivains, ce roman aurait pu être enterré par la justice. *Madame Bovary*, pourtant publié sans la scène du fiacre dans la *Revue de Paris*, entraîne Flaubert devant les tribunaux à la fin de l'année 1856, tandis qu'en 1957, comme l'écrit Nabokov à Wilson, le gouvernement britannique vient de demander avec succès au gouvernement français de retirer du marché les livres immoraux, dont *Lolita*, pouvant choquer les touristes américains et anglais : « 'L'affaire *Lolita*' is in full swing »³⁸. Flaubert s'en sortit avec un avertissement, et dès la première publication de *Madame Bovary* en avril 1857, la publicité ainsi obtenue contribua au succès du roman ; de façon similaire, la réputation sulfureuse de *Lolita* garantit un nombre élevé de ventes.

Au-delà de cette réussite relativement comparable dans leur carrière, les deux auteurs eurent des enfances assez différentes, notamment à cause de la distance temporelle les séparant, et de l'éloignement spatial entre Rouen et Saint-Pétersbourg, lieu de naissance de Nabokov. Nabokov vécut une enfance protégée dans une famille russe progressiste. Son père participa au gouvernement provisoire jusqu'à ce que les Bolchéviques s'emparent du pouvoir, et fut assassiné en 1922 par des monarchistes, dont l'un fut plus tard libéré par le régime nazi. Voilà comment Nabokov décrit son enfance, avec concision, et non sans ironie : « I was a perfectly normal trilingual child in a family with a large library. » (*SO*, 43). On voit déjà s'esquisser pour l'auteur la double importance de la langue et de l'érudition. Gustave Flaubert, lui, naît dans une famille de médecins. Tout comme celui de Nabokov, son père fut un personnage connu et respecté, dont il put mesurer la notoriété jusqu'en Égypte, où il rencontra, rapporte-t-il, un Polonais le connaissant (À sa mère, *Corr. I*, 595). Comme Nabokov, il fut marqué par la mort de son père, puis par celle de sa sœur, tandis que Nabokov perdit son frère dans un camp de concentration en 1944.

Michel Winock, dans sa biographie de Flaubert, décrit l'enfance de l'auteur en ces termes : « Au fil d'une enfance passée entre le collège où l'on meurt d'ennui et l'hôpital où l'on meurt tout court, la personnalité de Gustave s'est forgée contre les platitudes de la société louis-philipparde, les illusions de la croyance religieuse et, plus généralement, contre l'ordre établi

³⁷ Le député conservateur Nigel Nicolson perdit d'ailleurs son siège à la Chambre des Communes après qu'une maison d'édition britannique à laquelle il était lié eut décidé de publier *Lolita* en 1959.

³⁸ Karlinsky, *The Nabokov-Wilson Letters*, 341.

universel »³⁹. Pourtant, même dans ses œuvres de jeunesse, tandis qu'il menait l'existence ordinaire d'un membre d'une famille bourgeoise, avant que la mort à deux reprises ne frappe cette dernière, Flaubert montrait son pessimisme et son goût du « rire destructeur de Rabelais »⁴⁰. Comme il l'annonce à vingt ans dans une lettre à Gourgaud-Dugazon, le pur désir de composer déjà l'anime : « C'est la même idée fixe : écrire ! » (À Gourgaud-Dugazon, *Corr. I*, 94). Cette passion explique le refus de Flaubert, jusqu'à la fin de sa vie et même lorsque la ruine menace, de rédiger des articles ou des chroniques pour gagner sa vie. Pour lui, l'écriture doit n'être motivée que par la passion de l'art et jamais par des contraintes financières. Né dans une famille aisée, il peut se permettre d'abandonner ses études de droit et se consacrer à l'écriture. Chez Flaubert, le désir d'écrire semble venir uniquement de l'amour de l'art : « Vous ne savez pas quel plaisir c'est : composer ! Écrire, oh ! écrire, c'est s'emparer du monde ! » (*FTdJ*, 75) Toutefois, ce plaisir fait parfois place à ce qu'il appelle les « affres du style » (À George Sand, *Corr. III*, 566), symptômes de la composition de *Madame Bovary*.

L'aisance financière permet à Flaubert de mépriser l'écriture mercenaire, plus précisément l'écriture journalistique. On lui propose souvent de rédiger des chroniques, dans plusieurs journaux, comme il le rapporte avec amusement dans ses lettres. Il refuse toujours : « on me verra cocher de fiacre avant de me voir *écrire pour de l'argent* » (À Ernest Feydeau, *Corr. III*, 14). Sa foi en la précellence de l'art le pousse à s'éloigner de toute distraction le détournant de l'acte d'écriture. Même à la fin de sa vie, ruiné par la faillite du mari de sa nièce Caroline, il se refuse à louer sa plume et doit compter sur l'aide de ses amis, parmi lesquels l'écrivain russe Tourgueniev, qui tente en vain d'obtenir pour Flaubert la succession de Samuel de Sacy à la bibliothèque Mazarine.

Si Gustave Flaubert ne ternit jamais son art par des considérations financières « d'épicier », prétendant même ne pas être certain de vouloir être jamais publié, Nabokov, en revanche, n'eut guère le choix. Dépossédé de l'immense fortune héritée de son oncle Ruka, il fut contraint, dans sa vie d'émigré russe, de trouver toutes sortes d'emplois rémunérés, tels la traduction d'articles pour un journal anglais, ou un rôle de figurant pour le cinéma berlinois. Néanmoins, Nabokov lui aussi avait commencé à écrire dès l'enfance (ses poèmes russes en sont la preuve), et regrettait de devoir travailler et enseigner pour des raisons financières. Après avoir reçu mille dollars du *New Yorker* pour une nouvelle, il confia d'ailleurs ce regret à Sylvia Berkman, lui confiant qu'il aimerait, si possible, se consacrer pleinement à

³⁹Michel Winock, *Flaubert* (Paris : Gallimard), 2013, 57.

⁴⁰ Winock, *Flaubert*, 57.

l'écriture. Il convient également de préciser que la première tentative d'écriture de Nabokov, avant ses poèmes, fut une traduction de Thomas Mayne Reid en français, alors qu'il avait dix ans. Cette anecdote souligne l'enjeu de la langue dans sa formation d'écrivain, et met en lumière sa hiérarchie des langues, ainsi exposée : « My head says English, my heart, Russian, my ear, French » (*SO*, 49). Cette stricte partition sera extrêmement utile pour mesurer l'impact sur son écriture de la lecture de Flaubert en français, langue dont la sonorité a alors nécessairement affecté la réception de l'œuvre par Nabokov.

Les deux écrivains ont également tenté d'échapper à un aspect majeur de leur environnement. En effet, alors que Flaubert a vécu les « Trois Glorieuses », la monarchie de Juillet, la révolution de 1848, la guerre franco-prussienne et la Commune, et Nabokov la révolution russe et la Seconde Guerre Mondiale, tous deux citaient la politique comme le sujet qui les préoccupait le moins. Pour son roman *Bend Sinister*, qui décrit un régime totalitaire, Nabokov reçoit d'Edmund Wilson la même critique que de la part d'un ancien professeur à propos d'une dissertation écrite en Russie, à l'école de Tenishev, sur des mutineries contre le régime Tsariste : l'auteur met trop de distance, son détachement irrite le lecteur ; il décrit avec précision et sans passion des événements qui devraient échauffer les esprits, et n'exploite pas la dimension polémique du sujet. C'est exactement le même reproche, le manque d'enthousiasme et de passion, mais surtout l'absence de parti pris et même d'opinion, qui est fait à Flaubert par la plupart des critiques de *L'Éducation sentimentale*. Cette absence d'interprétation des événements politiques joue un rôle d'importance dans l'étude de la vision artistique des deux auteurs. Pourtant, si, dans leurs œuvres, Flaubert et Nabokov semblent blasés et indifférents, ils affichaient tous deux un certain mépris envers la doctrine politique socialiste. Nabokov reproche à « ces bons vieux soviétiques », en plus de son exil forcé, « une littérature complètement exécrationnelle » : « I think that my main grudge against the good old Soviets is that they produce such execable literature [...] »⁴¹, tandis que Flaubert lui aussi fustige la vision socialiste de l'art, qui donne un rôle utilitaire à la littérature, celui d'élever le peuple. Bien que les socialistes de Flaubert ne soient pas les Bolchéviques de Nabokov, la même vision de l'art, en tant qu'outil égalitariste et didactique, se trouve ici dénoncée. Les deux écrivains voient dans ce rôle social attribué à l'art une atteinte à la pureté de ce dernier. Que ce soit à des fins de propagande ou à des fins humanitaires et sociales (comme l'ancienne amie de Flaubert, Amélie Bosquet, qui veut dénoncer la situation de l'ouvrier, et avec qui il se brouille à la sortie de *L'Éducation sentimentale*), le grief de Nabokov et Flaubert porte sur la conception

⁴¹ Karlinsky, *The Nabokov-Wilson Letters*, 133.

utilitariste, et non-esthétique, de l'art. Pour la même raison, Flaubert exprime sa réserve envers des romans comme *Germinal* ou *Les Misérables*, un livre destiné, à l'en croire, à la « crapule catholico-socialiste » (À Edma Roger des Genettes, *Corr. III*, 236), malgré sa grande admiration pour leurs auteurs. C'est d'ailleurs son seul point de désaccord, certes majeur, avec Victor Hugo.

Bien que Flaubert et Nabokov aient ensuite penché pour le conservatisme, comme l'attestent le mépris de Flaubert pour la Commune, et la lettre envoyée par Nabokov au président démocrate Lyndon B. Johnson encourageant l'intervention militaire au Vietnam, il est difficile d'y voir un engagement réel, leur détachement demeurant presque complet. Ce désintérêt semble d'ailleurs lié à leur vision de l'art, ces opinions qu'on peut dire politiques n'étant que dérivées de leur idéal artistique du non-engagement.

Pour Flaubert, ce qui s'apparente le plus à une doctrine artistique n'est ni le naturalisme, ni le réalisme ou le romantisme auxquels on l'a souvent rattaché, mais l'impersonnalité : « *Madame Bovary* n'a rien de vrai [...] je n'y ai rien mis de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire* » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 691). Flaubert a en effet longuement répété que l'auteur d'un ouvrage littéraire ne devait rien laisser transparaître de sa vie, ses goûts et encore moins ses opinions. Pour Nabokov, son amour du ravissement esthétique, qui doit constituer le seul but de l'art, menait apparemment dans la même direction. Un amour du style au mépris de l'utilitarisme qui s'accorde avec leur vision de la politique, puisque si le socialisme est souvent maltraité dans leurs œuvres, il en est de même du conservatisme et de toutes les tendances politiques confondues. On peut donc d'ores et déjà noter une similitude dans ce mépris envers l'utilitarisme lorsqu'il est question d'art.

Ces deux visions, marquées par l'attachement total au style et à la valeur esthétique de l'art, devront rester momentanément indéfinies, l'objectif de la présente recherche étant de déterminer à la fois la raison de cette passion et la nature du style en question, pour les deux auteurs, ainsi que l'influence de la vision flaubertienne sur la vision nabokovienne. Si les principes artistiques de Flaubert constituaient un précepte, régi par des canons, alors son influence sur Nabokov serait comparable à l'influence d'une école littéraire. On aurait alors une simple méthode reproductible, allant à l'encontre de la définition du génie proposée par Kant et reprise par Attridge : « le génie est l'originalité des dons naturels d'un sujet dans le libre usage de ses facultés de connaître. Aussi bien le produit d'un génie [...] n'est pas un exemple

à imiter [...] mais un héritage exemplaire pour un autre génie, l'éveillant au sentiment de sa propre originalité et l'incitant à exercer son indépendance vis-à-vis des règles de l'art [...] »⁴². Précisément, Nabokov fut séduit, entre autres, par l'individualisme et le refus de Flaubert d'appartenir à un mouvement. La peur de l'enfermement et de la perte de l'individualité explique nombre de parti pris de ces deux écrivains, depuis cet apolitisme jusqu'à la méfiance envers les écoles littéraires et le phénomène d'influence. Bien que Flaubert, dans sa correspondance, montre encore plus de mépris envers « l'École » : « Le tort de Zola, c'est d'avoir un système, de vouloir faire une école » (À Edma Roger des Genettes, *Corr.* V, 199), Nabokov partage la hantise d'être associé, particulièrement par des critiques littéraires, à des groupes d'auteurs ou des mouvements littéraires.

Cette phobie de l'affiliation rejoint la réflexion sur l'influence, puisqu'elle constitue une peur d'être enfermé dans un groupement au mieux réducteur, au pire antithétique. Flaubert se voit ainsi pris pour cible dans une critique d'A. Claveau pour le *Courrier Franco-Italien*, dans laquelle il est associé à Champfleury, cofondateur de la revue *Le Réalisme*. Claveau lui reproche d'abhorrer ce qu'en réalité il considère comme l'élément le plus important de l'écriture : « L'école Champfleury, dont on voit bien que fait partie M. Flaubert, juge que le style est trop vert pour elle, elle en fait fi, elle le méprise, elle n'a pas assez de sarcasmes pour les auteurs qui écrivent. Écrire, à quoi bon ? »⁴³. Comme l'écrit Winock, « le contresens était parfait, on imagine l'ahurissement de Flaubert ». Le refus de la notion d'influence pourrait ainsi être considéré comme une conséquence directe de la peur de l'identification erronée, ce qu'évoquait Nabokov par sa métaphore sur l'entomologie. Ici, Claveau joue le rôle du marchand d'insectes peu scrupuleux, et consigne Flaubert à l'école du Réalisme, lui qui considérait le vrai comme toujours subalterne au beau : « j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai » (À Louis Bonenfant, *Corr.* II, 652). La peur de ce type de classification abusive constitue sûrement une des raisons pour lesquelles Nabokov réfute, plus que tout autre, les influences contemporaines qui lui sont attribuées. Une telle association pourrait constituer un groupement d'écrivains, ce que Nabokov considère comme une erreur. Il se moque d'ailleurs de cette pratique dans son commentaire de sa propre traduction d'*Eugène Onégin* : « There are teachers and students with square minds who are by nature meant to undergo the fascination of categories. For them, 'schools' and 'movements' are everything; by painting a group symbol on the bow of mediocrity, they condone their own incomprehension of true genius. » (*EOII*,

⁴² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté du juger* (Paris : Vrin, 1993), 219. Trad. Alexis Philonenko.

⁴³ Winock, *Flaubert*, 280.

32). Il déclare n'avoir lu aucun des auteurs allemands auxquels on le compare à Berlin, puis nie toute similitude avec Joseph Conrad, utilisant sa fameuse formule : « I am too old to change Conradically »⁴⁴. En rejetant ce parallèle, Nabokov refuse d'être réduit à la seule qualité multilingue de son œuvre. Son rejet du mouvement permet de préciser encore un aspect de l'anxiété de l'influence : l'auteur individualiste, qui considère son art comme tout à fait singulier, refuserait l'influence pour ne pas être rattaché non seulement à un précurseur, mais par-dessus tout à un mouvement, afin de préserver l'originalité de son œuvre et contrecarrer des étiquetages réducteurs. La recherche d'une place unique dans la postérité peut se cacher derrière ce point de vue, mais il semble que Nabokov défende surtout une vision tout à fait individualiste de l'art, qui ne peut être vraiment enrichi par des entreprises collectives, ou du moins pas seulement par elles. La méfiance envers la notion d'influence vient donc d'un refus d'être associé à d'autres auteurs, au sein d'un mouvement susceptible de fondre les individualités en un caractère commun, comme le multilinguisme. On pourrait qualifier ces influences contemporaines d'horizontales, puisqu'elles correspondent au plan chronologique, en opposition à l'influence du précurseur, qui serait définie comme verticale. Le déni de l'influence horizontale est un rejet du mouvement littéraire, mais la méfiance envers l'héritage vertical constitue un refus du conditionnement du présent par le passé, type d'influence dont fait partie celle de Flaubert sur Nabokov.

Selon Bloom, cet aspect de l'influence constitue le côté négatif du phénomène : « Wordsworth and Freud alike remain Cartesian dualists, for whom the present is a precipitated past, and nature a continuum of localized spaces. These Cartesian reductions of time and space brought upon us the further blight of the negative aspect of poetic influence, of *influenza* in the realm of literature, as the influx of an epidemic of anxiety »⁴⁵. Bloom n'adhère pas forcément au constat fait selon lui par Wordsworth et Freud, mais il indique que ces perspectives elles-mêmes exercent une influence, et créent une impression de domination du passé sur le présent donnant lieu à cette épidémie d'angoisse pour les écrivains. Si l'on écarte Wordsworth, peu mentionné par les deux auteurs, il n'est guère étonnant que Freud défende une conception opposée à celle de Nabokov : le psychanalyste fait l'objet d'attaques continues dans ses romans. Pour Bloom, Freud envisage le présent comme soumis au passé, c'est-à-dire qu'il en découlerait simplement sans possibilité de s'en détacher. L'individualité de l'artiste est considérée comme secondaire, le passé littéraire, c'est-à-dire les œuvres des

⁴⁴ Karlinsky, *The Nabokov-Wilson Letters*, 50.

⁴⁵ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 38-9.

précurseurs, conditionnant son écriture. Comme l'écrit Jenefer Shute dans son article publié dans le *Garland Companion*, c'est le « totalitarisme »⁴⁶ de la psychanalyse et du symbolisme freudien qui a particulièrement irrité Nabokov. Son opinion de la psychanalyse, entre mépris et rejet complet, est résumée dans la citation suivante : « Freudism and all it has tainted with its grotesque implications and methods appears to me to be one of the vilest deceits practiced by people on themselves and on others. I reject it utterly, along with a few other medieval items still adored by the ignorant, the conventional, or the very sick. » (*SO*, 23-4) Nabokov, dans un entretien publié en 1967 dans les *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, conseillait d'ailleurs aux critiques débutants « d'oublier Freud à ce stade » (*SO*, 66). Toutefois, Harold Bloom a écarté dans sa critique de Nabokov la possibilité pour un écrivain d'ignorer la vision freudienne, alors qu'il évolue dans un environnement empreint du discours psychanalytique. Comme le résume Jenefer Garner, l'écrivain ne peut donc être qu'anti-Freudien, mais jamais non-Freudien⁴⁷. Cette observation illustre le mécanisme incontournable de l'influence. Nabokov, en ridiculisant la construction freudienne, déclare rejeter toute continuité avec elle. Pourtant, à travers ce langage faussement performatif, il avoue son obligation de la prendre en compte. La discontinuité affirmée par rapport à Freud lui permet d'avancer un idéal antinomique et non formaliste, mais qui naît tout de même d'une réaction au passé. Alors même que Nabokov tente d'imposer une vision contraire à celle de Freud, il démontre le retentissement de la théorie freudienne. Ainsi, lui est-il impossible, apparemment, d'échapper au caractère anxiogène de cette influence, puisqu'il est contraint à y réagir. L'exemple de Freud est caractéristique : son influence angoisse l'auteur Nabokov car celui-ci n'y adhère pas et anticipe l'invasion freudienne de son œuvre par les critiques. Il est contraint d'affronter ce point de vue pour tenter d'en débarrasser son texte, tandis que l'ignorer équivaldrait à déclarer forfait face à l'analyse freudienne.

De cette façon, l'influence freudienne génère une tension qui emplit les tentatives d'écritures succédant à son interprétation psychanalytique. Le phénomène est transposable aux grands écrivains de l'histoire de la littérature, dont l'influence est incontournable. Bloom dit par exemple de Milton qu'il « tient la place du grand inhibiteur, le Sphinx qui étouffe dans le berceau les imaginations les plus fertiles » (« the great Inhibitor, the Sphinx who strangles even the strong imaginations in their cradles »)⁴⁸. À la lecture d'un chef d'œuvre, l'auteur en

⁴⁶ Vladimir E. Alexandrov (édité par), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, 413.

⁴⁷ Vladimir E. Alexandrov (édité par), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, 413.

⁴⁸ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 32.

puissance se verrait par avance éclipsé par la lumière du prédécesseur : « [...] And this need is learned first through the young poet's or ephebe's experience of another poet, of the Other whose baleful greatness is enhanced by the ephebe's seeing him as a burning brightness against a framing darkness »⁴⁹. Pourtant, l'auteur-lecteur est capable de surmonter cette angoisse, et ce grâce à l'appropriation. On sait que Nabokov introduit de nombreux jeux, puzzles et fausses pistes dans ses romans, et que cette caractéristique constitue une partie majeure de son art. Cependant, il s'agissait aussi, comme l'écrit Field dans sa biographie, d'une technique de protection, particulièrement contre la psychanalyse, puisqu'il tentait de désamorcer la possibilité d'une lecture freudienne en la ridiculisant préalablement. Parmi ces techniques figurent l'introduction de fausses scènes primales, comme la mention d'oranges (l'anagramme onirique d'« organe » s'amuse Nabokov en mettant en garde les « membres de la délégation viennoise » dans sa préface) lors du rêve de Klara dans *Mary*, ou encore la découverte de tunnels par le narrateur homosexuel et son camarade dans *Pale Fire*. Ainsi devancée, et tournée en ridicule, l'analyse freudienne est en partie paralysée. Pour autant, cette déviation est conditionnée par l'omniprésence de la psychanalyse dans l'œuvre de Nabokov, puisqu'il doit l'évoquer pour la dénoncer. Nabokov a peut-être également utilisé cette méthode envers l'école critique de l'influence. Il désamorcerait ainsi les échos susceptibles d'être décelés entre son œuvre et celle de Flaubert en invoquant directement le nom de Flaubert, comme lorsqu'il écrit dans *Lolita* : « [...] *Nous connûmes* –to use a Flaubertian intonation » (L, 145). Ici, l'imitation proclamée du narrateur ne crée non pas une impression d'influence passant par la « mélecture » mais plutôt par l'appropriation. Tout comme les cours donnés sur *Madame Bovary*, dans lesquels il propose sa compréhension de Flaubert aux étudiants, cette image du prédécesseur semble marquée par la distanciation. En effet, Nabokov, dans son cours et dans son roman, soustrait les mots de Flaubert de leur contexte original (*L'Éducation sentimentale* pour le « nous connûmes » et *Madame Bovary* et la correspondance pour le cours). Nabokov les place ensuite dans son propre contexte, ceux de son roman et de son étude de Flaubert. La distanciation est donc un auxiliaire facilitant l'appropriation, comme le décrit Bloom : « To appropriate the precursor's landscape for himself, the ephebe must estrange it further from himself. To attain a self yet more inward than the precursor's, the ephebe becomes necessarily more solipsistic. To evade the precursor's imagined glance, the ephebe seeks to confine it in scope, which perversely enlarges the glance, so that it can rarely be evaded. »⁵⁰ Ce paradoxe correspond à celui de la déviation et de la poursuite de l'œuvre du précurseur, les références directes à Flaubert

⁴⁹ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 35.

⁵⁰ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 105.

constituant une forme de réécriture qui met également à jour le double phénomène d'angoisse et d'inspiration. L'auteur influencé ne peut se soustraire à l'influence, mais il est capable de lutter pour son individualité par l'appropriation, en « créant le précurseur ». On retrouve là l'idée du troisième auteur, présence fantomatique née de l'interprétation par la lecture de l'auteur influencé, et qui concentre le paradoxe.

Cette notion est inspirée de la théorie de la 3^{ème} langue, décrite par Thirlwell dans *Le livre multiple*, où elle est appliquée à la traduction. Pour Thirlwell, la traduction est création d'un nouvel original, la même structure « arrangée autrement » : « Alors cette structure peut vivre sa vie : produire, à l'échelle internationale, son lectorat infini »⁵¹. Une telle vision de la traduction a pour but d'expliquer l'impossibilité de reproduire à l'identique le style de l'auteur original. De cette façon, la création d'un nouvel original permet une transformation qui proclame l'individualité des deux œuvres, tout en conservant « l'essentiel » de l'œuvre originale. Selon Adam Thirlwell, « une théorie de la troisième langue n'a que ceci à signifier : la structure d'une œuvre, sa forme, son style - tout ce qui constitue l'essentiel - peut survivre à sa transmigration en des langues multiples »⁵². Cette théorie est transposable à celle du troisième auteur, qui, dans le cadre de notre recherche, consiste également en un examen de la transmigration de l'œuvre de Flaubert dans celle de Nabokov à travers le prisme de la lecture. Lorsque Nabokov dit de Tourgueniev : « Turgenev spent twenty-five years abroad and created all his works in a language that is not French but the language of Turgenev »⁵³, il exprime bien cette individualité de la langue, sans nier que le langage de Tourgueniev ait nécessairement été transformé par son expérience avec du français, puisqu'il dialoguait et correspondait dans cette langue avec ses amis écrivains français, parmi lesquels Flaubert. De la même façon, les modifications subies par le langage de Nabokov durant son exil et sa traversée de l'Europe jusqu'aux États-Unis n'ont fait que renforcer son individualité. Par conséquent, il doit être tout à fait possible de se pencher en particulier sur la transformation opérée par le langage de Flaubert sur celui de Nabokov. Après avoir créé son propre Flaubert par la lecture, Nabokov se trouve en proie au paradoxe, inhérent à l'influence, de l'angoisse et de l'inspiration.

Comme le décrit Bloom, cette expérience entraîne dans le même mouvement le « besoin imaginaire » (« imaginative need »)⁵⁴, c'est-à-dire la transmission du désir d'écrire, et un effet

⁵¹ Thirlwell, *Le Livre Multiple*, 413.

⁵² Thirlwell, *Le Livre Multiple*, 407.

⁵³ Field, *The Life and Art of Nabokov*. 200.

⁵⁴ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 35.

éblouissant sur le jeune poète. Ce paradoxe, entre exploration et appropriation, est ainsi résumé par Bloom : « The precursors flood us, and our imaginations can die by drowning in them, but no imaginative life is possible if such inundation is wholly evaded »⁵⁵. Là se situe probablement le rôle de l'individualité de l'artiste, qui doit supporter ce raz-de-marée et préparer la construction d'une vision artistique sur l'horizon dégagé.

La « mélecture », dans ce cas celle de l'œuvre flaubertienne par Nabokov, constitue l'origine du phénomène de l'influence telle qu'il est envisagé dans cette étude. Cette mélecture individuelle emmène l'auteur-lecteur sur deux chemins simultanés. Un de ces chemins ouvre de nouveaux horizons, et constitue l'inspiration : l'auteur-lecteur découvre des idées, des images inconnues, et les incorpore à son individualité d'artiste pour poursuivre l'exploration débutée par le précurseur. L'exploration n'est aucunement dénuée d'individualité, puisque la découverte que fait un auteur/lecteur dans l'œuvre d'un précurseur peut très bien consister en l'émergence d'idées que l'auteur/lecteur portait déjà en lui. Le second chemin est celui de l'angoisse, l'auteur-lecteur, ébloui par la lumière du précurseur entreprend une réaction individualiste qui mène à une tentative d'appropriation. L'exploration engendrée par l'inspiration relève du « besoin imaginatif » (« imaginative need »), tandis que le « déviationnisme créatif » (creative revisionism), que Bloom définit comme « ce qui sépare tout poète de son Père poétique » (« [...] what divides each poet from his Poetic Father »)⁵⁶ nourrit la tentative d'appropriation du précurseur. Ces deux entreprises simultanées constituent l'effet paradoxal de l'influence.

L'examen de ce paradoxe omniprésent dans la façon dont l'œuvre de Gustave Flaubert a influencé celle de Nabokov constitue un des enjeux de cette étude. L'objectif est de démontrer la présence fantomatique de l'œuvre flaubertienne dans l'œuvre nabokovienne, et de mettre en lumière la vision artistique liant les deux œuvres, ainsi que la déviation effectuée par Nabokov. Dans *Le livre multiple*, Thirlwell lui aussi exprime cette idée : « Le moi est lui-même et aussi infesté d'autres »⁵⁷. Cette formule concentre l'ambiguïté, mais elle y apporte peut-être également une solution. En effet, on pourrait considérer l'individualité de l'artiste comme la clef de voûte du paradoxe de l'influence. L'individualité crée la discontinuité d'avec le précurseur, et rend l'originalité possible. Comme l'écrit Bloom, « celui qui se satisferait [de la continuité] ne saurait être poète » (« [...] he who lives with continuity alone cannot be a

⁵⁵ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 154.

⁵⁶ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 42

⁵⁷ Thirlwell, *Le Livre Multiple*, 426.

poet »)⁵⁸. Avec cette phrase, par laquelle il lie la condition du poète à la discontinuité, Bloom se rapproche de la conception de Nabokov, pour qui l'expression « artiste individuel » était un pléonasme. On peut donc constater que la relation entre l'influence et l'individualité de l'artiste est certes ambiguë, mais aussi indispensable. En effet, bien qu'il soit impossible d'ignorer le passé littéraire et le retentissement du précurseur, il est également impossible de nier l'individualité du successeur. Conséquemment, aucune continuité pure, sans variables, n'existe en littérature, à moins de suivre à la lettre le style du précurseur, comme le décrit Attridge. Dans ce dernier cas, l'on aurait une poursuite de l'œuvre par imitation. Cependant, ce n'est pas le cas ici. Le génie suppose donc l'individualité de l'artiste, ainsi que l'originalité de son œuvre. La lecture de Flaubert par Nabokov doit être considérée comme un prisme, à travers lequel la vision de Flaubert se trouve déviée et se poursuit tout à la fois. Cette déviation et la double importance de l'individualité et de la continuité expliquent la citation de Pascal, utilisée par Bloom, à propos de l'influence de Montaigne : « It is not in Montaigne, but in myself, that I find all that I see in him »⁵⁹. Une étude de l'influence ne doit pas ignorer que les deux extrêmes, l'influenceur et l'influencé, sont affectés par ce lien et que tous deux agissent sur le rapport avec la même puissance.

Ce jeu de va-et-vient met au jour le plus important des aspects de l'influence qui sera examiné dans cette étude : la réciprocité. Effectivement, comme l'écrit Walter Benjamin dans son essai sur Brecht, cité par Thirlwell, « cet appareil [la production de littérature] sera d'autant meilleur qu'il conduira un plus grand nombre de consommateurs à la production, bref qu'il sera en état de transformer lecteurs ou spectateurs en co-acteurs »⁶⁰. Benjamin reprend ici l'idée de l'œuvre comme un modèle, dont un des objectifs est de transformer les lecteurs en écrivains, à la fois par la transmission d'une technique mais probablement, surtout, du désir d'écrire. Précisément, une telle perspective permet de cesser de considérer l'influence comme un phénomène qui rend l'influencé passif, et le prive de maîtrise sur son écriture. Au contraire, cette notion de collaboration renvoie à une vision dynamique de la littérature comme une grande œuvre en construction, à laquelle participent ceux qui ont été transformés par la lecture. Ainsi toute lecture est une reconstruction de l'œuvre lue qui entraîne chez l'écrivain une plus grande transformation artistique individuelle, et ouvre la possibilité de nouvelles créations. C'est pour

⁵⁸ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 78.

⁵⁹ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 56.

⁶⁰ Thirlwell, *Le Livre Multiple*, 429.

Bloom ce qui s'est passé avec l'influence de Marlowe sur Shakespeare : « Shakespeare, swerving from Marlowe, created distincts. Poetic influence has no greater triumph. »⁶¹

Shakespeare constitue d'ailleurs une influence commune à Nabokov et à Flaubert. Nabokov alla jusqu'à reprendre une citation du *Timon d'Athènes* pour le titre d'un de ses romans les plus célèbres, *Pale Fire*. Là encore, une note indique qu'il s'agit bien d'une citation de Shakespeare mais pas du Timon, brouillant les pistes et anticipant les commentaires possibles de la part de l'école critique de l'influence. Gustave Flaubert, quant à lui, ne cachait pas son désir d'imiter Shakespeare, ni son admiration pour un auteur dont il considérait que l'œuvre englobait toute la littérature : « Homère et Shakespeare, tout est là ! Les autres poètes, même les grands, semblent petits à côté d'eux ! » (À Louis de Cormenin, *Corr. I*, 210). Précisément, après avoir lu le *Timon d'Athènes*, Flaubert, qui a depuis longtemps choisi son destin d'auteur, avoue éprouver une certaine angoisse de l'influence : « Plus je pense à Shakespeare, plus j'en suis écrasé » (À Alfred Le Poittevin, *Corr. I*, 247). Enfin, il exprime lui aussi cette idée de collaboration et d'influence inspirante : « Quand je lis Shakespeare, je deviens plus grand, plus intelligent, et plus pur. Parvenu au sommet d'une de ses œuvres, il me semble que je suis sur une haute montagne. Tout disparaît, et tout apparaît. On n'est plus homme. On est œil. Des horizons nouveaux surgissent, et les perspectives se prolongent à l'infini » (À Louise Colet, *Corr. I*, 364). Ainsi, par cette métaphore, Flaubert illustre l'importance de la collaboration auteur-lecteur, ainsi que sa sublimation par la transformation du lecteur en auteur. Ces « nouveaux horizons qui surgissent » symbolisent l'inspiration de l'influence, tout comme l'écrasement évoqué par Flaubert illustre parfaitement l'angoisse de l'influence. La montagne doit donc être gravie pour exploiter ces horizons.

Il est troublant de constater à quel point cette métaphore ressemble à celle utilisée par Nabokov dans l'introduction à son cours de littérature intitulée « Bons lecteurs et bons écrivains ». Dans cette introduction, Nabokov, qui a lu la correspondance de Flaubert puisqu'il en cite plusieurs passages dans son étude sur *Madame Bovary*, écrit ceci à propos de l'œuvre littéraire : « Up a trackless slope climbs the master artist, and at the top, on a windy ridge, whom do you think he meets? The panting and happy reader [...] » (*LL*, 2). Comme Flaubert, Nabokov considère que toute lecture est une ascension, qui élève le lecteur, mais aussi l'auteur, vers de nouveaux horizons. On en vient à définir le caractère inspirant de l'influence comme l'ouverture de nouvelles perspectives par la lecture. Le rôle de l'individualité de l'auteur sera crucial dans

⁶¹ Bloom, *The Anxiety of Influence*, xlvii.

notre étude, dont l'objectif est de déterminer les horizons dégagés par la lecture de Flaubert par Nabokov, et la nature de son exploitation par Nabokov afin de répondre à cette question : en quelle façon l'œuvre Nabokovienne constitue-t-elle à la fois une poursuite et une déviation de l'œuvre flaubertienne ?

Le premier objectif de cette étude, qui fera l'objet de la première partie, est de démontrer une présence influente de l'œuvre de Flaubert sur celle de Nabokov, c'est-à-dire de répertorier toutes les références directes ou indirectes. Le nombre élevé de ces références démontrera un lien certain entre les deux œuvres. Cette étude développera les rapprochements déjà effectués par les études précédentes. Les modalités de ce parallèle devront être établies avec précision à travers l'identification des reflets flaubertiens dans l'œuvre de Nabokov. En se penchant sur l'œuvre de Nabokov et en y identifiant les reflets flaubertiens, et à l'aide d'un corpus délimité, regroupant les romans les plus susceptibles de contenir de tels reflets⁶², l'objectif sera de mettre au jour l'aspect flaubertien de l'écriture de Nabokov, sur plusieurs modes tels le style, le positionnement de l'auteur par rapport à son œuvre et son lectorat.

Une première question se pose, concernant l'ampleur de la présence de l'œuvre complète de Flaubert dans l'œuvre de Nabokov. Premièrement, la suprématie de *Madame Bovary* sur les autres œuvres de Flaubert y est indéniable. En effet, l'on peut constater la connaissance extraordinaire de *Madame Bovary* par Nabokov. Il déclare dans une lettre d'avril 1932 à sa femme l'avoir lu « une centaine de fois »⁶³, et sa correspondance révèle le soin minutieux qu'il a attaché à tous les aspects du roman, (personnages, structure, style) lors de l'élaboration de son cours de littérature. Cependant, en 1924, alors qu'il réitère à sa femme, depuis Prague, son admiration pour *Madame Bovary*, décrivant le roman comme le plus brillant de la littérature mondiale par son harmonie entre le contenu et la forme, il indique également avoir relu pendant ce voyage les œuvres complètes de Flaubert. La notion d'influence choisie ici passant invariablement par la lecture, il semble logique de considérer l'œuvre de Gustave Flaubert comme une influence globale, dans laquelle *Madame Bovary* tient une place particulière. Le manque de commentaires de la part de Nabokov sur le reste de l'œuvre

⁶² Ce corpus sera principalement constitué des œuvres de jeunesse des deux auteurs, tels les *Poèmes* de Nabokov et *Mémoires d'un fou* et *Novembre* de Flaubert, afin de comparer les premières tentatives des deux écrivains. Également, les romans russes (*King, Queen, Knave, Invitation to a Beheading*, etc.) et anglais (*Ada, Pale Fire, Pnin*, etc.) de Nabokov qui regroupent le plus de références ou d'échos à l'œuvre de Flaubert seront exploités. *Lolita* et *Madame Bovary* constitueront des ressources incontournables dans cette étude, mais seront accompagnées d'autres œuvres de Nabokov et d'autres œuvres de Flaubert (particulièrement *L'Éducation sentimentale, Le Candidat, Un cœur simple, Bouvard et Pécuchet*).

⁶³ Olga Voronina et Brian Boyd. Vladimir (édité et traduit par), *Letters to Vera* (Londres : Penguins, 2014), 173.

flaubertienne ne constitue pas une absence d'influence de ces textes sur Nabokov. L'étude de romans tels que *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet* ou des contes comme *Un cœur simple* constituera un aspect encore peu exploité de l'influence flaubertienne.

Suite à ce répertoire de références, nous examinerons les similitudes dans la vision du statut de l'auteur qu'exprimaient les deux écrivains. Effectivement, avant que Nabokov soit connu pour sa réticence à répondre aux médias et sa conception de l'auteur comme un créateur tout puissant dans son roman, Gustave Flaubert affirmait dans sa correspondance et dans ses déclarations : « l'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création [...] » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. I*, 691). Ainsi, Flaubert n'aurait peut-être pas seulement constitué une source de références pour Nabokov mais également influencé son rapport à l'acte d'écriture même. Nabokov a d'ailleurs lu la correspondance, puisqu'il justifie souvent les arguments de son cours de littérature par des citations extraites de celle-ci.

En outre, ces similitudes dans les circonstances d'écriture s'accompagnent, ou alors sont les manifestations plus visibles, de points communs profonds entre les œuvres. Plusieurs intrigues mentionnées ou adaptées par Flaubert provoquent en effet des échos importants dans celles des romans de Nabokov. Flaubert raconte par exemple avec amusement dans une lettre du 5 juillet depuis Alexandrie, la mésaventure d'un vieux mari dont la jeune épouse profite de l'invalidité pour introduire son amant dans le domicile marital (À Louis Bouilhet, *Corr. I*, 647), qui n'est pas sans rappeler l'intrigue de *Laughter in the Dark* de Nabokov⁶⁴. Une autre ébauche de roman par Flaubert se base sur l'histoire d'une jeune fille mourant vierge et mystique entre ses deux parents, et fait écho au personnage de Hazel Shade dans *Pale Fire*, qui succombe à un destin semblable. L'intrigue de *King, Queen, Knave* reprend celle de *Madame Bovary*, avec quelques modifications. La différence d'âge entre les amants constitue un nouvel enjeu que Genette appellerait « remotivation »⁶⁵, tandis que l'attitude indifférente du mari de Martha, opposée à celle, attentionnée bien qu'ignorante, de Charles constitue une « transmotivation »⁶⁶. L'analyse de ces points de contact entre les deux œuvres devra mener à la démonstration de l'influence de la lecture de l'œuvre de Flaubert sur l'écriture de celle de Nabokov.

⁶⁴ Dans ce roman, le personnage principal, Albert Albinus, s'éprend de la jeune Margot, et finit par perdre la vue dans un accident de voiture, à la suite duquel Margot introduit son amant dans le domicile d'Albinus à son insu.

⁶⁵ Genette, *Palimpsestes*, 457.

⁶⁶ Genette, *Palimpsestes*, 458.

Un deuxième axe d'étude concernera la position de non-engagement tenue par les deux auteurs, manifestée chez Flaubert par l'impersonnalité de l'auteur dans l'œuvre et chez Nabokov par la priorisation de l'esthétique et du style sur les autres aspects de l'écriture. L'on verra émerger des contradictions apparentes dans le rapport entre éthique et esthétique, contradictions présentes chez les deux auteurs mais dont la mesure et le traitement seront comparés. En effet, comment concilier le refus des deux auteurs d'utiliser la littérature pour provoquer un quelconque changement dans la société, et le fait que le roman le plus connu de chaque œuvre ait pour sujet un enjeu social extrêmement sensible, et ayant donné lieu par la suite à des concepts visant à expliquer certains comportements sociaux ? Le « bovarysme » et le « phénomène Lolita » ne sont-ils pas les illustrations de l'héritage de l'œuvre de Flaubert et Nabokov sur l'analyse de comportements sociaux ?

À Cornell, Nabokov enseignait à ses étudiants que les écrivains n'ont aucune responsabilité envers aucune communauté, qu'elle soit nationale ou universelle. Il présentait également *Lolita* comme une œuvre d'art pur, tout en rejetant la tentative du premier éditeur, le parisien Girodias, d'en faire une arme lors d'une campagne contre la censure. Si son auteur a refusé l'engagement, *Lolita* a tout de même eu un effet important sur la censure et sur la société, provoquant même en Angleterre un débat qui coûta son siège à Nigel Nicolson, membre du parlement qui ne s'était pas opposé à la publication. Flaubert fut lui aussi forcé de défendre la moralité de son œuvre au tribunal, tandis que, comme l'écrit Winock, « Notre auteur avait rien moins que le désir d'édification de la jeunesse française : il n'a cessé de dire que l'art ne devait pas avoir un but moral ou utile »⁶⁷. Cependant, ces refus de défendre la valeur morale de leur œuvre est justifiée non par un désir d'immoralité mais par le rejet de l'écriture didactique. En effet, la précellence de l'art, en opposition à l'objectif d'éducation ou d'influence sociale guide l'écriture des deux auteurs.

Pourtant, en défendant cette précellence de l'art, les deux auteurs mettent en avant une théorie artistique et prennent ainsi un engagement. Cet engagement les mène, dans leur œuvre, à dénoncer leurs contradicteurs, c'est-à-dire ceux qui ne croient pas à cette importance primordiale du style et de la valeur esthétique. Ces opposants sont ridiculisés à travers la figure du bourgeois chez Flaubert, que Nabokov nomme le philistin. Cette figure, incarnée dans les deux œuvres par des personnages tels que Homais ou Mrs Haze, est-elle le support d'une satire de la bêtise universelle, et cache-t-elle un objectif didactique de la littérature ?

⁶⁷ Winock, *Flaubert*, 276.

La démonstration successive de la présence influente de la « mélecture » de Flaubert dans l'œuvre de Nabokov, et des enjeux similaires d'éthique et d'esthétique et la façon différente dont ils sont traités dans les deux œuvres, permettra de déterminer en quelle façon l'œuvre flaubertienne a influencé et inspiré Nabokov. En troisième partie, nous aborderons la phase finale du sujet : la recherche innovante de l'exactitude du style par les deux œuvres.

L'amour de la précision de Nabokov et de Flaubert se lit facilement dans leur correspondance, à travers leur habitude de corriger l'autre épistolier, Edmund Wilson pour Nabokov et Louise Colet ou Louis Bouilhet pour Flaubert : Nabokov l'entomologiste rappelle à Wilson que les criquets ne sortent pas au début du printemps tandis que Flaubert reprend un vers de Bouilhet décrivant des aigles volant de façon maladroit et lui précise que cela n'est pas vraisemblable. La définition du style semble faire appel à la science, et montre le rôle joué par une certaine interdisciplinarité dans la formation artistique des deux auteurs. Flaubert décrit à de nombreuses reprises cette approche qui semble surtout consister à annexer la précision et l'exactitude scientifiques à la littérature. La pertinence de ce rapprochement devra également être examinée. Un tel désir de précision renvoie à une problématique abordée dans la seconde partie, la tension entre le réalisme et l'invention. À en croire Flaubert et Nabokov, *Madame Bovary* et *Lolita* auraient été inventées de toute pièce. Pourtant, ces deux romans sont au moins en partie inspirés de faits divers réels, le drame d'Eugène Delamare pour *Madame Bovary* et le kidnapping de Sally Horner pour *Lolita*, cité dans le corps même du texte. Dans cette troisième partie, on conclura donc la réflexion sur la place du réel, et son fonctionnement, dans ces deux œuvres.

Les deux auteurs se distinguent parmi leurs pairs par leur radicalité du style, c'est-à-dire qu'ils considèrent l'expression formelle comme l'unique caractéristique importante dans toute œuvre d'art de qualité. Le style est-il donc à opposer au thème de l'œuvre, et de quelle nature est cette beauté formelle ? Ces questions cruciales devront être analysées à la lumière de l'influence flaubertienne sur Nabokov. La recherche de l'exactitude passe également par la quête de l'exhaustivité. En effet, les deux œuvres révèlent une préoccupation particulière envers l'exactitude scientifique, alors que les deux auteurs proclament la précellence de l'esthétique. De la même façon, l'exhaustivité passe par un rapport particulier avec le lecteur. Dans les deux œuvres, la vision de la littérature comme une collaboration entre auteur-lecteur est présente, et rejoint la métaphore de l'œuvre littéraire comme une montagne à gravir par deux versants différents. Ces analyses permettront de conclure la réflexion sur la présence d'un objectif didactique ou non. Plus encore, elles éclaireront à la fois pour l'œuvre de Flaubert et pour celle

de Nabokov une interrogation incontournable en littérature, celle de l'objectif et de l'incidence de l'écriture.

I. Nabokov et la France : Gustave Flaubert, figure par excellence de l'écrivain français

I.1. Lecture et vision nabokovienne de l'œuvre de Flaubert

Présence de la littérature française et apprentissage de la langue française dans la formation de Nabokov

L'origine de l'influence exercée par l'œuvre de Flaubert sur Nabokov est aisément identifiable : il s'agit de la lecture de l'œuvre complète de Gustave Flaubert en français, lors de la jeunesse russe de Nabokov à Saint-Pétersbourg. Ceci clarifié, les circonstances de cette lecture restent à détailler, afin d'éclairer le regard qu'a porté Nabokov sur l'œuvre de Flaubert tout au long de sa carrière d'écrivain. Précisément, la lecture de Flaubert en français par Nabokov se situe dans le contexte d'une forte présence de la littérature et la langue française dans l'enfance et l'éducation de Vladimir Nabokov en Russie. Field, dans sa biographie⁶⁸, indique que, malgré la forte présence de l'anglais, deuxième langue maternelle de Nabokov, la première composition de l'auteur fut une traduction en français de Mayne Reid, à l'âge de 16 ans. Nabokov lui-même insiste sur la place majeure du français dans son œuvre lorsque, à la fin de son autobiographie, cachant son identité et adoptant celle d'un critique littéraire, il se compare à Joseph Conrad : « The only analogy in this respect is that both men might have chosen French as readily as English. As a matter of fact, Nabokov's first attempt, in the middle thirties, at a language not his own, was a story he wrote in French (*Mademoiselle O*) » (*SM*, 256). Non seulement le français inaugurait l'entrée en littérature de Vladimir Nabokov, mais il a aussi constitué la première utilisation dans l'écriture d'une langue autre que le russe, contribuant à sa célébrité en tant qu'auteur multilingue. L'anglais ne s'en trouve pas détrôné, et conserve une place prépondérante dans l'œuvre de Nabokov, pour qui il est presque une deuxième langue maternelle. L'anglais est effectivement la langue de son roman le plus connu, *Lolita*, et de l'essentiel de l'œuvre non-russe de Nabokov. Le français, au vu de ces éléments, occupe une place de choix, mais non prépondérante, au sein de la trinité langagière évoquée

⁶⁸ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 33

dans l'introduction à cette thèse : anglais, dont l'écriture fut la première, maîtrisée préalablement au russe, langue maternelle la plus « docile » selon Nabokov (*L*, 317) et français, présent tout au long de sa vie à des degrés divers de maîtrise et d'utilisation.

Le texte de *Mademoiselle O*, mentionné par Nabokov, est sur ce point une riche source d'informations. Cette nouvelle, écrite en français en 1936, puis réécrite amputée de ses éléments fictifs, pour former le chapitre 5 de l'autobiographie de Vladimir Nabokov, *Speak Memory*, a pour sujet non pas la langue française en elle-même, mais la gouvernante suisse qui, à Saint Pétersbourg, a appris le français au jeune Vladimir Nabokov et à son frère Sergey. C'est pourtant le français qui semble être le personnage principal du roman, comme si « dans ces familles nobles de la Russie, qui avaient toutes leur gouvernante française, leur Fraulein ou leur Miss Jones » (*O*, 11) les gouvernantes étrangères incarnaient les différentes langues qui se bousculent dans l'enfance de Nabokov. Ainsi, dans cette nouvelle autobiographique, Nabokov raconte en détail sa rencontre avec la langue française, son apprentissage concentré sur les sonorités, processus confirmé plus tard par son association du français à « l'oreille ». Il y expose également les origines diverses de ce que représente pour lui le français, qui permettent en partie d'expliquer son rapport complexe avec cette langue.

Comme Nabokov le décrit dans la nouvelle, le français faisait déjà partie de sa vie quotidienne avant l'arrivée de la gouvernante au « français divin » (*O*, 29). En effet, la famille Nabokov, souvent, parlait français à table, insérant des expressions françaises dans des phrases russes. Nabokov décrit ce français comme un français familial, transmis « directement de père en fils » (*O*, 29) :

Cela faisait partie de notre civilisation. Il y avait d'abord une quantité de mots et de phrases françaises qui s'inséraient dans la conversation russe, passant d'une langue à l'autre avec une facilité surprenante, et cela devait être une drôle de chose pour une oreille gauloise que d'assister, par exemple, dans le torrent assez pur de français à l'incursion d'un vocable russe qui se montrait là avec une aisance parfaite, précédé même d'une apostrophe. La syntaxe dans les cas extrêmes était tout bonnement calquée sur le russe ; on traduisait littéralement les phrases, ce qui les rendait incompréhensibles pour quelqu'un qui n'eût pas connu notre langue (*O*, 29-30).

Dans ce passage, Nabokov décrit la collision entre deux français distincts : « ce français-là » (*O*, 29), c'est-à-dire le français familial à la syntaxe russe et le français natif de Mademoiselle O, dont le vrai nom était Cécile Miauton. Ce choc entre français « inaltéré » et français « russifié » explique peut-être le rapport parfois conflictuel qu'entretenait Nabokov avec cette

langue, maîtrisée, mais qu'il hésitait à employer. Pour Nabokov, ce français d'aristocrate russe a une beauté assez inégale, passant de « français de cuisine » (*O*, 29), à un « français d'albums » ou « de jeunes filles », tour à tour poétique ou maladroit. Il est la marque d'une tradition franco-russe, un « dialecte pittoresque » fait d'expressions russes traduites littéralement. L'ensemble de ces distortions subies par le français n'est pas sans rappeler l'usage circonstancié, épisodique et parfois parodique que Nabokov fait de cette langue dans certains de ses romans, comme dans *The Gift* ou *Lolita*. Dans ce cas, la fonction connotative du français est en jeu, comme le décrit Julie Loison-Charles dans son ouvrage *Vladimir Nabokov, ou l'écriture du multilinguisme* :

L'emploi de mots étrangers est [...] révélateur en lui-même en tant que procédé et souvent au-delà de la langue choisie. Si l'alternance codique fait la plupart du temps sens par elle-même, il existe quelques cas où une signification particulière peut être associée à une langue : c'est ce que nous nommons la fonction connotative. [...] Par exemple, Louis Deroy souligne le raffinement français qui est perçu par les anglophones quand il s'agit de mode (et l'on pourrait dire la même chose du culinaire) [...]⁶⁹

Le français utilisé par Charlotte Haze, par exemple, dépend beaucoup de cette dernière connotation.

L'apprentissage de l'anglais, avec Miss Robinson, a précédé celui du français avec Cécile Miauton. Mais, une fois la gouvernante suisse installée, la découverte du français par Nabokov et son frère Sergey est rythmée par les deux événements réguliers des dictées, et de la lecture faite par *Mademoiselle O* : « Quel nombre immense de volumes nous a-t-elle lus par ces après-midis tachetés de soleil, sur la véranda » (*O*, 19). Ces lectures semblent bien la racine de l'attachement dont fait preuve Nabokov envers la sonorité du français, et la raison pour laquelle il compare la voix de *Mademoiselle* à « une voix de rossignol » (« nightingale voice », *SM*, 85). Parmi les volumes lus, on ne compte pas les romans ou les contes de Gustave Flaubert, mais *Les malheurs de Sophie*, Jules Verne, *Le petit Chose*, *Les Misérables* et *Le comte de Monte-Cristo*. Pour Nabokov, ce n'est pas un apprentissage de la littérature ni de la poésie, en tout cas bien moins que celui qui s'accomplit dans « la bibliothèque de [son] père » (« my father's library » *SM*, 85), mais du rythme de l'écriture et de la langue française : « [...] nevertheless, something of her tongue's limpidity and luster has had a singularly bracing effect upon me, like those sparkling salts that are used to purify the blood » (*SM*, 85). Une telle approche du français préfigure l'admiration de Nabokov pour la prose de Flaubert, dont la sonorité fut travaillée et aiguisée par ce dernier à travers l'utilisation du gueuloir. Son

⁶⁹ Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme* (Paris : Presses Universitaires de Paris-Ouest), 2016, 135.

admiration se confirme dans la citation de Flaubert choisie par Nabokov pour son cours, et qui, selon lui, résume le style de Flaubert : « a really good sentence in prose should be like a good line in poetry, something you cannot change, and just as rhythmic and sonorous » (*LL*, 140) (« Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore », *Corr. II*, 135).

Ces qualités s'appliquent au français parlé par Mademoiselle O, celui d'une suisse née de parents français, dont Nabokov écrit qu'ils possèdent « une pureté de langage, une sonorité sévère, une sorte de ruissellement froid et brillant—toutes qualités que je n'ai appréciées que bien plus tard » (*O*, 30). La sonorité, la froideur et l'absence de lyrisme imprécis définissent un français rigoureux, bien plus proche de celui qu'apprennent les écoliers en France que le français passé de père en fils, calqué sur la syntaxe russe. La maîtrise de cette langue, de sa grammaire et de ses phonèmes permet à Nabokov non seulement d'écrire *Mademoiselle O*, mais également de faire changer de statut son usage du français : de l'insertion occasionnelle de fragments épars en français à un authentique multilinguisme, accompli dans *Lolita* et *Ada*. Citons comme exemple la réflexion d'Humbert Humbert sur la justesse, à la fois dans le sens et le son, de l'expression française « vient de » suivi de l'infinitif, par rapport à l'anglais « just » : « I said didn't she think « *vient de* » with the infinitive, expressed recent events so much more neatly than the English « just », with the past » (*L*, 290). En effet, Nabokov parsème aussi ses textes de français afin d'exprimer l'idée dans la langue la plus appropriée : « [...] 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. »⁷⁰

Au même titre que l'essai de Nabokov sur Pouchkine, écrit en français et publié par Paulhan, « Le Vrai et le vraisemblable », ces divers recours au français démontrent une profonde maîtrise de cette langue, au-delà d'expressions toutes faites décrites par Nabokov. La phrase « *pour la bonne bouche* » (*D*, 210) inséré dans le discours du narrateur de *Despair*, en est un exemple. Sa fine connaissance linguistique et littéraire le pousse à critiquer les « chevilles, la pauvreté du style, la servilité de l'adjectif et l'indigence de la rime » dans les œuvres de Corneille et de Racine. Nabokov préfère Rabelais et se plaît à parodier les usages

⁷⁰ Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme*, 244.

pédants du français en prêtant à la plume du narrateur de *Lolita* des formules telles que « *mon cher petit papa* » (L, 10), ou « *a poet à mes heures* » (L, 44).

Pourtant, selon Nabokov, le français ne représente pas seulement un heureux élargissement d'un horizon linguistique. Nabokov craignait également que sa connaissance du français ne « contamine » et ne « transgresse » sa syntaxe et le ton de son russe, selon le phénomène d'influence décrit dans notre introduction, et ce en particulier « s'il [...] habitait [en France] » (« France would inevitably impinge on the syntax and tone of his Russian if he lived there »⁷¹). Nabokov faillit d'ailleurs plusieurs fois s'installer en France. Il annonça même dans une lettre à sa femme leur « déménagement immédiat »⁷². Pour Maurice Couturier, Nabokov « gravita tout au long de sa vie autour de la France et seules des forces contraires l'empêchèrent de s'y installer définitivement »⁷³. Il confia également à Andrew Field qu'il aurait pu devenir « un grand écrivain français » (« 'I might have been a great French writer', said Nabokov, pondering that untraveled road »⁷⁴). Ces exemples révèlent que si le français paraît une langue moins maîtrisée que l'anglais et le russe, moins présente tout au long de sa vie, sa place dans cette trinité de langues n'est pas pour autant subalterne, mais particulière. Les textes écrits intégralement en français se distinguent des fragments de français insérés dans ses romans en russe ou en anglais – fragments qui suggèrent une tentative de créer une lecture différenciée. Les italiques signalant l'usage du français contribuent à cette mise en valeur d'une expression particulière, comme dans cette phrase : « Look here, you fat fool, *c'est moi qui décide* what is good for Dolores Humbert » (L, 83). Les textes écrits en français par Nabokov apportent la preuve que son usage épisodique du français n'est pas dû à sa faible connaissance de la langue, mais bien à deux utilisations distinctes du français.

D'ailleurs, cet usage du français sous la forme d'expressions figées se retrouve dans les lettres de Nabokov à sa femme, comme celle datée du 12 février 1937, trois jours avant sa lecture publique de *Mademoiselle O*. Il y écrit, en français, « c'est un peu fort » juste avant d'aborder son utilisation du français dans l'essai sur Pouchkine, « Le Vrai et le vraisemblable ». Cet essai est l'un des rares textes, avec *Mademoiselle O*, à avoir été écrit intégralement en français. Dans sa lettre, Nabokov précise que Paulhan a corrigé son texte de façon à ce qu'il se termine par « grenier ». Les corrections éditoriales étaient souvent ressenties par Nabokov

⁷¹ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 155.

⁷² Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 75.

⁷³ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 58.

⁷⁴ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 193.

comme une intrusion sur le territoire de l'artiste, et rares furent celles qu'il accepta sans rechigner. Aussi Nabokov semble-t-il regretter que l'essai consacré à Pouchkine se termine par un mot qu'il considère comme incongru. Se mêle à l'analyse sa vision de la place de l'auteur dans le monde : « Non, décidément, la vie dite sociale et tout ce qui émeut mes concitoyens n'a rien à faire dans le rayon de ma lampe, et si je ne réclame pas ma tour d'ivoire, c'est parce que je me contente de mon grenier »⁷⁵. Pourtant, et malgré ses réticences, Nabokov a accepté cette correction, et il en donne la raison dans sa lettre à sa femme : « I don't give a damn about my French excrements » (*LV*, 296). Cette déclaration forme un contraste assez tranché avec la confiance affichée par Nabokov en sa vocation possible de « grand écrivain français », mais elle illustre l'abandon de cette option en faveur de l'écriture d'une œuvre en anglais.

Cette perception du français, comme une langue problématique et difficile à apprivoiser, est présente dans *Lolita*, où Nabokov prête à ses personnages l'utilisation du « français de cuisine » (*O*, 29) propre à son aristocratie russe. Il fait prononcer à Charlotte Haze un français maladroit (« ne montrez pas vos zhambes » *L*, 44). De la même façon, Nabokov prête à la première femme de Humbert Humbert, pourtant un des seuls personnages français du roman (mais qui répète en fait les mots de son amant russe), l'utilisation d'expressions françaises qui traduisent littéralement des expressions russes : « I have another man in my life. I translate from her French which I imagine was also the translation of some Slavic platitude » (*L*, 21). Quant au français d'Humbert Humbert, le narrateur, il est représentatif d'un emploi du français pathologique, s'insérant presque malgré le locuteur dans son discours, et également plein de platitudes : « these French clichés are symptomatic » (*L*, 154). Nabokov a ainsi incorporé dans *Lolita* l'usage du français russifié fait de banalités ou de traductions littérales.

On retrouve d'ailleurs dans *Lolita* des emplois du français comparables à l'utilisation de l'italique par Flaubert, que Thibaudet analyse ainsi :

[...] il y a cette centaine de passages en italiques si curieux (Flaubert n'est plus revenu dans la suite à ce procédé) qui ne font pas corps avec le récit, qui figurent par la seule typographie une sorte de style indirect libre, et qui consistent en somme, pour l'auteur, à citer du bourgeois comme on cite du latin. Ce sont comme des morceaux du *Dictionnaire des idées reçues*, que Flaubert place tout bruts dans le style de ce roman qu'on pourrait en effet appeler le roman des idées reçues.⁷⁶

⁷⁵ Collectif. *La N.R.F. n°551*. Paris, Gallimard, septembre 1999. P. 95.

⁷⁶ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 275.

Certaines occurrences semblent bien faire référence au discours rapporté, au style indirect libre, de certains personnages. Par exemple, lorsque le propriétaire de Léon partage avec Charles Bovary les ragots de Yonville : « Il racontait des anecdotes, des renseignements ; on ne savait pas au juste la fortune du notaire, *et il y avait la maison Tuvache*, qui faisait beaucoup d'embarras » (MB, 163). Pour Claude Duchet, dans son article « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », l'italique dans le roman dénote l'intervention du discours social, en associant aux expressions en italique une signification conventionnelle et donc donne au texte une tonalité sociale : « On pourrait dire, en empruntant une phrase du roman, que c'est « *la voix de l'Éternel [social] discourant dans les vallons* » (MB, 40) et donc la voix des *mœurs*, souvent déguisée par la voix des personnages ou du narrateur, mais toujours reconnaissable »⁷⁷. On peut comparer cette utilisation de l'italique à certains usages du français dans *Lolita*, notamment lorsque Humbert Humbert décrit sa négociation avec une maquerelle parisienne : « [...] in the office of Mlle Edith who began by offering me to choose a kindred soul from a collection of rather formal photographs in a rather soiled album (« *Regardez-moi cette belle brune* ») » (L, 23). Dans ce cas, Nabokov fait un usage parodique du français visant à reproduire une expression stéréotypée, représentative du milieu dans lequel évolue le personnage/narrateur. La phrase « *Regardez-moi cette belle brune* » est en effet une expression reçue, que Duchet définit comme « un des produits et des véhicules du discours social »⁷⁸, qui signale moins l'intervention d'un personnage que la représentation d'un « dire anonyme et multiple »⁷⁹. Nabokov explicite la citation par des guillemets, mais le rôle de l'italique semble bien « de conventionnaliser des fragments d'énoncés ; de relever chez les personnages certaines habitudes de langage, de connoter globalement dans ces traits langagiers la parole d'un code » qui se loge au sein du texte : « Comme Rodolphe, le narrateur 'bouche avec des phrases banales tous les interstices' (MB, 355) »⁸⁰. Sur la même page de *Lolita* (L, 23), on trouve une analyse détaillée des sonorités du français, dont l'effet est d'ailleurs explicité par le narrateur : « [...] she said with great gusto : « *Je vais m'acheter des bas !* » and never may I forget the way her Parisian childish lips exploded on « *bas* », pronouncing it with an appetite that all but changed the « a » into a brief buoyant bursting *O* as in « *bot* » (L, 23). Cette précision démontre une connaissance des connotations sociales attachées à diverses façons de prononcer le français, même si l'usage décrit par le narrateur, qui correspond apparemment au remplacement par la

⁷⁷ Michel Issacharoff (édité par). *Langages de Flaubert, Actes du Colloque de London (Canada)*. Claude Duchet (Auteur). « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* » (Paris : Lettres Modernes), 1973.P. 145.

⁷⁸ Duchet, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », 146.

⁷⁹ Duchet, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », 152.

⁸⁰ Duchet, « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », 159.

jeune fille d'un « a » antérieur par un « a » postérieur, semble plus tenir d'un accent du nord de la France, voire normand, que parisien.

Les cours de Nabokov sur *Madame Bovary* et sur *Du Côté de Chez Swann* apportent d'autres preuves encore de sa profonde connaissance du français, puisqu'il y analyse avec précision les styles des deux auteurs. Chez Flaubert, il identifie, comme Proust avant lui, l'usage spécifique de l'imparfait. De Proust, il encense la « générosité verbale » et sa « tendance à changer et étirer la phrase jusqu'à la limite de sa longueur et de sa largeur » (« A tendency to fill in and stretch out a sentence to its utmost breadth and length [...] » *LL*, 213). C'est d'ailleurs sa parfaite maîtrise du français qui permet à Nabokov d'évaluer les traductions existantes de *Madame Bovary* lors de l'élaboration de son cours et de décider de « retraduire en partie le roman, expliquant à Katharine White du *New Yorker* que 'ce qui existe sur le marché est épouvantable' et indiquant dans un sujet d'examen que toutes les traductions de ce roman étaient remplies de bourdes »⁸¹. Il a d'ailleurs traduit, lors de son séjour en France, « plusieurs autres poèmes français, 'L'Albatros' de Baudelaire, 'La Nuit de décembre' et 'La Nuit de mai' d'Alfred de Musset, 'Le Bateau ivre' de Rimbaud et toute une série de poèmes de Verlaine et Supervielle, traductions dont on a perdu la trace »⁸². Ces nombreux travaux rédigés en français nous incitent à relativiser la sévérité avec laquelle Nabokov les juge, tout comme la dépréciation affichée, dans la postface de *Lolita*, de son anglais « de seconde catégorie », comparé à son « idiome naturel » (*NPI*, 1144) le russe. Le passage suivant, prononcé par Nabokov devant le public français avant la lecture de *Mademoiselle O*, réunit ce sentiment d'insécurité langagière, et la conscience du potentiel sonore du français, à travers l'allitération insistante en « r » :

« Comme il ne m'est presque jamais arrivé de séjourner dans le pays où cette langue est parlée, j'en ai perdu l'habitude, de sorte que c'est une tâche inouïe, un labeur excitant que de saisir les mots médiocrement justes qui voudront bien vêtir ma pensée. J'en ressens un essoufflement fort pénible accompagné de la peur de bâcler les choses, c'est-à-dire de me contenter des termes que j'ai la chance de happer au passage—au lieu de rechercher avec amour le vocable radieux qui se meurt d'attente derrière la brume, le vague, l'à-peu-près où ma pensée oscille. Je me demande, du reste, ce que Mademoiselle O penserait de ces lignes-ci si elle était encore en vie et pouvait me lire—elle qui voyait avec un tel effroi les écarts de mon orthographe et mes tournures insolites.⁸³

⁸¹ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 42.

⁸² Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 47.

⁸³ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 31.

Si Nabokov, dans la nouvelle, dénigre la richesse littéraire de l'enseignement de Mademoiselle O, il reconnaît sans ambiguïté sa richesse linguistique, critiquant Racine au passage : « Ought one to have minded the shallowness of her culture, [...] the banality of her mind, when that pearly language of hers purled and scintillated, as innocent of sense as the alliterative sins of Racine's pious verse ? » (*SM*, 85) Là se trouve certainement la véritable période française de Nabokov : « j'ai toujours eu le désir de raviver pour mon propre agrément, et aussi comme signe d'une gratitude posthume, l'exacte nuance que la langue française donnait à ma vie de Russe » (*O*, 8). Pendant cette période, Nabokov a acquis une connaissance complexe du français, au-delà du français russifié mais sans abandonner celui-ci, qui demeure le fondement des usages lyrique, parodique ou authentique du français dans l'œuvre : lyrique, comme la tradition franco-russe et l'utilisation novatrice d'une langue par un locuteur non natif ; parodique, par le caractère d'imitation à la fois du discours pédant de l'aristocrate russe insérant des expressions françaises dans ses phrases, et des phrases françaises dans le texte, de la même façon que Flaubert ses « idées reçues »⁸⁴. On peut d'ailleurs citer les phrases de *Mademoiselle O*, rapportées par Nabokov, affirmant avoir vu à l'œil nu un champignon poussant en quelques secondes : « il sortait de terre doucement, à petites secousses presque imperceptibles » (*O*, 28) ; authentique, enfin, car ces phrases, et *Mademoiselle O* en général, montrent une connaissance approfondie du français, acquise probablement à la fois au cours des leçons de Mademoiselle et de la lecture d'œuvres en français. Cela a transformé la langue « non familière » (« an unfamiliar tongue », *SM*, 76) en une langue intimement connue. Le français pour Nabokov peut donc être comparé à l'anglais de la même façon que Mademoiselle aux autres gouvernantes et précepteurs : la Suisse, présente pendant sept ans chez les Nabokov, a constitué, peut-être comme le français dans ses romans, « la permanence rébarbative d'un roc, comparée au flux et reflux des gouvernantes anglaises et des précepteurs russes qui firent momentanément partie de notre nombreuse maisonnée » (« Still, she seemed like a rock of grim permanence when compared to the ebb and flow of English governesses and Russian tutors passing through our large household », *SM*, 84).

Comme le souligne Field, Nabokov écrivait parfaitement le français, et sa prononciation était également assez exacte. Mais son français s'est formé par l'apprentissage en Russie et les lectures de jeunesse, et non dans l'exil. La vision nabokovienne de la culture et de la langue française qui a accompagné sa lecture de Flaubert est un regard fantasmé depuis Saint Pétersbourg. Voilà qui correspond au sentiment nabokovien de la France décrit par

⁸⁴ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 275.

Field : « France, according to Nabokov, is an endlessly delightful country, where—and this is the main thing—it is easiest for a Russian to remember his own country »⁸⁵.

La source de l'admiration de Nabokov pour Flaubert naît ainsi probablement de son rapport à la langue française : c'est en Russie qu'il a pour la première fois lu dans son intégralité l'œuvre de Flaubert, avant son exil en France, ses rencontres avec Supervielle et Cocteau et après les lectures de *Mademoiselle O*. Cela constitue le paradoxe nabokovien, l'immersion dans la littérature française s'étant faite en Russie, et non en Europe de l'Ouest, par exemple, comme Nabokov lui-même l'a déclaré lors d'un entretien: « It is curious that I felt my closeness to Western culture while I was still in Russia, but here, in the West, I have not consciously followed any Western writer »⁸⁶.

⁸⁵ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 199.

⁸⁶ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 115.

La place de l'influence flaubertienne parmi les autres auteurs lus par Nabokov

Afin de souligner l'importance de l'influence exercée par la lecture de Flaubert, il convient d'examiner les autres œuvres qui ont pu avoir un effet sur celle de Nabokov. Lecteur avide et érudit, Nabokov possédait une grande connaissance non seulement de toute la littérature française, donc de Flaubert, mais aussi de Proust, et même de Robbe-Grillet, auteurs qu'il appréciait beaucoup, et de la littérature russe et anglophone. Selon la définition de l'influence choisie ici, toutes ces lectures en ont certainement eu une sur lui. L'accent sera ici placé sur les auteurs les plus admirés par Nabokov dans la mesure où leur œuvre a dû bénéficier d'une lecture approfondie, et d'une relecture. Leur place correspond à celle de Flaubert, écrivain admiré dont la production intégrale a été relue plusieurs fois par Nabokov. Certainement, l'influence de textes que Nabokov a lus sans les apprécier, comme ceux de Dostoïevski ou le *Finnegan's Wake* de James Joyce, est réelle, mais d'un autre ordre que l'influence exercée par l'œuvre flaubertienne, à la fois consciente et inconsciente, alternativement reconnue et contestée par Nabokov, et qui est le fruit de lectures et relectures exhaustives. La liste des auteurs que Nabokov appréciait est d'ailleurs courte au regard de « la liste des auteurs pour lesquels il n'avait qu'indifférence ou mépris [...], en revanche, très longue », comme l'écrit Maurice Couturier⁸⁷. En tout cas, l'influence flaubertienne doit être distinguée de celle exercée par l'œuvre de Robbe-Grillet, contemporain et non précurseur.

Une autre influence française semble s'apparenter à celle exercée par Flaubert sur l'œuvre de Nabokov : celle de Proust. En effet, tout comme il a absorbé l'œuvre complète de Flaubert, Nabokov a lu *À la recherche du temps perdu*, « le grand roman de Proust » (« Proust's great novel », *LL*, 207), en français - et même relu, si l'on en croit le témoignage d'un des amis de Nabokov auprès de Brian Boyd⁸⁸. Une première différence apparaît toutefois, car Nabokov n'a pas lu l'œuvre de Proust durant son enfance, comme celle de Flaubert, mais entre « 20 et 40 ans » (*SO*, 43), après avoir quitté la Russie. Pourtant, il paraît évident que l'auteur du livre que Nabokov classait quatrième dans sa liste des chefs d'œuvre du XX^e siècle⁸⁹ a eu une influence sur Nabokov, particulièrement à travers le thème du temps, obsession commune aux

⁸⁷ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 161.

⁸⁸ Alexandrov, *Garland Companion*, 473.

⁸⁹ Alexandrov, *Garland Companion*, 472.

deux auteurs, ainsi que le décrit John Burt Foster, Jr. dans son article « Nabokov and Proust » dans le *Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Dans son roman *Camera Obscura* (version russe de *Chambre Obscure*), écrit en 1934, Nabokov évoque Proust, à travers une figure d'écrivain dont l'un des personnages poursuit une réflexion sur « l'essence du temps ». Trente-cinq ans plus tard, un personnage du roman de Nabokov *Ada ou l'ardeur* écrira un essai intitulé « La texture du temps ». En outre, « l'individualisme esthétique » de Proust, comme le nomme John Burt Foster, Jr, semble également s'accorder à la vision artistique de Nabokov. Will Norman, dans *Nabokov, History and the Texture of Time*, dévoile les nombreuses similitudes qui existent entre Sebastian Knight, Proust et Flaubert : « Sebastian the novelist is not simply, as some critics have suggested, a distorted reflection of his creator, but a composite writer molded out of the fragments of the autonomous tradition, including Flaubert, Proust and Joyce. »⁹⁰ Pour W. Norman, Proust et Joyce sont utilisés comme modèles pour le contrôle de l'auteur sur le temps : « [...] the temporal mastery ascribed to Proust, Joyce and Sebastian Knight is supposed by Nabokov to elevate its practitioner above the historical, and to preserve autonomy. »⁹¹ De plus, W. Norman remarque que Nabokov cite l'analyse du style de Flaubert par Proust, et adopte l'interprétation de celui-ci quant à l'utilisation de l'imparfait par Flaubert pour reproduire une continuité.⁹²

Toutefois, l'influence de Proust est à discriminer de celle de Flaubert, principalement dans la mesure où Flaubert n'est pas seulement, comme Proust, un précurseur de Nabokov, mais un précurseur de Proust lui-même, et que selon Nabokov, « sans Flaubert, il n'y aurait pas eu de Proust en France » (« Without Flaubert there would have been no Marcel Proust in France » *LL*, 147). Il est bien possible que Flaubert et Proust soient les représentants les plus importants de l'influence française sur l'œuvre de Nabokov, influence reconnue par l'auteur lui-même dans son entretien au journal estonien *Aujourd'hui*, en 1932 (lors de sa lecture et relecture de Proust) John Burt Foster, Jr. en parle d'ailleurs dans son article: « Even the accompanying references to Baudelaire's swan and then to Flaubert's colored panes of glass spotlight Proust's precursors in creating a modern French literature of memory »⁹³. Peut-être cette « littérature française de la mémoire » a-t-elle influencé de façon pérenne l'appréhension du temps et de la mémoire dans l'œuvre de Nabokov. L'étude présente, cependant, s'attache à

⁹⁰ Will Norman, *Nabokov, History, and the Texture of Time* (New York : Routledge), 2012, 36.

⁹¹ Will Norman, *Nabokov, History, and the Texture of Time*, 39.

⁹² Will Norman, *Nabokov, History, and the Texture of Time*, 27.

⁹³ Alexandrov, *Garland Companion*, 474.

la création d'une version nabokovienne de l'œuvre de Flaubert lors de sa lecture et relecture de celle-ci, ainsi qu'aux conséquences de cette vision dans l'œuvre de l'auteur russo-américain.

L'influence flaubertienne semble plutôt à rapprocher de celle des auteurs du XIX^e siècle, lus et relus par Nabokov lors de son enfance et sa jeunesse en Russie. Précisément, parmi les influences russes de Nabokov, deux écrivains, Pouchkine et Tolstoï, doivent être mentionnés, puisqu'ils sont les deux grands auteurs russes que Nabokov mentionne le plus dans ses textes. En effet, tout comme Flaubert, ces auteurs bénéficient de références directes. La première phrase d'*Ada* fait délibérément allusion à *Anna Karénine*, et aux mauvaises traductions de Tolstoï, Nabokov inversant intentionnellement le sens de la citation. Il écrit en effet : « All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike » says a great Russian writer in the beginning of a famous novel” (A, 3), et détaille la déviation dans les notes: “[...] mistranslations of Russian classics are ridiculed here. The opening sentences of Tolstoy’s novel is turned inside out [...]” (A, 591). Le mépris affiché envers les traductions approximatives rejoint le mécontentement de Nabokov provoqué par les traducteurs de *Madame Bovary*, et participe peut-être d'une réaction protectrice de la part d'un lecteur envers des auteurs admirés de lui, et dont il considère qu'ils ont été mal compris par les traducteurs. Cette similitude entre les influences de Tolstoï et de Flaubert semble être soulignée par Nabokov lui-même dans ce même roman, entraînant sur une de ses habituelles fausses pistes. En effet, la note de la page 325, dans *Ada*, déclare « the last paragraph of Part one imitates, in significant brevity of intonation (as if spoken by an outside voice) a famous Tolstoyan ending, with Van in the role of Kitty Lovin » (A, 601). Cependant, si l'on examine le véritable dernier paragraphe de la première partie, celui-ci n'est constitué que de deux lignes et suit en fait celui décrit dans la note : “When in early September Van Veen left Manhattan for Luste, he was pregnant” (A, 325). Cette phrase fait évidemment référence à la dernière phrase de la première partie de *Madame Bovary* : « Quand on partit de Tostes au mois de mars, Madame Bovary était enceinte » (MB, 141). Certainement, cette confusion entre les paragraphes ainsi que l'omission dans les notes d'une allusion transparente à Flaubert, suggèrent l'intention de brouiller les pistes, sans doute par jeu, de la part d'un auteur adepte des problèmes d'échecs, mais aussi un mélange entre l'influence tolstoïenne et l'influence flaubertienne, voire une certaine équivalence.

De la même façon, l'évocation de duels dans *Ada* peut être interprétée de deux façons. À deux reprises au moins, Van Veen, le personnage principal, est comparé à Eugène Oneguine, le héros de Pouchkine qui tue son adversaire au cours d'un duel dans le roman en vers : lorsque

Nabokov lui prête les mêmes paroles que le héros de Pouchkine page 481 : « I love you with a brother's love » (*EO*, 4, XVI) ainsi que page 454, lorsqu'il dit à son cousin, comme Oneguine au prince : « So you are married » (*EO*, 8, XVIII). Cette assimilation pourrait laisser penser que le duel perdu par Van Veen constitue, entre autres, une parodie d'*Eugène Oneguine*. Cependant, Van Veen peut aussi être comparé à un personnage flaubertien, lui aussi mis en scène dans un duel, Frédéric Moreau. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, ce point a été soulevé par Yannicke Chupin dans un article de l'ouvrage *Kaleidoscopic Nabokov* : « Frédéric Moreau est né en 1822 et le récit de sa vie se termine en 1869. Le tout premier jour de l'année suivante, le premier janvier 1870, c'est Van qui naît ». Un auteur si admiratif de Flaubert a probablement fait le rapprochement entre son personnage et Frédéric Moreau. Encore une fois, l'influence de Flaubert et celle d'un autre écrivain russe majeur sont brouillées, prouvant par là l'importance de Flaubert dans la construction d'une identité littéraire, à égalité avec les géants russes Tolstoï et Pouchkine.

Une fois établi que Flaubert constitue pour Nabokov un « grand homme », les mêmes mots qu'utilisait Flaubert pour parler de Victor Hugo, il reste à étudier le rapport de Nabokov à ses autres précurseurs. Un essai, « Les écrivains et l'époque », écrit par Nabokov sous le pseudonyme Vladimir Sirine en 1931, aborde ce sujet. Dans cet essai, Nabokov réfléchit au statut de l'auteur à travers le temps, s'interrogeant sur le sien ainsi que sur celui de ses prédécesseurs : « Je tâche quelquefois de m'imaginer l'idée que l'homme du XIX^e siècle se fera de notre époque [...] nos descendants n'auront pas la sensation directe de la réalité. L'homme ne sera jamais maître du temps [...] »⁹⁴. Dans ce texte, Nabokov rend compte de l'impossibilité de percevoir la vérité d'une époque à travers une lecture, car seul le vraisemblable est perceptible, un thème qu'il exploitera également pour son essai sur Pouchkine, intitulé « Le vrai et le vraisemblable ». L'auteur commence par décrire une époque passée à laquelle il n'appartient pas et ne peut épargner à son travail le recours à une dose d'invention. Sa description est le résultat d'une perception individuelle éloignée de la réalité. Le lecteur, ensuite, opère une seconde déviation, car sa propre perception, qui correspond à une vision préconçue de l'époque en question, aux autres livres lus avant celui-ci, et finalement à tout l'imaginaire du lecteur, modifie sa lecture. Ce biais est involontaire pour l'auteur biographe qui cherche à reproduire fidèlement la réalité, mais elle existe aussi, de façon volontaire, chez l'auteur de fiction dont l'objectif est de créer un monde n'existant que dans son livre. Chez le

⁹⁴ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 251-2.

lecteur, cependant, la distorsion est toujours involontaire, et crée le « livre intérieur » décrit par Bayard dans son essai *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* :

Tissé des fantasmes propres à chaque individu et de nos légendes privées, le livre intérieur individuel est à l'œuvre dans notre désir de lecture. [...] Les livres intérieurs individuels forment un système de réception des autres textes et interviennent à la fois dans leur accueil et dans leur réorganisation. En ce sens, ils constituent une grille de lecture du monde, et particulièrement des livres, dont ils organisent la découverte en donnant l'illusion de la transparence. Ce que nous prenons pour des livres lus est un amoncellement hétéroclite de fragments de textes, remaniés par notre imaginaire et sans rapport avec les livres des autres [...] ⁹⁵

La difficulté qu'éprouve le biographe à reproduire le « vrai » découle peut-être ainsi de l'impossibilité de dépasser sa propre individualité. Nabokov raconte pourtant avoir tenté de se mettre à la place de ces auteurs : « J'essaie de me figurer tout ceci comme un passé ressuscité, je force mes yeux à trouver les promeneurs habillés à la mode de jadis » ⁹⁶. Nabokov semble ici exprimer le phénomène de déviation forcément associé à l'influence : « la généralisation d'aujourd'hui n'est plus vraie demain » ⁹⁷. Pourtant, la continuité est également réelle :

Et puis on se dit qu'après tout, parmi ces choses qui nous semblent se grouper en un ordre unique, formant la réalité actuelle, il s'en trouve qui existeront longtemps—le gazouillement saccadé des moineaux, la verdure des lilas qui retombe par-dessus les grilles, le poitrail blanc et la croupe grise d'un nuage qui glisse, superbe, à travers le bleu mouillé d'un ciel de juin. ⁹⁸

Le rapport ici décrit par Nabokov à ses prédécesseurs correspond à la définition de l'influence proposée dans notre introduction : une déviation incontournable, et une continuité d'objets ou d'images.

L'essai « Pouchkine ou le Vrai et le vraisemblable », également écrit en français par Nabokov, permet, à travers son traitement de Pouchkine, de se faire une meilleure idée du rapport de l'écrivain aux auteurs passés qu'il admirait. Au début, il s'en tient à des généralités : « la vie nous offre parfois des invitations à des fêtes qui n'auront jamais lieu, des images pour des livres qui ne seront jamais publiés » ⁹⁹. Ici, Nabokov voit la lecture comme une possibilité de revivre le passé. Dans cet essai, tout en fustigeant le « romancier biographe » qui « organise

⁹⁵ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* (Paris : Les Éditions de Minuit), 2007, 83-4.

⁹⁶ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 253.

⁹⁷ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 254.

⁹⁸ Couturier, *Nabokov ou La tentation française*, 253.

⁹⁹ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », *La N.R.F. 551* (Paris : Gallimard), 1999, 78.

ses trouvailles de son mieux, et, comme son mieux à lui est généralement un peu plus mauvais que le pire de l'auteur dont il s'occupe, la vie de celui-ci est fatalement faussée, même si les faits sont véridiques »¹⁰⁰, Nabokov ne peut s'empêcher de s'imaginer lui-même aux côtés de ces grands hommes, ici Pouchkine, de façon également romancée. Il utilise d'ailleurs un verbe correspondant à l'un des deux mécanismes de l'influence étudiés ici :

J'y retrouve le même besoin, qu'éprouve un esprit goulu, mais borné, de s'approprier quelque grand homme savoureux, quelque doux génie sans défense, [...] La recette en est bien connue. C'est d'abord la correspondance du grand homme qu'on trie, découpe et recolle pour lui en faire un bel habit de papier, puis ce sont ses œuvres proprement dites qu'on feuillette pour y trouver des traits personnels. [...] Quoi de plus simple en effet que de faire circuler le grand homme parmi les gens, les idées, les objets qu'il a lui-même décrits et qu'on arrache à demi-morts de ses livres pour en farcir le sien.¹⁰¹

L'angoisse de l'influence se manifeste ici non par la peur de la réduction de l'individualité de l'auteur, mais par la peur de l'irrespect envers le prédécesseur dont les mots seraient détournés. Si Nabokov fut un auteur exigeant, défendant jalousement son unicité et l'originalité de son style, il était aussi un lecteur attentif, qui accordait régulièrement à ses auteurs fétiches les mêmes privilèges qu'à lui-même et les défendait contre les mêmes critiques ou associations abusives.

Nabokov, dans ce même essai, décrit pourtant deux façons bien différentes d'aborder ses prédécesseurs et donc d'être influencé : le style lui-même, et « l'élément humain » qui correspond à la biographie. Cependant, il semble confondre la vie de l'auteur et ses écrits, cherchant le « vrai » Pouchkine comme on cherche le vrai sens d'un texte. Sur ce point, il diffère de Paul Valéry, qui écrivait, dans " À propos du Cimetière marin " :

Quant à l'interprétation de la lettre, je me suis déjà expliqué ailleurs sur ce point ; mais on n'y insistera jamais assez : il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoiqu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. Du reste, s'il sait bien ce qu'il voulut faire, cette connaissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fait.¹⁰²

¹⁰⁰ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 80.

¹⁰¹ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 80.

¹⁰² Paul Valéry, « À propos du cimetière marin », *Œuvres*, t. I. Paris. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1933. P. 1506-1507.

Nabokov quant à lui considère que l'auteur est le maître du texte, et qu'il existe un « vrai » Pouchkine connu seulement des meilleurs lecteurs. Il concède tout de même qu'il est sûrement impossible de mettre entièrement à jour cet auteur « vrai » :

[...] à force de rechercher l'élément humain on fait du grand homme que l'on palpe et fouille une poupée macabre [...]. Est-il possible d'imaginer en toute réalité la vie d'un autre, de la revivre en soi et de la mettre intacte sur le papier. J'en doute, et l'on serait tenté de croire que la pensée même, en dirigeant son rayon sur l'histoire d'un homme, la déforme inévitablement. Ainsi, ce ne serait que le vraisemblable, et non le vrai, que perçoit notre esprit.¹⁰³

Il semble donc impossible de nier la déviation ou d'imiter le prédécesseur sans déformer son œuvre. Voilà pourquoi Nabokov conseille de ne lire une autobiographie que pour rechercher dans la vie de l'auteur les origines de son style. C'est ainsi que les « vrais » admirateurs de Pouchkine le lisent : « par contre, ceux d'entre nous qui le connaissent vraiment lui vouent un culte d'une ferveur et d'une pureté uniques et c'est une sensation radieuse quand le trop-plein de sa vie vient aujourd'hui nous inonder l'âme »¹⁰⁴. La position de Nabokov pourrait paraître ambiguë, puisqu'il mêle précisément l'écriture à la vie de l'artiste, admirant sans réserve les deux, mais il distingue un « trop-plein » qui semble désigner l'écriture de l'auteur. Pour Nabokov, la vie de Pouchkine doit être envisagée à travers le prisme de son style : « tout alors nous est joie : chacun de ses enjambements, aussi naturels que le détour d'une rivière, chaque nuance du rythme, aussi bien que les moindres détails de son existence et jusqu'aux noms des personnages qui passèrent près de lui, mêlant pour un instant leur ombre à la sienne »¹⁰⁵. Concentré sur l'écriture et le style, le lecteur peut fouiller la vie de l'artiste qui devient alors un prolongement de son œuvre : « Penchés sur la splendeur de ses brouillons, nous cherchons à y démêler toutes ces étapes que brûlait son inspiration pour arriver au chef d'œuvre »¹⁰⁶.

Se transcrit ici l'obsession de Nabokov pour le processus d'écriture et la méthode de travail de ses prédécesseurs, et il est peu probable qu'il ne se soit pas « penché » de la même façon, et avec le même souci des « étapes », sur les écrits de Flaubert : « De lire ses écrits sans en excepter un seul, poèmes, contes, élégies, correspondances, drames, critiques, de les relire sans cesse est une des gloires d'ici-bas »¹⁰⁷. La lecture de la correspondance est donc permise, à condition d'y chercher des informations sur le processus d'écriture de l'artiste et de son style,

¹⁰³ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 83-4.

¹⁰⁴ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 82.

¹⁰⁵ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 83.

¹⁰⁶ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 82-3.

¹⁰⁷ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 83.

et non de simples éléments biographiques. Cette citation établit l'importance de la relecture dans le phénomène d'influence. C'est sûrement de cette façon que Nabokov a lu la correspondance de Flaubert, comme une source de révélations sur le style et le processus d'écriture de Flaubert, depuis ses descriptions des corrections de *Madame Bovary* ou des œuvres de Louise Colet et Louis Bouilhet jusqu'aux choix de ses thèmes et sujets. Ces informations, qui s'ajoutent à sa lecture des œuvres de fiction de Flaubert, ont déterminé la vision nabokovienne de l'auteur français, et formé les thèses défendues dans la section de son cours sur *Madame Bovary* dédiée au style de Flaubert.

En outre, dans cet essai, on constate à quel point ce principe nabokovien, selon lequel la vie de l'auteur ne doit être connue que parce qu'elle fournit des éléments sur son style, peut être proche de celle du « romancier biographe »¹⁰⁸. En effet, il n'hésite pas à romancer la figure de Pouchkine : « Riant à gorge déployée, cabrant sa petite taille, sonnant du talon, il passe tout à coup rapidement devant moi, comme ces gens qu'on voit surgir en coup de vent de quelque boîte de nuit [...] »¹⁰⁹. La différence est que Nabokov admet immédiatement le caractère illusoire de ces descriptions :

Je sais bien que ce n'est pas là Pouchkine, mais un cabotin que je paye pour qu'il tienne ce rôle [...] Ces visions sont probablement fausses et le vrai Pouchkine ne s'y reconnaîtrait pas, pourtant si j'y mets un peu du même amour que j'éprouve à la lecture de ses poèmes, ce que je fais de cette vie imaginée, n'est-ce pas quelque chose qui ressemble à l'œuvre du poète, sinon à lui-même ?¹¹⁰

Ainsi, tout en critiquant l'obsession de la biographie de l'auteur, Nabokov admet se laisser aller à des « visions » qui relèvent de la tentation : « ce n'est pas ma faute si je me laisse entraîner par ces visions communes aux russes qui connaissent leur Pouchkine »¹¹¹. « Leur Pouchkine » est une expression importante, qui montre encore une fois l'impossibilité de neutraliser l'individualité du lecteur, qui crée à la lecture « son » auteur, et « son » Eugène Onéguine. Pourtant, lorsque Nabokov dit créer quelque chose qui « ressemble à l'œuvre du poète, sinon à lui-même », il explique bien que cette approche de la biographie en est une version assumée par le créateur influencé, qui poursuit à sa façon l'œuvre du précurseur, en créant un prolongement dévié, comme un bâton plongé dans un volume d'eau.

¹⁰⁸ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 80.

¹⁰⁹ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 85.

¹¹⁰ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 86.

¹¹¹ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 86.

Nabokov se laisse d'ailleurs aller à de semblables extrapolations dans de son cours sur Flaubert. En décrivant le passage de *Madame Bovary* dans lequel Emma vit son premier épisode adultère avec Rodolphe, le professeur évoque la rentrée à cheval des deux personnages, qui correspond au « thème du cheval » décrit par Nabokov. Ils jouent selon lui « un rôle curieusement important dans l'intrigue du livre » (« Horses play a curiously important part in the book's romance », *LL*, 175). Imaginant Flaubert comme il imaginait Pouchkine, Nabokov écrit : « And presently Emma and Rodolphe come back from their ride—with a smile on the face of the author » (*LL*, 163). Ici, Nabokov décrit un auteur souriant de son propre artifice, un artifice cependant relevé par Nabokov et non assumé par Flaubert dans sa correspondance ou quelque autre texte. C'est donc également une version nabokovienne de Flaubert qui est imaginée ici, et plus tard, quand Nabokov continue d'évoquer un Flaubert fantasmé, replacé au moment de l'écriture de *Madame Bovary* : « I hear Flaubert complaining about the difficulties of composition » (*LL*, 174) ; « I see Flaubert revisiting his old school in Rouen » (*LL*, 174). Il va même plus loin dans l'invocation de la vie de l'auteur, lorsqu'il compare le père de Flaubert au personnage du troisième médecin, Larivière, qui verse à la fin du roman, une larme « sur l'agonie d'Emma » (« [...] over the dying Emma », *LL*, 144) : « Some might even say : Flaubert's father had been a doctor, and so this is Flaubert senior shedding a tear over the misfortunes of the character his son has created » (*LL*, 144-6).

Tous ces passages, qui au premier abord ne semblent que laisser-aller de la part d'un professeur admiratif violant la distance objective envers l'auteur étudié, sont éclairés par l'essai sur Pouchkine : Nabokov, par ces phrases, élabore sa propre reconstitution de Flaubert, construisant un personnage au-delà de la personnalité de l'auteur, tout en admettant ainsi qu'il ne s'agit pas de Flaubert mais de la version de Flaubert inventée par un professeur russe aux États-Unis. Rendre visible sa propre individualité, voilà pour lui la seule façon de partager l'art du poète « libre, sauvage et solitaire »¹¹² devant un public : « le meilleur lecteur c'est encore l'égoïste qui savoure sa trouvaille en se cachant des voisins »¹¹³. Ce point de vue correspond tout à fait à celui de Pascal à propos de Montaigne : « c'est en moi que j'y trouve tout ce que je vois » (*AI*, 106). Le lecteur instille dans l'œuvre lue ses propres idées : « ce que je trouvais assez curieux, au cours de mes efforts d'interprétation, c'est que chaque poésie que je prenais trouvait son écho particulier chez tel ou tel poète français : mais je compris bientôt qu'au fond Pouchkine n'y était pour rien ; c'étaient des souvenirs littéraires à moi qui me guidaient, non ce

¹¹² Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 95.

¹¹³ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 88.

faux reflet français qu'on croit trouver dans ses vers »¹¹⁴. Encore une fois, c'est l'individualité du lecteur qui est responsable de ce « vraisemblable » qui n'est finalement que l'œuvre originale, vraie au moment où elle est écrite, modifiée au moment où elle est lue par l'ajout des idées du lecteur et la soustraction des idées ignorées ou oubliées par le même lecteur. On comprend donc dans cet essai à quel point la conception de Nabokov élabore une définition de l'influence (bien qu'il ne nomme pas ainsi son rapport aux grands auteurs, par prudence ou désaccord sur les connotations du terme), selon laquelle l'écrivain est influencé par une version de l'œuvre de l'auteur original modifiée par sa propre individualité.

Toutefois, pour Nabokov, le « vrai » semble toujours exister : « Et pourtant, il n'y a pas eu un seul moment où la vérité de Pouchkine ait cessé de briller quelque part, indestructible comme une conscience. Je la sens en moi à cet instant même, et c'est elle qui me force à répéter ce que Flaubert savait aussi bien que Shakespeare et Shakespeare aussi bien qu'Horace, c'est qu'il n'y a qu'une chose qui compte pour le poète, son art »¹¹⁵. Après avoir exposé l'inévitabilité de l'individualité du lecteur, qui fait dévier l'œuvre de l'auteur, Nabokov retourne à ce qui semble être une vision idéaliste et plutôt vague du « vrai » de l'auteur, « son art ». Cette expression, difficile à définir, est importante en ce que « art » est précédé d'un déterminant possessif. En effet, Nabokov expose ici le caractère incontournable de l'individualité de l'artiste, qui existe malgré la déviation opérée par le lecteur interprétant son œuvre. Cependant, il explique que cette individualité inaltérée existe, non pas dans la biographie de l'auteur, mais dans « l'art » de l'auteur réfugié au sein du lecteur, « en moi ». Comment ce « vrai » pourrait-il résider au sein du lecteur sans être modifié par celui-ci ? Pour Pierre Bayard, la pensée du lecteur et les circonstances de lecture influencent forcément la réception du texte : « Je propose d'appeler *livre* intérieur cet ensemble de représentations mythiques, collectives ou individuelles, qui s'interposent entre le lecteur et tout nouvel écrit, et qui en façonnent la lecture à son insu. Largement inconscient, ce livre imaginaire fait fonction de filtre et détermine la réception des nouveaux textes en décidant quels éléments en seront retenus et comment ils seront interprétés »¹¹⁶. Dans son essai, justement, Nabokov admet que « l'on serait tenté de croire que la pensée même, en dirigeant son rayon sur l'histoire d'un homme, la déforme inévitablement »¹¹⁷. Comme l'écrit Genette dans *Palimpsestes*, « aucune copie n'est jamais

¹¹⁴ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 91.

¹¹⁵ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 93.

¹¹⁶ Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, 81.

¹¹⁷ Vladimir Nabokov, « Pouchkine, ou le Vrai et le vraisemblable », 84.

parfaite »¹¹⁸, et si Nabokov pensait contenir en lui-même l'essence de Pouchkine, la vérité de son art, ce ne pouvait être que l'art de « son » Pouchkine, comme l'art de « son » Flaubert.

¹¹⁸ Genette, *Palimpsestes*, 547.

L'héritage de Madame Bovary

Une des particularités du Flaubert « déformé » par Nabokov est l'importance considérable qu'occupe l'une des œuvres par rapport aux autres. Comme nous l'avons souligné, Nabokov a lu l'œuvre complète de Flaubert, en français, avant l'âge de 14 ans. Dans une lettre à sa femme, datée de 1924, Nabokov indique avoir relu, non seulement *Madame Bovary*, mais tout Flaubert : « I have re-read, over this time, all of Flaubert » (LV, 28). On peut déduire de cette remarque que Nabokov connaissait en profondeur l'œuvre de Flaubert, et que malgré sa focalisation sur *Madame Bovary*, c'est toute l'œuvre qu'il appréciait et relisait. Cependant, le roman tient une place privilégiée pour Nabokov, comme le montre la suite de la citation : « Read or re-read *Madame Bovary*. It's the most brilliant novel in world literature in the sense of perfect harmony between content and form—and the only book, which, in three places, makes me feel hot under my eyeballs » (LV, 28). De plus, la grande majorité des références faites à Flaubert choisies par Nabokov à la fois dans ses romans et dans ses entretiens sont extraites de ce roman, qu'il semble avoir relu bien plus que les autres. Six ans plus tard, dans une autre lettre à sa femme le 6 avril 1932, Nabokov donne plus de précisions sur la fréquence de sa relecture du roman de Flaubert : « I am re-reading *Bovary* for the hundredth time. So good, so good ! » (LV, 173). Si la lecture est la condition initiale de l'influence, alors la relecture est toute aussi importante, en ce qu'elle en amplifie sans doute les effets, c'est-à-dire l'appropriation et l'exploration tout à la fois. Cette relecture extrême, dont on peut raisonnablement supposer qu'elle ne s'applique pas au reste de l'œuvre de Flaubert, confirme l'importance de *Madame Bovary* en particulier dans les retombées de l'œuvre de Flaubert sur celle de Nabokov.

Sans aucun doute, *Madame Bovary* est le roman flaubertien que croisent le plus les lecteurs de Nabokov au cours de la lecture de son œuvre. À la fin de *Lolita*, *Madame Bovary* est mentionnée et comparée par le narrateur au caractère intraitable du destin : « Never will Emma rally, revived by the salts in Flaubert's father's timely tear » (L, 265). De la même façon, *Madame Bovary* est le seul roman de Flaubert auquel Nabokov rend ouvertement hommage dans un de ses romans : *King, Queen, Knave*. Il indique clairement dans la préface que si certains passages peuvent rappeler le roman de Flaubert, il s'agit d'une manœuvre bien consciente :

[...] my amiable little imitations of *Madame Bovary*, which good readers will not fail to distinguish, represent a deliberate tribute to Flaubert. I remember remembering, in the course of one scene, Emma creeping at dawn to her lover's château, along impossibly unobservant back lanes, for even Homais nods. (*KGK*, ix).

À travers cette description d'un souvenir au moment précis de l'écriture, on voit déjà à quel point *Madame Bovary* imprègne constamment l'écriture de Nabokov.

Cet attachement tire peut-être son origine de la biographie de l'auteur. Pour Nabokov, la biographie d'un auteur n'a d'importance que lorsque ce dernier y traite de son style et de l'écriture. Cependant, le récit de la découverte d'un exemplaire de *Madame Bovary* ayant appartenu à son père permet d'expliquer la place que tenait le roman non seulement pour l'auteur mais pour sa famille :

Thirty years later, a fellow student of his, with whom he had gone for a bicycle trip in the Black Forest, sent my widowed mother the *Madame Bovary* volume which my father had had with him at the time and on the flyleaf of which he had written 'The unsurpassed pearl of French literature'—a judgment that still holds. (*SM*, 134)

Cet éloge partagé apporte une nouvelle fois la preuve que ce roman doit être examiné de façon spécifique, non comme le seul déclencheur de l'influence de Flaubert sur Nabokov, mais bien comme l'objet d'étude principal du rapport qu'entretenait Nabokov avec l'œuvre flaubertienne. En effet, l'œuvre de Flaubert lue par Nabokov doit être examinée à travers le prisme de *Madame Bovary*, selon le choix de Nabokov lorsque, dans son cours de l'université de Cornell sur des auteurs de « world literature », il sélectionna sans surprise ce roman pour étudier Flaubert. Cette étude constitue un précieux témoignage, et un compte-rendu extrêmement complet des « éléments [...] retenus » par Nabokov dans l'œuvre de Flaubert.

Tout au long de son cours, Nabokov fait une description dithyrambique du roman, utilisant notamment l'adjectif « merveilleux » (« wonderful »). Il n'hésite pas, en effet, à livrer devant ses étudiants son appréciation critique du roman étudié. Après avoir étudié *Bleak House* de Charles Dickens, Nabokov annonce à propos de *Madame Bovary* qu'il s'agit « à nouveau d'un chef d'œuvre » (« We now start to enjoy yet another masterpiece », *LL*, 125) comparé par exemple à *Mansfield Park* de Jane Austen, pour lequel Nabokov avoue s'être contraint à rester « très objectif » (« I am sure that some readers have a better ear for Miss Austen than I have. However, I have tried to be very objective, *LL*, 63). L'utilisation réitérée de l'adjectif « merveilleux » (« wonderful ») tout au long de son cours montre son admiration pour le roman.

Il évoque ainsi un extrait cité comme un « merveilleux passage » (« wonderful passage », *LL*, 140), déclare que « l'ironie et le pathétique s'entremêlent merveilleusement, dans le roman de Flaubert » (« The ironic and the pathetic are beautifully intertwined in Flaubert's novel », *LL*, 156), et remarque « un merveilleux chapitre » (« This is a wonderful chapter », *LL*, 160), une « merveilleuse scène » (« [...] this wonderful scene », *LL*, 166) dans une étude qui, bien qu'extrêmement précise, puisque Nabokov s'appuie systématiquement sur des citations du roman ou des déclarations de Flaubert dans sa correspondance, n'est donc absolument pas marquée par un souci de neutralité.

Dans son cours, Nabokov revient sur un procédé utilisé par Flaubert, qui semble contenir la problématique de l'influence de l'œuvre de Flaubert à travers *Madame Bovary*. Il s'agit de l'utilisation de la conjonction de coordination « et » par Flaubert. Voici ce qu'en dit Nabokov:

I want to draw attention first of all to Flaubert's use of the word *and* preceded by a semi-colon. (The semicolon is sometimes replaced by a lame comma in the English translations, but we will put the semicolon back.) This *semicolon-and* comes after an enumeration of action or states or objects; then the semicolon creates a pause and the *and* proceeds to round up the paragraph, to introduce a culminating image, or a vivid detail, descriptive, poetic, melancholy, or amusing. This is a peculiar feature of Flaubert's style. (*LL*, 171)

Nabokov poursuit en donnant de nombreux exemples de cette utilisation, tous tirés du roman. Toutefois, ce procédé est présent dans tous les romans et nouvelles de Flaubert. Nabokov le décrit bien comme une caractéristique « particulière » du style de Flaubert en général, mais il est important de préciser que l'usage n'en est pas plus fait dans *Madame Bovary* que dans un conte tel *Un cœur simple*, où l'on trouve, par exemple, cette phrase dès la fin du premier chapitre : « Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; et toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois fonctionnant d'une manière automatique » (*TC*, 21). L'utilisation du « ; et » est ici fort similaire à celle de cette phrase de *Madame Bovary*, citée par Nabokov : « [...] ou c'était de petits baisers à la file tout le long de son bras nu, depuis le bout des doigts jusqu'à l'épaule ; et elle le repoussait, à demi-souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se pend après vous » (*LI*, 243). Ce procédé se remarque dans toutes les œuvres de Flaubert. Son interprétation par Nabokov constitue d'ailleurs un exemple de la capacité de création par chaque lecteur de sa propre œuvre, puisque ce qui pour un lecteur est un exemple d'un style original sera pour un autre un défaut récurrent. En effet, Thibaudet expose ces deux jugements différents lorsqu'il distingue le « et de mouvement », plus proche de la perception nabokovienne, du « et de liaison », monotone et

plus proche de la vision décrite par Zola, qui reproche à Flaubert d'oublier les répétitions de « et » dans ses œuvres : « [...] dès qu'il poursuivait les *qui* et les *que*, il négligeait par exemple les *et* ; et c'est ainsi qu'on trouvera des pages de lui où les *et* abondent, lorsque les *qui* et les *que* y sont complètement évités »¹¹⁹. On compte pourtant presque autant de « et » dans *L'Assommoir*, par exemple, que dans *Madame Bovary*, pour à peu près le même nombre de pages.

L'analyse proposée par Nabokov du « ; et » de Flaubert donne également lieu à la découverte d'une première référence directe à l'œuvre de Flaubert dans celle de Nabokov. En effet, selon la définition de l'influence décrite dans notre introduction, on aurait du mal à imaginer un lecteur comme Nabokov, percevant le procédé de Flaubert à sa lecture de *Madame Bovary*, oublier ses propres remarques et être affecté par le phénomène d'appropriation et d'exploration, décrit dans notre introduction, lors de sa propre écriture d'un texte en français. L'appropriation correspondrait à l'utilisation dudit procédé dans un contexte nabokovien, et l'exploration à une utilisation novatrice comportant des transformations particulières. En examinant à nouveau *Mademoiselle O*, on repère aisément une utilisation de ce procédé relevant de l'appropriation, puisqu'on dénombre pas moins de sept occurrences de « ; et » dans cette courte nouvelle. Citons deux exemples : « Elle avait justement passé la moitié de sa vie près d'un lac, car c'est en Suisse que Mademoiselle O naquit, de parents purement français du reste ; et avec ce lac Léman pour décor de fond, son nom prenait des allures de chanson de geste ou de roman, faisait penser à Lancelot du Lac ou à Obéron [...] » (*O*, 9). Cette phrase, que l'on pourrait qualifier de flaubertienne, relève sans aucun doute de l'appropriation. Y est présent le « ; et » ainsi que l'image culminante, c'est-à-dire le nom de la gouvernante comparé à celui d'un héros de chanson de geste. Même l'utilisation spécifique de l'imparfait par Flaubert, employé à la description de l'habitude, et que Nabokov explique à ses étudiants juste après celle du « et », se rencontre dans le verbe « prenait » qui décrit effectivement des situations répétées dans lesquelles le personnage enfant imagine les chansons de geste chaque fois que sont évoqués le nom de Mademoiselle O et celui du Lac Léman.

Un autre exemple confirme cette alliance de deux procédés flaubertiens, lorsque Nabokov décrit des épisodes répétés de son enfance : [...] 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 du sable rose prenait une teinte lie-de-vin, le jaune enfin, centuplait la flamme du soleil ; et je goûtais

¹¹⁹ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 264.

ainsi, pendant que Mademoiselle O lisait, de petites joies en marge de sa lecture [...] (*O*, 21).

Le phénomène d'appropriation est ici évident, et l'on imagine difficilement que ces effets n'aient aucun lien avec Flaubert. Une question subsiste, cependant, celle de l'intention consciente ou inconsciente. En effet, Nabokov pose souvent de nombreux pièges, fausses ou vraies références, dans ses différentes œuvres. Le phénomène d'appropriation observé ici pourrait également être un phénomène d'imitation délibérée. Toutefois, qu'elle soit délibérée ou non, cette utilisation constitue à la fois un hommage au style de Flaubert, comme dans une œuvre telle que *King, Queen, Knave* (dans laquelle l'hommage, qui sera étudié en détail par la suite, est avoué), et la démonstration de la forte présence de Flaubert et donc de son influence, au moment même de l'écriture : lorsque Nabokov écrit en français, le style de Flaubert est un élément incontournable de son processus de réflexion. Il peut l'imiter, se l'approprier, l'écarter ou le réinventer, mais ne peut en faire abstraction.

Effectivement, malgré l'appropriation évidente de ce procédé, une reformulation novatrice est effectuée par Nabokov. Comme celui-ci le remarque lui-même dans son cours sur *Madame Bovary*, lorsque Flaubert utilise le « point-virgule-et », c'est souvent pour conclure au moins une phrase, un paragraphe et même un chapitre. Après l'image culminante, Flaubert interrompt d'ordinaire la phrase en utilisant la proposition en « et » comme conclusion. Mais, dans les utilisations de Nabokov, ce rythme est modifié, brisé : Nabokov ne termine pas ses phrases, mais les poursuit, comme le montrent les [...] inscrits après nos deux citations. Voici la deuxième citation dans son intégralité :

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 du sable rose prenait une teinte lie-de-vin, le jaune enfin, centuplait la flamme du soleil ; et je goûtais ainsi, pendant que Mademoiselle O 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 velours (*O*, 21).

Le procédé flaubertien est dévié, car l'image culminante, présente chez Flaubert, souvent en forme de comparaison, comme on le voit dans les deux citations de *Madame Bovary* et d'*Un cœur simple*, est ici retardée. Le « et » introduit bien une description générale des deux actions (lecture et contemplation) simultanées, mais qui ne se conclut pas. Un autre point-virgule, sans

« et », alors qu'on pourrait l'avoir chez Flaubert, introduit l'image culminante, en forme de métaphore (« ailes de velours ») plutôt que de comparaison. On identifie ainsi le processus d'influence. D'abord, l'utilisation du « ; et » constitue l'appropriation de ce procédé dans une continuité entre les deux auteurs. Ensuite, l'ajout d'une autre proposition introduite par un point-virgule et le déplacement de l'image culminante forment l'exploration par une déviation du rythme, brisé et ralenti, afin de mettre encore davantage en valeur une image culminante. L'énonciation de l'image culminante est différée et sa séparation d'avec la proposition principale amplifiée. Cette différence se retrouve de manière générale, puisque toutes les occurrences de ce procédé citées par Nabokov sont constituées d'une ou deux lignes, tandis que celles de Nabokov sont plus longues, et souvent contiennent un autre point-virgule. Le rythme flaubertien, qui déjà ralentit la phrase avant de surprendre le lecteur avec l'image culminante finale, est encore freiné et saccadé. L'effet de contraste est atténué, mais la culmination poétique ou mélancolique est renforcée.

Non seulement *Madame Bovary* était le roman de Flaubert le plus lu, et de loin, par Nabokov, mais sa connaissance des procédés stylistiques de Flaubert passait principalement par ce roman. Cette suprématie est toutefois à relativiser, puisque Nabokov connaissait et avait relu l'œuvre complète de Flaubert. L'on peut d'ailleurs observer, dans le cours de Nabokov sur *Madame Bovary*, la présence d'une autre œuvre de Flaubert, sa plus conséquente, et non fictive, à savoir sa correspondance. À ses commentaires sur le roman, Nabokov joint en effet des descriptions plus détaillées de la pensée en général de Flaubert sur l'art, comme lorsqu'il cite une lettre de Flaubert à Louise Colet, dans laquelle Flaubert fait part de l'intransigeance caractéristique de son processus d'écriture : « [...] je crèverai plutôt dessus que de l'escamoter » (« [...] But I prefer my brain to burst rather than to skip that scene », *LL*, 147). Nabokov ne s'appuie pas seulement sur le roman pour arriver à ses conclusions, mais aussi sur la correspondance de Flaubert, l'un des témoignages cruciaux de la pensée flaubertienne.

Ces références éclairent la position de Nabokov par rapport à l'œuvre de Flaubert, car il est clair que la lecture complète de Flaubert comprenait la correspondance, ainsi que ses romans. Et si cette lecture ne fait pas, contrairement à *Madame Bovary*, l'objet de références ou de mentions directes dans l'œuvre de Nabokov, elle constitue une grande partie de l'influence flaubertienne, et montre que Nabokov possédait une vision globale de la pensée flaubertienne. La place de *Madame Bovary* est toutefois unique, et il existe presque, comme le montrent les nombreuses références, une influence bovaryste chez Nabokov. On peut donc séparer l'œuvre flaubertienne telle qu'elle est vue par Nabokov en trois blocs : deux regroupant

la fiction flaubertienne, dont l'un constitué par *Madame Bovary*, et l'autre par le reste de l'œuvre, enfin un troisième constitué par la correspondance.

I.2. Désir d'écrire et rapport au milieu littéraire

Influence et imitation : origines du désir d'écrire

« Peut-on dater la naissance d'un écrivain, sa venue au monde de la langue ? » s'interroge Yvan Leclerc dans la préface aux œuvres de jeunesse de Flaubert, *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse* (FTdJ, 11). Les conditions de la venue d'un auteur au monde de l'écriture font partie des enjeux de cette étude, car la transmission du désir d'écrire, intrinsèquement liée à l'influence, est l'un des effets, peut-être, de la lecture. Les premières tentatives d'écriture de Flaubert et de Nabokov sont donc à comparer : quelles furent leurs intentions, déclarées ou probables, et la lecture de Flaubert a-t-elle suscité chez Nabokov un désir d'écrire ? L'auteur américain Benjamin Lytal a déjà abordé le sujet dans un article pour le *New Yorker* intitulé « Beautiful failures : Nabokov and Flaubert's early attempts »¹²⁰. Son article compare les premières œuvres des deux auteurs, *The Tragedy of Mister Morn*, un poème en vers de Nabokov, et la première version de *La tentation de Saint-Antoine* de Flaubert. Benjamin Lytal donne la raison pour laquelle il compare les débuts de ces deux auteurs, et ce qui selon lui les rapproche : « both started their careers with missteps their friends could have corrected ». Effectivement, il décrit *Mister Morn* comme une œuvre trop précoce et excessivement expérimentale, qui anticipe, mais avec l'expérience de l'auteur en moins, le chef d'œuvre *Pale Fire*, que Nabokov écrit presque quarante ans plus tard. Lytal oppose *The Tragedy of Mister Morn* à l'effort suivant de Nabokov, *Mary*, roman dont l'intrigue repose sur une histoire d'amour plus conventionnelle, et explique le faible succès de *The Tragedy of Mister Morn* par son ambition exagérée : « Nabokov's first, crazier effort is the one that shows his ambition plain. It should have been a hit. But that wouldn't be understanding how literature works ». Lytal compare cette pièce à la première *Tentation de Saint-Antoine*, autre œuvre qui constitue, en ses termes, « un début Icarien » (« the Icarian début »), début dont Flaubert serait l'archétype (« Gustave Flaubert would be the archetype »). Lytal cite les remerciements adressés par Flaubert à ses amis pour l'avoir corrigé, et dans lesquels il reconnaît que son œuvre

¹²⁰ Benjamin Lytal. "Beautiful Failures: Nabokov and Flaubert's Early Attempts." *The New Yorker*. 2013. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/beautiful-failures-nabokov-and-flauberts-early-attempts> (10 septembre, 2017).

était touchée par le « cancer du lyrisme ». Ce sont-là toutefois des mots rapportés par Maxime Du Camp, dans *Souvenirs Littéraires* : « Cela lui fut dur, mais salutaire, et bien souvent, au cours de notre existence, il m’a parlé de cette longue causerie et m’a dit : ‘J’étais envahi par le cancer du lyrisme, vous m’avez opéré ; il n’était que temps, mais j’en ai crié de douleur.’ »¹²¹. Lytal, lui, rejoint l’opinion de la critique en général, qui décrit *Saint Antoine* comme une œuvre dans laquelle Flaubert « s’est amusé » (« Flaubert was obviously having immense fun ») mais qui ne pouvait constituer un succès : « it made no sense as a début ». Cette première comparaison est intéressante en ce qu’elle décrit deux auteurs aux ambitions littéraires très élevées, ayant produit une première œuvre qu’ils chérissent bien qu’elle demeure incompréhensible aux autres lecteurs.

Cependant, ces deux premières tentatives « majeures » (comme les définit Lytal) des deux auteurs, ne constituent pas leurs toutes premières compositions. En effet, selon Yvan Leclerc, la « venue au monde de la langue » pour Flaubert « coïncide avec la lecture qu’on lui a fait du Quichotte, livre des origines et avec les premiers signes tracés. Dès qu’il écrit, Flaubert est écrivain. Ses premières lettres, envoyées à Ernest Chevalier, le montrent homme de lettres. » (*FTdJ*, 12). Lecture et écriture ne sont que fort peu décalées dans le temps chez Flaubert, qui commence très tôt à écrire : « J’ai déjà beaucoup écrit [...] j’ai composé dès que j’ai su écrire [...] Je me rappelle qu’avant dix ans, j’avais composé déjà » (*FTdJ*, 12). La précocité et la prolixité de Flaubert correspondent à l’envie irrépressible qu’évoque l’expression « l’idée fixe : écrire ! ». Plutôt vague, la formule peut toutefois s’expliquer par l’impact crucial de la lecture : « Son professeur Chéruef et ses lectures précoces de Hugo, de Dumas, lui font ressentir le premier ‘frisson historique’ Les récits du passé fournissent les matériaux d’un ‘rêve de sang’ obsessionnel, tournant autour de l’adultère, du parricide et du fratricide » (*FTdJ*, 15). Les « récits du passé » emplissent la tête du jeune lecteur qui les transforme en « rêves de sang » à exprimer dans l’écriture. La transmission du désir d’écrire à travers l’influence des précurseurs est ici assez claire chez Flaubert. Sa correspondance le confirme, comme on le constate dans une lettre du 22 janvier 1842 à Gourgaud-Dugazon : « Homère est beau comme la méditerranée : ce sont les mêmes flots purs et bleus, c’est le même soleil et le même horizon. Mais ce qui revient chez moi à chaque minute, ce qui m’ôte la plume des mains si je prends des notes, ce qui me dérobe le livre si je lis, c’est mon vieil amour, c’est la même idée fixe : écrire » (À Gourgaud-Dugazon, *Corr. I*, 94). Comment ne pas déceler ici une transmission du désir d’écrire depuis les poètes précurseurs jusqu’au jeune lecteur, un désir d’écrire né d’une

¹²¹ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* (Paris : Éditions Aubier), 1994 (première édition 1892). P. 292.

ambition de poursuivre la beauté homérique ? Flaubert réitère l'expression de ce lien quelques lignes plus loin : « chaque jour au contraire j'admire de plus en plus les poètes, je découvre mille choses que je n'avais pas aperçues autrefois [...] J'ai dans la tête trois romans, trois contes de genres tous différents et demandant une manière toute particulière d'être écrits. C'est assez pour pouvoir me prouver à moi-même si j'ai du talent, oui ou non » (À Gourgaud-Dugazon, *Corr. I*, 94). Ici, le jeune auteur déclare vouloir se rendre compte s'il est ou non un digne héritier de ses précurseurs. La raison semble en être l'admiration qu'il éprouve envers eux, et son amour de l'art, et non le désir de postérité, mobile qui peut pourtant jouer un rôle considérable dans la naissance d'une vocation.

Flaubert, dès ses premières compositions, déclare écrire par pur plaisir de composition. Lorsqu'il écrit *Agonies*, de 1836 à 1838, il précise, parlant de lui-même à la troisième personne : « Jamais il n'a fait ceci avec l'intention de le publier plus tard. Il a mis trop de vérité et de bonne foi dans sa croyance à rien pour la dire aux hommes. Il l'a fait pour la montrer à un ou deux tout au plus qui lui serreront la main après l'avoir entendu et qui ne lui diront pas : c'est bien—mais qui diront : c'est vrai » (*FTdJ*, 242-3). À cette justification de l'écriture comme occasion de partager une vision du monde avec un groupe restreint s'ajoute l'idée d'un processus d'écriture accompli dans l'oisiveté : « Il a écrit ces feuilles dans ses jours de doute, dans ses moments d'ennui ». Cette allégation s'éloigne ostensiblement du désir et de l'idée fixe. Au début des *Mémoires d'un fou*, Flaubert explicite cette confusion quant à ses motivations, et interpelle même le lecteur pour mettre en question la légitimité de la question elle-même : « Pourquoi écrire ces pages—À quoi sont-elles bonnes ? Qu'en sais-je moi-même ? Cela est assez sot à mon gré d'aller demander aux hommes le motif de leurs actions et de leurs écrits. Savez-vous vous-mêmes pourquoi vous avez ouvert les misérables feuilles que la main d'un fou va tracer ? » En effet, si l'on s'interroge sur la cause de l'écriture, pourquoi ne pas sonder également le but recherché par la lecture ? Flaubert décrit ici l'écriture et la lecture comme des actes qui n'ont pas vocation à être justifiés, bien qu'il propose tout de même ensuite la folie comme explication : « On aurait tort de voir dans ceci autre chose que les récréations d'un pauvre fou ». Dans *Agonies*, il se moque de la postérité, arguant qu'elle ne donne même pas l'immortalité : « L'autre jour, on exhumait un cadavre, on transportait les morceaux d'un homme illustre de l'autre coin de la terre [...] son ventre était rongé et sa poitrine et ses cuisses étaient d'une blancheur mate » (*FTdJ*, 248). [...] Où était donc alors cet homme illustre, où étaient sa gloire, ses vertus, son nom ? » Nabokov, lui aussi, dans un poème écrit en 1942,

fustige les rêves insipides de gloire littéraire : « [...] this is why I find laughable the empty dream/about readers, and body, and glory » (*P*, 111).

Les pensées exprimées dans *Agonies* semblent coïncider avec le sentiment exprimé par Flaubert dans sa correspondance quant à sa pratique d'écriture : « [...] je ne veux rien publier. C'est un parti pris, un serment que je me suis fait à une époque solennelle de ma vie. Je travaille avec un désintéressement absolu et sans arrière-pensée » (À Louise Colet, *Corr. I*, 283-4). Le parti pris ne résiste pas à *Madame Bovary*, que Flaubert désire bien faire publier, comme il l'écrit à Louis Bouilhet en 1856 : « [...] Car je ne te cache point, cher vieux, que j'ai *maintenant* grande envie de me voir imprimé, et le plus promptement possible » (*Corr. II*, 613). L'apparente contradiction, assumée par Flaubert ainsi que le suggèrent les italiques de « *maintenant* », est pourtant explicable par la découverte d'un nouveau public, celui des « amis inconnus » cachés dans la foule. C'est par ce lecteur que Flaubert justifie à Louise Colet le mérite de la publication : « Quant à publier, je ne suis pas de ton avis. Cela sert. Que savons-nous s'il n'y a pas à cette heure, dans quelque coin des Pyrénées ou de la Basse-Bretagne, un pauvre être qui nous comprenne ? On publie pour les amis inconnus » (À Louise Colet, *Corr. II*, 482). Ainsi, le serment de ne jamais publier fut rompu non par un fléchissement d'exigence, et l'acceptation du compromis avec le public, mais par la découverte par Flaubert du lecteur inconnu et individuel. Son peu d'estime pour le public et pour les auteurs qui prennent en compte les attentes de celui-ci lors de l'écriture de leur œuvre persiste d'ailleurs : « Autant travailler pour soi seul. On fait comme on veut et d'après ses propres idées. On s'admire, on se fait plaisir à soi-même ; n'est-ce pas le principal ? Et puis, le public est si bête ! Et puis, qui est-ce qui lit ? Et que lit-on ? » (À Louis Bouilhet, *Corr. I*, 627). Jusqu'en 1857, il déclare, dans une lettre à Jules Duplan : « Il ne faut *jamais* penser au public » (À Jules Duplan, *Corr. II*, 721). À la veille de la publication, Flaubert méprise toujours la gloire éphémère et l'écriture dont le but est le succès littéraire, mais reconnaît dans la publication la possibilité d'élargir le cercle d'amis, en comprenant « un ou deux tout au plus qui lui serreront la main après l'avoir entendu ». Une autre postérité se dessine, qui n'est pas celle d'un écrivain à succès admiré de tous mais d'un artiste compris de quelques-uns : « Chaque voix trouve son écho ! —Je pense souvent avec attendrissement aux êtres inconnus, à naître, étrangers, etc., qui s'émeuvent ou s'émouvront des mêmes choses que moi. Un livre, cela vous crée une famille éternelle dans l'humanité. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 541).

Le dévouement à l'art, contrairement à la gloire éphémère, ouvre un accès à l'immortalité, et il semble clair que, pour Flaubert, l'écriture est finalement liée au partage, avec

ses amis proches, sans aucun doute, mais pas seulement, puisqu'elle permet de conserver ce qui normalement disparaît après la mort : « Plus tard, vous lirez peut-être toutes les angoisses de ce cœur si battu, si navré d'aventure. Vous savez les aventures de cette vie si paisible et si banale » (*FTdJ*, 274). Ce « plus tard » indique qu'il ne s'adresse pas seulement à ses amis, mais bien aussi au lecteur inconnu, revenant à ses écrits après la mort de l'auteur. Contrairement à la gloire politique, financière, ou sociale, qui ne peut faire oublier le pourrissement du corps, les écrits du poète sont éternels. Pourtant, le jeune Flaubert croit peu à cette éventualité, comme il l'exprime au début d'*Agonies, Angoisses* : « Que le vent disperse les feuilles, —que la mémoire les oublie » (*FTdJ*, 241). Cette lamentation trouve un écho chez Nabokov, qui écrit dans un poème, à l'âge de vingt-quatre ans : « like pallid dawn, my poetry sounds gently : my fleeting cadences soon die away, ad its unlikely that a keen descendant will recollect my avian sobriquet [...] I can't sing forth, I can't convey, and shortly they will forget this pallid dawn of mine »¹²². Ce souci similaire des deux auteurs, avec d'impuissance mêlé à la peur de l'oubli, est peut-être lié à l'angoisse de l'influence et au poids qu'exerce sur eux la postérité des grands écrivains. Il tient donc aussi à leur arrivée à l'écriture après la lecture de leurs précurseurs.

Dans le onzième chapitre de son autobiographie, Nabokov décrit sa première tentative de composition. Chez Nabokov, le « frisson historique » de Flaubert prend la forme d'une « fureur » : « [...] the summer of 1914, when the numb fury of verse-making first came over me ». Pour Nabokov comme pour Flaubert, le début de l'écriture est assimilé à une impulsion presque incontrôlable et certainement irrésistible, et dépourvue en outre de toute considération matérielle. Selon Nabokov, toutefois, ce n'est pas l'ennui, mais la contemplation de la nature, qui provoque non pas des pensées décousues mais des vers : « A moment later my first poem began. What touched it off? I think I know. Without any wind blowing, the sheer weight of a raindrop shining in parasitic luxury on a cordate leaf, caused its tip to dip [...] and then, having shed its bright load, the relieved leaf unbent » (*SM*, 168). Ce que le jeune Flaubert déclarait souhaiter : « Ô si j'étais poète, comme je ferais des choses qui seraient belles » (*FTdJ*, 246), le jeune Nabokov le tente à quinze ans, avec son poème « The Rain has flown ». Il essaie d'y exprimer par l'écriture le sentiment né de l'observation d'une goutte d'eau glissant sur une feuille : « Tip, leaf, dip relief—the instant it all took to happen seemed to me not so much a fraction of time as a fissure in it, a missed heartbeat, which was refunded at once by a patter of rhymes [...] » (*SM*, 168). Le but et la raison d'être de l'écriture est, à ce moment, la recreation du sentiment inspiré par la contemplation de la nature : « the stanza I was already muttering

¹²² Vladimir Nabokov, *Collected Poems* (London : Penguin), 2012, 12.

resembled the shock of wonder I had experienced when for a moment heart and leaf had been one » (*SM*, 168) Par une sorte de romantisme inversé, Nabokov cherche dans la poésie à reproduire l'harmonie éphémère entre l'homme et la nature plutôt que peindre une nature reflétant l'état d'esprit du poète.

Malgré ses épanchements à la fois cyniques et mélancoliques de jeune homme « blasé à 18 ans », les premiers écrits de Flaubert traduisent aussi cet amour pour la beauté de l'écriture. On trouve dans les *Mémoires d'un fou*, au milieu d'une page insistant sur la « tristesse » et la « déception », ce paragraphe exprimant l'assouvissement du désir d'écrire :

J'ai lu, j'ai travaillé dans l'ardeur de l'enthousiasme... j'ai écrit : Oh ! comme j'étais heureux alors ! Comme ma pensée, dans son délire, s'envolait haut dans ces régions inconnues aux hommes, où il n'y a ni monde, ni planètes ni soleil, j'avais l'infini plus immense s'il est possible, que l'infini de Dieu, où la poésie se berçait et ses ailes dans une atmosphère d'amour et d'extase, et puis il fallait redescendre de ces régions sublimes vers les mots, et comment rendre par la parole cette harmonie qui s'élève dans le cœur du poète et les pensées de géant qui font ployer les phrases comme une main forte et gonflée fait crever le gant qui la couvre ? (*FTdJ*, 272).

Cette description semble correspondre au « ravissement esthétique » (« aesthetic bliss ») évoqué par Nabokov dans la postface de *Lolita* (*L*, 314). Est ici décrite la difficulté de saisir « le mot juste », capable de restituer l'extase connue par le poète au moment de l'écriture, et qui justifie plus vraisemblablement le désir d'écrire que l'attraction de la postérité.

Or, le désir de cette extase littéraire semble d'abord transmis par la lecture, qui crée chez l'auteur/lecteur une velléité d'égaliser l'idéal esthétique produit par son précurseur. En effet, la description par Flaubert des « hauteurs » éprouvées en écrivant de la poésie est fort semblable à l'évocation de sa lecture de Shakespeare, qui donne au lecteur le sentiment « d'être sur une haute montagne ». Ainsi, le jeune auteur/lecteur tenterait de reproduire par l'écriture l'émotion suscitée à la lecture. L'influence pousse ici le lecteur à l'exploration, le fait changer de rôle, et se placer du côté de l'auteur, dans une transmission complète du désir d'écrire.

Toutefois, ce phénomène s'accompagne de l'appropriation par le jeune écrivain des traits stylistiques de son antécédent admiré, et il est difficile de se défaire des « pensées de géant », en particulier pour le jeune auteur qui imite ses précurseurs sans s'en rendre compte. Nabokov exprime ce phénomène dans la suite de la narration de sa première tentative d'écriture. D'abord, la forme apprise des précurseurs (pour Nabokov, l'élégie russe aux racines françaises), empêche l'individualité de l'auteur d'éclater pleinement : « only in very expert hands could it

be made to transcend its humble origin—the pallid poetry of eighteenth century France ». Mais, plus que ces formes, ce sont ses précurseurs eux-mêmes qui font obstacle au jeune poète, qui ne peut dans sa première tentative que les imiter : « It did not occur to me then that far from being a veil, those poor words were so opaque that in fact, they formed a wall in which all one could distinguish were the well-worn bits of the major and minor poets I imitated » (*SM*, 172).

Contrairement à ce qui se produit dans *Mademoiselle O*, où Nabokov, on l'a vu, emprunte à Flaubert un procédé pour le transformer et en faire un usage nouveau, le premier travail ne peut pas transcender l'imitation : « It was indeed a miserable concoction, containing many borrowings besides its pseudo-Pushkinian modulations » (*SM*, 175). Nabokov poursuit en mentionnant d'autres auteurs imités dans son poème, tels Tyutchev, Apheerz, le grand duc Constantin, dont les œuvres ont été lues à Nabokov enfant par « une tante encore jeune et assez séduisante » (« a youngish, and rather attractive aunt », *SM*, 175). Nabokov ne cite pas ici Flaubert, bien que son influence soit certaine, puisqu'à quinze ans, Nabokov venait de lire son œuvre complète. Il mentionne tout de même un auteur français, très proche de Flaubert et de son œuvre puisqu'il s'agit de Louis Bouilhet. Le poème de Louis Bouilhet « À une femme » est un autre favori de la tante de Nabokov. Il fait partie du recueil *Festons et Astragales*, publié en 1859, et Nabokov reproche à Bouilhet son manque de précision dans la strophe suivante :

Tu n'as jamais été, dans tes jours les plus rares,
Qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur,
Et, comme un air qui sonne, au bois creux des guitares,
J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton cœur.¹²³

Pour Nabokov, l'association de l'archet et de la guitare est incorrect : « [...] in which a metaphorical violin bow is incongruously used to play on a metaphorical guitar » (*SM*, 175). Ce reproche ressemble à celui adressé par Flaubert à un autre poème du même recueil, « Kuchuk-Hanem », à propos duquel il écrit, depuis Rome : « Je ne sais pas si : '*Les aigles enivrés chancellent par les airs*' n'est pas trop féroce. Dans quelque chose d'exact soyons exacts. [...] au contraire, dans le ciel bleu cru, l'aigle va majestueusement et comme dans son vrai milieu. Le tableau où tu me le mets n'a rien d'excentrique. Il s'y plaît » (À Louis Bouilhet, *Corr. I*, 777-8). Le souci de l'exactitude commun aux deux auteurs peut d'ores et déjà se vérifier dans leur réaction aux vers de Louis Bouilhet. Que ces mêmes vers, corrigés en partie par Flaubert lui-même, aient fait partie de la poésie entendue par le jeune Nabokov au moment de

¹²³ Louis Bouilhet, *Œuvres de Louis Bouilhet* (Paris : Lemerre), 1880, 34-5.

l'écriture en russe d'un de ses premiers poèmes, est un exemple de la puissance de l'influence. Dans la description de sa première plongée dans le bain de la poésie, Nabokov dépeint une noyade qui constitue un échec riche en enseignements. Les aveux de l'auteur naissant, qui imite malgré lui ses précurseurs, démontrent la justesse de l'argument d'Harold Bloom, selon lequel l'auteur est d'abord « submergé » par ses influences, et doit réussir à les transcender avant de pouvoir exercer son talent, c'est-à-dire révéler son individualité dans la création d'un travail original.

Mondanité et désir de postérité

Outre leurs nombreuses idiosyncrasies, Nabokov et Flaubert ont également en commun une expérience que vivent de nombreux auteurs, et que Nabokov décrit d'ailleurs comme « une des très rares règles générales auxquelles [il] se soit plié » (« It is one of the very few common rules I have accepted », *M*, xiii). Cette « règle générale » est celle de la forte présence de la personnalité de l'auteur dans ses premiers écrits. Le cas de chacun des deux auteurs est tout de même singulier ; ils insistent d'ailleurs, et en particulier Flaubert, sur l'importance de l'invention dans l'art. Ils ont ainsi radicalement réfuté la plupart des rapprochements entre leurs personnages, eux-mêmes ou des personnes existantes, contrairement à l'interprétation largement répandue de la « citation »¹²⁴ rapportée de Flaubert, « Madame Bovary c'est moi ». On peut y voir plutôt une revendication d'invention totale de la part de l'auteur, sans intervention extérieure. Yvan Leclerc commente cette contradiction entre la théorie à venir de la littérature par Flaubert et ses premiers écrits, *Agonies, Angoisses et Mémoires d'un fou*, si personnels qu'ils en sont presque autobiographiques : « Le théoricien de l'impersonnalité a commencé par déverser là son 'trop-plein' de personnel selon le mot des Goncourt » (*FTdJ*, 19). Yvan Leclerc caractérise la forte présence de la personnalité de l'auteur comme une façon de se « débarrasser » de sa biographie, étape nécessaire avant de passer à l'invention, qui permet d'éviter d'empoisonner la fiction par des éléments biographiques. Il s'agit là exactement du phénomène explicité par Nabokov dans la préface de *Mary*. De tous ses romans, ce premier reste le plus proche de ses expériences personnelles et constitue presque, par moments, le récit autobiographique d'une histoire d'amour vécue par l'auteur (dans son autobiographie, Nabokov reconnaît d'ailleurs y avoir inséré mot pour mot une lettre qui lui avait été véritablement adressée, *SM*, 194). Il en explique la raison dans la préface du roman : « The beginner's well-known propensity for obtruding upon his own privacy, by introducing himself, or a vicar, into his first novel, owes less to the attraction of a ready theme than to the relief of getting rid of oneself, before going on to better things. » (*M*, xviii).

Nabokov, lui aussi, cherchait donc à se débarrasser du « trop-plein » d'éléments personnels. Il apparaît ainsi probable que Nabokov adhère au moins en partie avec la théorie

¹²⁴ « Flaubert aurait dit cette phrase. Une parole prononcée est invérifiable », comme l'écrit Yvan Leclerc dans cet article résumant la qualité apocryphe de la citation : Yvan Leclerc. « 'Madame Bovary, c'est moi', formule apocryphe » <http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php> [consulté le 18 décembre 2017]

flaubertienne de l'impersonnalité, selon laquelle il est préférable pour l'auteur de s'éloigner de ses expériences personnelles et de rechercher l'invention. Comme l'écrit Yvan Leclerc, pourtant, l'auteur ne se débarrasse pas tant de soi qu'il ne gèle sa personnalité, fixe son passé pour éviter qu'il ne se répande dans son écriture : « le trop-plein personnel, au lieu de s'écouler naturellement le long d'un plan incliné, restera contenu dans le cœur sacrifié, au pied d'un mur lisse ou d'une grande montagne à escalader » (*FTdJ*, 27). Cela explique que les éléments biographiques ne disparaissent pas tout à fait dans les travaux ultérieurs des deux auteurs, notamment à travers certaines déclarations du poète John Shade dans *Pale Fire*, qui offrent de fortes similitudes avec les opinions de Nabokov, ou encore dans l'assimilation par Flaubert de la « bêtise » de Bouvard et Pécuchet à la sienne : « Bouvard et Pécuchet m'emplissent à un tel point que je suis devenu eux ! Leur bêtise est mienne et j'en crève ! » (À Edma Roger des Genettes, *Corr. IV*, 920). L'impersonnalité n'est donc pas l'absence totale de l'auteur, mais le dépassement de son expérience personnelle : « [...] il a commencé par vouloir exprimer l'intensité d'une sensation subjective, avant de faire son deuil du moi pour qu'advienne l'œuvre » (*FTdJ*, 26). Cette similitude entre les deux auteurs indique des circonstances semblables de leur entrée à l'écriture, et suggère en eux une proximité de vision quant à l'objectif de la littérature elle-même. Voilà peut-être aussi pourquoi les prémices de ces deux auteurs sont considérées, du moins par Lytal, comme des « échecs ravissants » (« beautiful failures »¹²⁵), c'est-à-dire des œuvres trop ambitieuses, qui auraient brûlé les étapes : *The Tragedy of Mister Morn* et la première *Tentation de Saint-Antoine* ont été écrits avant que la personnalité ne se soit épanchée dans une première œuvre. Ainsi, les deux auteurs seraient allés trop vite, dans leur empressement d'écrire selon leur conception de la littérature. Leur indifférence à la postérité offre un autre facteur d'explication, puisque tout au long de ce processus d'écriture, ils n'ont apparemment accordé aucune importance aux attentes du public.

La postérité, pour Nabokov et Flaubert, peut-être définie comme un objectif à poursuivre pour accéder à la communauté des grands écrivains, seul honneur durable, et non au succès littéraire de l'écrivain adoubé par la critique. Si le succès éphémère requiert la publication et l'écriture pour les critiques et le public, la postérité demande l'écriture « pour soi », sans compromis, simplement, comme le dit Nabokov « pour la difficulté, pour le plaisir » (*SO*, 16). Pour Flaubert aussi, la postérité éclipse la gloire temporaire, comme il l'écrit à propos de

¹²⁵ Benjamin Lytal. "Beautiful Failures: Nabokov and Flaubert's Early Attempts." *The New Yorker*. 2013. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/beautiful-failures-nabokov-and-flauberts-early-attempts> (10 septembre, 2017).

Béranger : « Ce poète n'a pas eu jusqu'à présent un seul contradicteur et sa réputation n'a pas même les taches du soleil. Astre bourgeois, il pâlera dans la postérité, j'en suis sûr » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 774). Cette perspective ne les pas empêchés d'apprécier leur succès quand il est arrivé, auprès de certains critiques et du public, mais Flaubert justifie cet absence d'intérêt pour l'approbation du lectorat en se retranchant derrière une communauté imaginaire de grands écrivains, réunis, comme le dit Barthes dans *La préparation du roman*, par « l'amour global de la littérature »¹²⁶ : « [...] je suis résigné à vivre comme j'ai vécu, seul, avec ma foule de grands hommes qui me tiennent lieu de cercle [...] je me fous du monde, de l'avenir, du qu'en dira-t-on, d'un établissement quelconque et même de la renommée littéraire, qui m'a jadis fait passer tant de nuits blanches à la rêver » (À sa mère, *Corr. I*, 720). Nabokov, lui, affirme n'avoir « jamais considéré la littérature comme une carrière » (« I never thought of letters as a career [...] I never expected it to be a source of income » *SO*, 46). La conviction de Nabokov que « plus un livre est lu, moins il est compris » rejoint la vision de Flaubert selon laquelle il est préférable pour l'auteur de rester inconnu ou de n'être lu que par un petit groupe de personnes initiées. Cependant, Nabokov n'a jamais partagé la réticence à publier montrée par Flaubert. En effet, dès 1916, Nabokov « eut le malheur » de publier un recueil de poèmes (« [...] had the misfortune to publish », *RY*, 120). Cette première publication fut un échec : « He fell for the ready-made experience as he did for the ready-made world. [...] he had learned several lessons: a horror of the conventional all the more intense for knowing he had succumbed himself »¹²⁷. Si Flaubert a eu « le nez fin » (*FTdJ*, 7) en ne publiant pas ses écrits de jeunesse, son rapport au public n'était pas mûr puisqu'il n'a changé son avis sur la publication qu'après avoir pris conscience des « amis inconnus » présents dans la foule. Nabokov est arrivé au même constat, c'est-à-dire la certitude qu'il ne faut pas se soumettre aux attentes du public, mais ne publier que pour certains individus, les mêmes « amis inconnus » : « He [Nabokov] detested the 'abject grovelling at the feet of an imaginary audience of nicompoops'. 'The Theatre is *not* a 'function of the crowd' for the simple reason that a crowd is composed of individuals.' »¹²⁸. Ce commentaire permet également de réaffirmer l'aspect individualiste de la position de Flaubert, comme de celle de Nabokov. Par individualisme, les deux auteurs ont d'abord craint le public, de peur que leur démarche littéraire ne soit incomprise, puis ont recherché la

¹²⁶ Roland Barthes, *La préparation du roman* (Paris : Éditions du Seuil), 2015 (première édition 2004), 253-4.

¹²⁷ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years* (Princeton : Princeton UP), 1990, 122.

¹²⁸ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years* (Princeton : Princeton UP), 1991, 31.

publication afin de partager ce travail avec des lecteurs individuels, leurs potentiels semblables inconnus.

Les positions de Flaubert et Nabokov envers la publication expliquent également leur rapport à la mondanité. Effectivement, il semble que pour conserver un rapport à l'art qui soit pur et sans compromis, l'auteur doit maintenir une distance avec la société, comme avec son propre succès. Dans cette perspective, la mondanité des cercles littéraires et l'appartenance à une société d'écrivains contemporains constituent un obstacle à l'admission au « cercle des grands hommes » passés. Nabokov, dans un entretien, souligne l'importance qu'il attache à cette distance : « My aloofness is an illusion resulting from my never having belonged to any literary, political, or social coterie. I am a lone lamb » (*SO*, 156).

Des deux auteurs, Flaubert était apparemment le plus solitaire, méritant le surnom d'« ermite de Croisset » par son refus de la mondanité et de la fréquentation des milieux littéraires et journalistiques. Cette réticence va de pair avec sa vision de l'artiste : « l'artiste selon moi, est une monstruosité—quelque chose hors de la nature » (À sa mère, *Corr. I*, 720). Chez Flaubert, l'isolement et le rejet de la mondanité sont consubstantiels à son obsession de la pureté de l'art. Non que celle-ci empêche le succès populaire en librairie, ou le rapprochement entre individus, mais elle est préservée par le refus de la réussite et de la gloire à tout prix. En Égypte même, il exprime son attachement à cet isolement synonyme de liberté de parole et d'action : « Que tout cela [la France] s'arrange pour le mieux ou pour le pis, je ne demande rien du gâteau général, m'écartant de la foule pour n'avoir pas les coudes foulés. » (À Emmanuel Vasse de Saint-Ouen, *Corr. I*, 624) Pour la même raison, Flaubert dédaigne les invitations répétées de Maxime Du Camp, qui travaille déjà à la *Revue de Paris*, à venir à Paris pour rencontrer ce milieu et y trouver une place. Il lui répond dans une lettre envoyée de Croisset, le 26 juin 1852, en se moquant du vocabulaire de Du Camp, et du champ lexical conventionnel de l'ambition en général :

Tu me parais avoir à mon endroit un tic ou vice rédhibitoire. Il ne m'embête pas, n'aie aucune crainte. Mon parti là-dessus est pris depuis longtemps. Je te dirais seulement que tous ces mots *se dépêcher, c'est le moment, il est temps, place prise, se poser* et *hors la loi* sont pour moi un vocabulaire vide de sens. C'est comme si tu parlais à un Algonquin.—Comprends pas. Arriver ?— À la position de MM. Murger, Feuillet, Monselet, etc., Arsène Houssaye, Taxile Delord, Hippolyte Lucas et soixante-douze autres avec ? Merci. Être connu n'est pas ma principale affaire, cela ne satisfait entièrement que les très médiocres vanités. (À Maxime Du Camp, *Corr. II*, 113)

Les positions des deux amis sont diamétralement opposées, Flaubert considérant la mondanité comme une distraction qui empêche l'auteur de se consacrer entièrement à son œuvre, tandis que Du Camp y voit une occasion incontournable de se jeter dans le bain de la pensée littéraire là où elle coule, c'est-à-dire dans la capitale, et d'en influencer le cours. Pour lui, le refus de Flaubert est un manque de clairvoyance : « Flaubert et Bouilhet ont commis tous les deux la même erreur... Ils ne se sont pas assez mêlés aux hommes » (*Corr. I*, 1080). Dans une lettre à Louise Colet, en 1852, Flaubert argue qu'il est prêt à sacrifier la possibilité de publier, pour ne pas compromettre la pureté de son art : « La publication, les gens de lettres, Paris, tout cela me donne des nausées quand j'y pense. Il se pourrait bien que je ne fasse *gémir* jamais aucune presse. [...] Et le but n'est pas là d'ailleurs. Quoi qu'il en soit, si je mets un jour les pieds dans cette fange, ce sera comme je faisais dans les rues du Caire pendant qu'il pleuvait, avec des bottes de cuir de Russie qui me monteront jusqu'au ventre. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 116) Évidemment, la postérité de *Madame Bovary*, roman écrit dans un isolement appliqué, désormais succès international ayant influencé la littérature ultérieure, Nabokov y compris, semble donner raison à Flaubert.

Nabokov partage l'avis de Flaubert en apparence, et son individualisme lui fait également redouter les foules et les pressions extérieures, qu'elles viennent des correcteurs ou des contacts mondains. Nabokov en a pourtant subi plus que Flaubert, particulièrement lors de son exil en Allemagne et en France, de 1922 à 1940. À cette époque, et contrairement à Flaubert qui, avant sa faillite, provoquée par celle du mari de sa nièce Caroline, put tout au long de sa carrière se permettre financièrement son isolement, Nabokov eut constamment un besoin d'argent qui le contraignit à rechercher tout emploi rémunéré, jusqu'à celui de figurant dans des films allemands. Pour la même raison, il a activement cherché à publier ses œuvres et traductions, écrivant même à Gaston Gallimard concernant la publication de *Lolita*. Il paraît évident, à la lecture de la correspondance de Nabokov avec sa femme, qu'il a tenté de prendre contact, parmi la diaspora russe et le milieu littéraire émigré, avec des intermédiaires qui pouvaient favoriser la publication de ses textes et donc des rentrées d'argent. Cependant, ces tentatives ne sont pas nourries par un désir d'« arriver » mais par une nécessité financière, afin de trouver une situation stable lui permettant de retrouver sa femme et d'assumer le séjour de celle-ci dans un établissement hospitalier. C'est pourquoi il se compare à Pouchkine : « 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 money. I do likewise [...] » (*SO*, 144).

Nabokov ne semble d'ailleurs pas avoir pris plaisir à ces impératifs : il fustige l'hypocrisie des compliments reçus après ses lectures, particulièrement ceux qui tentent de hiérarchiser les auteurs : « today I don't feel like telling you [...] how I read my 'speech' at the community meeting (praise and more praise... I am beginning to get sick of it : it even went as far as them saying I was 'subtler' than Tolstoy. Terrible nonsense, really" (*LV*, 140). C'est sûrement le flou de l'adjectif et le comparatif qui gênent ici Nabokov, puisque celui-ci, dans un entretien, justement s'attaque aux critiques qui établissent un palmarès des auteurs, à ses yeux erroné : « I have noticed that in this respect our professional book reviewers are veritable bookmakers. Who's in, who's out, and where are the snows of yesteryear. All very amusing. I am a little sorry to be left out. Nobody can decide if I am a middle-aged American writer or an old Russian writer—or an ageless international freak" (*SO*, 106). La description de Nabokov par lui-même comme « international freak », n'est pas sans rappeler la déclaration de Flaubert, selon laquelle l'auteur est « une monstruosité de la nature ». C'est également une preuve supplémentaire de l'individualisme forcené de ces deux auteurs et de leur mépris du conventionnel, qui les rend « monstrueux ».

En outre, malgré la fréquentation de nombreux écrivains et personnalités littéraires lors de ses séjours en France et en Allemagne, Nabokov montre un certain dégoût de la mondanité, sensible dans sa correspondance et dans son autobiographie. Dans le chapitre quatorze de son autobiographie, il décrit les sentiments que lui inspirent les cafés parisiens : « Unfortunately, I happen to have a morbid dislike for restaurants and cafés, especially parisian ones—I detest crowds, harried waiters, Bohemians, vermouth concoctions, coffee, zakuski, floor shows and so forth. I like to eat and drink in a recumbent position (preferably on a couch) and in silence » (*SM*, 224). Nabokov ne raffolait donc pas des rassemblements d'auteurs et critiques dans les salons, des « Algonquin tables » parisiens, comme le montre sa réponse à une lettre de Woodrow Wilson, dans laquelle celui-ci lui avait confié être rentré chez lui « déprimé » après une soirée littéraire pleine de citations lancées mal à propos et de discussions infertiles : « Your description of that little soirée littéraire is awfully good. That is why I have never gone near any of our Poetical Fraternities in Paris or elsewhere » (*EW*, 105). Nabokov partage avec Flaubert un mépris envers la foule mondaine, si littéraire fût-elle, dont les compliments sont à leurs yeux factices, et les haines cachées ; l'art est loin et « les lauriers que l'on s'y arrache sont un peu couverts de merde » (À Maxime Du Camp, *Corr. II*, 114). Dans une lettre à sa femme, Nabokov fait part de son écœurement après une autre soirée mondaine d'émigrés russes à laquelle il a participé :

I am quite fed up with things. We had a pleasant little party the other day, when I say, tra-la-la [...] *Vera Nioklaevna me faisait des confidences hideuses* [...] Why, of course, the most banal singing of « Charochka », a lonely vase with chocolates, the hostess' wail (about me) : 'oh he's eating all the chocolates' a view from the picture window onto the skeleton of the growing exhibition and the moon. C'était à vomir. (LV, 338)

Nabokov déclare finalement être fatigué de l'hypocrisie qui caractérise ces rassemblements, et même de son propre comportement : "I have told all the same jokes and anecdotes which I've told at the gatherings there, and in general have been spreading the same tinsel glitter which I am sick of" (LV, 467).

Chez les deux auteurs, cette réticence envers l'appartenance aux groupes est à rattacher à l'équivalence établie entre isolement volontaire et liberté, comme l'affirme Nabokov dans l'entretien de 1969 au *Sunday Times* : « Isolation means liberty and discovery » (SO, 139). Si Nabokov explique peu après que « sa solitude » (« loneliness », SO, 139) est une question de hasard, et pas « affaire de tempérament » (« a matter of temperament ») puisqu'il est « de bonne composition, chaleureux, joyeux » (« [...] good-natured, warm, cheerful [...] », SO, 139), le dernier adjectif de cette énumération offre peut-être une meilleure explication que celle du « hasard » : « [...] intolerant of bogus art ». En effet, les amitiés tissées par Nabokov et Flaubert avec des auteurs contemporains, comme Supervielle pour Nabokov et George Sand pour Flaubert, démontrent que leur isolement n'est pas seulement la conséquence d'un caractère d'ours, mais d'un refus du compromis. L'art, toujours mis en avant comme la priorité absolue, requiert la liberté de la retraite : « L'Art continue à être 'dans le marasme', comme dit M. Prud'homme, et il n'y a plus de place dans ce monde pour les gens de goût. Il faut, comme le rhinocéros, se retirer dans la solitude, en attendant sa crevaision. » (À George Sand, *Corr. IV*, 650). Leurs amitiés individuelles prouvent que leur isolement n'est pas le fruit d'une véritable misanthropie, mais d'un mépris commun envers la grégarité et toute association menaçant l'individualité de l'auteur, ainsi que l'affirme Nabokov dans un entretien de 1962, dans lequel il dénonce l'attrait du scandale et la confusion entre art et personnalité publique de l'auteur : « I pride myself on being a person with no public appeal. I have never been drunk in my life. I never use schoolboy words of four letters. I have never worked in an office or in a coal mine. I have never belonged to any club or group. No creed or school has had any influence on me whatsoever" (SO, 3).

On trouve aussi dans une lettre à Alfred Le Poittevin une citation flaubertienne qui, d'une façon comparable à celle de Nabokov, crée une équivalence entre l'isolement et la

liberté : « Encore une fois dans ma solitude ! À force de m'y trouver mal, j'arrive à m'y trouver bien ; d'ici à longtemps je ne demande pas autre chose. Qu'est-ce qu'il me faut après tout ? N'est-ce pas la liberté et le loisir ? » (À Alfred Le Poittevin, *Corr. I*, 240). On pourrait donc déceler chez Nabokov une plus grande acceptation de la solitude comme condition de la liberté. Forcé de fréquenter et solliciter des membres des cercles littéraires parisiens et émigrés pour sa survie financière, il recherche dans cette solitude la possibilité de retrouver son art. Pour les deux auteurs, l'association avec des groupes extérieurs est perçue comme une menace potentielle envers la pureté de leur art, ce qui les pousse à rechercher les esprits semblables ou se contenter de l'isolement, pour refuser les compromis.

Rapport à la presse et aux médias

Au même titre que les cercles littéraires et la mondanité, la presse constitue un autre facteur de pression extérieur dont Flaubert et Nabokov se méfient. Les deux auteurs entretenaient tout de même avec la presse des rapports assez différents. Bien que Flaubert ait été publié dans des journaux en pré-publication de ses œuvres, il n'a pas autant fréquenté les journaux que Nabokov, dont les poèmes ont paru dans le *New Yorker* ainsi que dans des journaux allemands. Flaubert n'a d'ailleurs jamais été critique. Nabokov, quant à lui, a accordé de nombreux entretiens à différents journaux, publié des critiques, et même rassemblé ceux qui lui semblaient les plus satisfaisantes dans le recueil *Strong Opinions*. De la même façon que pour le rapport à la mondanité des salons et des cercles, Flaubert semble plus isolé que Nabokov, qui, là aussi, peut-être, juge la presse un « mal nécessaire » pour défendre sa propre vision de son œuvre.

Flaubert ne trouvait pas d'intérêt à la presse, et y voyait même un danger pour la création : « Le journalisme ne vous mènera à rien. Qu'à vous empêcher de faire de longues œuvres et de longues études. Prenez garde à lui. C'est l'abîme qui a dévoré les plus fortes organisations. Je connais des gens de génie devenus, en quelque sorte, des bêtes de somme » (À Monsieur***, *Corr. II*, 806). Dans une lettre à la Princesse Mathilde, il exprime son mépris des journaux et son refus de participer à la publication des opinions : « Je ne défends nullement le journal *Le Temps*, qui me déplaît profondément, *comme tous les journaux d'ailleurs*. Je hais cette petite manière de publier sa pensée et je témoigne ma haine par une abstention complète, en dépit de l'argent que je pourrais gagner » (À la Princesse Mathilde, *Corr. I*, 240). Flaubert condamne également la facilité de la critique telle que la pratiquent les journalistes, qui attaquent l'auteur sans autre possibilité de réponse que par le biais d'une autre publication et donc l'entrée forcée dans le monde de la presse. Quatre ans plus tard, il fait à nouveau part de sa frustration dans une lettre à sa nièce Caroline, dans laquelle il fustige le métier de journaliste, tout en avouant qu'il l'envie, et insiste sur l'ambiguïté de la position de puissance qu'il procure : « Il y a des jours où je brûle d'être journaliste, pour épancher ma bile, ou plutôt pour dire ce qui me semble la justice » (À sa nièce Caroline, *Corr. IV*, 723). Pour Flaubert, le journal est surtout un instrument d'opinion, une façon d'imposer son point de vue sans laisser la parole aux parties subissant la critique. Toutefois, cette haine du journal découle également de sa vision de l'art comme immortel, moyen de fixer la beauté et de la conserver : « La poésie est

une plante libre. Elle croît là où on ne la sème pas. Le poète n'est pas autre chose que le botaniste patient qui gravit la montagne pour aller la cueillir. » (À Louise Colet, *Corr. I*, 314) Le journaliste, dont les écrits sont par nature éphémères, et qui, loin d'être libre, doit s'adapter aux opinions changeantes à la fois du public et des éditeurs du journal, incarne forcément l'opposé de ce parti pris. Nabokov, aussi, dans son cours sur *Madame Bovary*, exprime cette durabilité de l'art véritable par rapport aux idéologies et aux opinions : « The isms go ; the ist dies ; art remains » (*LL*, 213). Les journaux, en revanche, quotidiens, hebdomadaires, mensuels, sont périodiques et marqués par la péremption. En outre, ils abordent l'actualité, l'éphémère par excellence. Flaubert, dans une lettre à Louise Colet, formule ainsi cette différence entre l'art et le journalisme : « Oui, j'ai un dégoût profond du journal, c'est-à-dire de l'éphémère, du passager, de ce qui est important aujourd'hui et de ce qui ne le sera pas demain » (À Louise Colet, *Corr. I*, 314).

Flaubert, pourtant, n'hésite pas à proposer aux frères Goncourt un article de son amie Amélie Bosquet pour le *Journal de Rouen* : « Mademoiselle Bosquet m'écrit pour me demander s'il vous est agréable qu'elle vous fasse un article dans le *Journal de Rouen*. Elle admire grandement votre livre » (À Edmond et Jules de Goncourt, *Corr. III*, 381). Également, alors qu'il qualifiait dédaigneusement Du Camp de « journaliste », Flaubert accepte de publier *Madame Bovary* dans son journal, *La Revue de Paris*. Ce ne fut tout de même pas sans regrets, et il exprima son mécontentement quant à la vulgarité du support dans une lettre à Élixa Schlesinger : « Je ne veux pas que vous me lisiez dans un journal, par fragments et avec quantité de fautes d'impression » (À Élixa Schlesinger, *Corr. II*, 637) Dans un journal, pour Flaubert, même l'art est fragmenté et malmené. Le rapport à la presse de Flaubert est marqué par la même tension que son rapport à la publication. S'il redoute l'ouverture, l'exposition à la modification éditoriale, à la critique et aux considérations mondaines, il est clairement attiré par la publication en ce qu'elle est susceptible d'atteindre au sein du lectorat quelques individus privilégiés soucieux d'une vision commune de l'art. Dans une lettre à Louise Colet, il semble se réjouir de la mention de celle-ci dans les journaux, avant de se raviser : « Je crois que les journaux de Rouen vont parler de toi, du moins il y a promesse. Mais quel compte faire sur de semblables mannequins ! » Flaubert a fini lui-même par chercher la publication et a « [mis] les pieds dans cette fange [...] avec des bottes en cuir de Russie ». Le Flaubert d'*Agonies*, *Angoisses* ne voulait faire lire ses écrits qu'à « ses amis », mais bientôt son ferme refus s'est changé en simple réticence. L'auteur est devenu progressivement moins catégorique, et, s'il a conservé sa méfiance envers un milieu méprisé de lui, il accepte d'y pénétrer puisque c'est la

condition de la transmission à de potentiels lecteurs capables d'apprécier son œuvre. La formule « Si je mets un jour les pieds dans cette fange » résume autant le mépris de Flaubert envers un milieu totalement étranger au vrai but de l'art, que son espoir d'être un jour publié sans abandonner ses principes.

La méfiance de Flaubert est en outre motivée par son scepticisme envers la pertinence de la critique littéraire. En effet, Flaubert redoutait une vision « bourgeoise » de l'art, obsédée par l'utilité politique ou sociale de la littérature. Dans une lettre à Amélie Bosquet, il assimile la critique à l'état d'esprit bourgeois, à propos de *Carthage* : « Mais quand je songe : qu'on ne me tiendra aucun compte de toute la peine que je me donne ? Et que le premier venu, un journaliste, un idiot, un bourgeois, trouvera, *sans se gêner*, (et justement peut-être ?), quantité de sottises dans ce qui me paraît le meilleur » (À Amélie Bosquet, *Corr. III*, 98). Le dégoût du journal vient ainsi également d'une méfiance envers le détournement inévitable d'un travail personnel, une fois celui-ci livré en pâture au milieu journalistique. La critique, associée au journal, correspond à une épreuve inévitable, face à laquelle l'auteur est sans défense à moins de répondre publiquement et de sortir à contrecœur temporairement de l'isolement volontaire, ce que fera Flaubert pour répondre aux critiques de *Salammbô*.

C'est aussi l'opinion de Nabokov, qui, dans une lettre à sa femme, compare la critique à un événement naturel, qu'il est vain de tenter de discréditer ou d'attaquer : « Blaming a critic is like blaming the rain » (*LV*, 87). Bien que Nabokov, comme Flaubert, attribue une connotation négative à la critique, il y est résigné, et prêt à y répondre par un désintéret complet. Lors d'un entretien en 1962, un journaliste demande à Nabokov si sa posture d'indifférence, voire de moquerie, envers la critique n'est pas feinte, puisqu'il a longuement échangé avec Edmund Wilson à l'occasion de leur désaccord sur un article dans lequel Wilson mettait en doute la connaissance qu'avait Nabokov de la versification. Avant de dire que Wilson est une exception puisqu'il n'a pas remis en cause ses talents artistiques mais son érudition, Nabokov réaffirme dans sa réponse son refus de donner la réplique aux critiques : « I never retaliate when my works of art are concerned. There the arrows of adverse criticism cannot scratch, let alone pierce, the shield of what disappointed archers call my 'self-assurance' » (*SO*, 146).

Encore une fois, la distance maintenue par les deux auteurs avec la presse semble trouver son origine dans leur individualisme. Le journaliste n'est pas seulement un déformateur intéressé, mais aussi un intermédiaire entre l'auteur et le public, et constitue ainsi inévitablement à l'encontre de l'individualité de l'auteur une menace semblable à celle de la

psychanalyse freudienne, que Nabokov décrit ainsi en 1968 : « Why should I tolerate a perfect stranger at the bedside of my mind ? » (*SO*, 115). Évidemment, l'existence même des vingt-deux entretiens compilés dans l'ouvrage *Strong Opinions* montre que Nabokov n'a pas pour autant évité les journalistes en général. Cependant, dans tous ces entretiens, Nabokov a réussi à poursuivre un contrôle quasi auctorial, exigeant de recevoir les questions avant l'entretien et ayant soigneusement rédigé toutes les réponses. Il décrit d'ailleurs dans un entretien de 1962 cette préparation pour une intervention télévisée, qu'un critique a tout de même réussi à détourner : « [...] after one such appearance in London a couple of years ago, I was accused by a naive critic of squirming and avoiding the camera. The interview, of course, had been carefully rehearsed. I had carefully written out all my answers (and I had my notes (mis-laid since) on index cards arranged before me » (*SO*, 5). Semblable stratégie réduit certainement le risque de voir son propos manipulé, mais n'était sans doute guère envisageable au temps de Flaubert. Nabokov sélectionnait les questions, préparait les réponses, et en réalité s'interrogeait lui-même. Nabokov, pour ne pas devenir la victime d'un journaliste « bourgeois », a donc décidé de remplacer le journaliste.

De la même façon, les déclarations de Nabokov dans la préface à *Strong Opinions* prouvent à quel point il redoutait le détournement de ses réponses. Il compare d'abord un article de journal à une lotion anti-calvitie, efficace mais à l'aspect peu avenant : « Its makers try to correct this by adding some green color [...] The bottle, however, has to be vigorously shaken in order to have its contents viridate [...] Not shaking the bottle is with me a matter of principle. Similarly, in dealing with the results of interviews as they appear on the printed page, I ignore the floating décor and keep only the basic substance » (*SO*, xvi). On peut lire dans ce refus de l'exagération journalistique, qu'il considère comme la mise en avant du superficiel, une angoisse du détournement, perçu par Nabokov comme dilution de son individualité. Nabokov et Flaubert, qui voient l'écrivain comme exerçant une toute-puissance sur son œuvre, « comme Dieu dans la création » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 691), considèrent que leur vision individuelle ne pouvait qu'être faussée par les journalistes. Contrairement à Flaubert, toutefois, Nabokov n'a finalement pas cherché à protéger son intégrité par une absence de réponse, en cachant sa personnalité au public, mais par une maîtrise totale de son image, qu'en réalité, il fabrique. Cette maîtrise est visible non seulement dans ses entretiens mais dans la composition même de *Strong Opinions*, puisque les entretiens ont été directement choisis parmi les meilleurs par l'auteur lui-même :

Only some of the American and British ones have been included here. A few of those have had to be skipped because by a kind of awful alchemy, and not merely by a good shake, my authentic response got so hopelessly mixed with the artificial color of human interest, added by the manufacturer as to defy separation. In other cases, I have had no trouble in leaving out the well-meant little touches (as well as the gaudiest journalistic inventions), thus gradually eliminating every element of spontaneity, all semblance of actual talk. The thing is transmuted finally into a more or less neatly paragraphed essay, and that is the ideal form of a written interview. (*SO*, xvi).

À travers ces entretiens, soigneusement sélectionnés et orchestrés, puis méticuleusement compilés, Nabokov a accompli ce que Flaubert souhaitait, dans sa frustration exprimée dans la lettre déjà citée à sa nièce Caroline (octobre 1873). Avec *Strong Opinions*, Nabokov crée son propre journal, « pour épancher sa bile, ou plutôt dire ce qui lui semble être la justice ». Il élimine ce qui lui semble correspondre aux « inventions » journalistiques (« [...] the gaudiest journalistic inventions », *SO*, xvi), ne conservant que ses propres inventions, transformant le questionnaire journalistique en essai, qui élimine presque complètement l'altérité du journaliste pour créer un dialogue de l'auteur avec lui-même.

La possibilité d'épancher sa bile est d'ailleurs ce qui gêne Nabokov dans le principe même de la critique. Dans les années 30, en Allemagne, Nabokov fut lui-même critique littéraire, comme il le reconnaît dans *Strong Opinions* : « I was a reviewer myself » (*SO*, 39). Paradoxalement, il était aussi à cette époque la cible de ses contemporains, et compatriotes, pour ses propres écrits : « I remember, however, quite vividly, certain attacks by Russian émigré critics who wrote about my first novel thirty years ago » (*SO*, 39). Cette double position permet à Nabokov de ne pas écarter la critique en général, mais de reconnaître l'ambivalence du procédé en évoquant ses deux facettes, dont la première est positive. En effet, les critiques peuvent produire « [...] masterpieces of wit and acumen—which does happen now and then » (*SO*, 38). La deuxième possibilité, cependant, concerne l'atmosphère de corruption et à la fange dont parle Flaubert : « The possibility of venting or distilling friendly or unfriendly feelings through the medium of literary criticism is what makes that art such a skewy one » (*SO*, 39).

Flaubert et Nabokov semblent en outre avoir un rapport différent à la lecture de journaux. Tandis que Flaubert disait mépriser le règne du passager, et encense dans une lettre une jeune fille qui ne connaît pas Louis-Philippe : « Cette fille, qui a 25 ans et est Française, ne savait pas que Louis-Philippe n'était *plus roi de France*, qu'il y avait eu une république, etc. Tout cela ne l'intéresse pas (textuel). Et je me regarde comme un homme intelligent ! Mais je ne suis qu'un triple imbécile. C'est comme cette femme qu'il faut être. » (À Louise Colet, *Corr.*

II, 321). Nabokov lit régulièrement les journaux : « Do you like reading newspapers ? Yes, especially the Sunday papers » (*SO*, 150). Également, dans sa correspondance avec Wilson, il avoue sa lecture régulière du *New York Herald* : « I speak French with a cornbelt accent and buy daily the *New York Herald* at Gunn's bookshop » (*EW*, 368). Le *New York Herald*, journal sur le déclin dont la publication fut interrompue en 1966, c'est-à-dire cinq ans après l'écriture de la lettre de Nabokov, était connu pour son sensationnalisme et son soutien à des politiciens de tous bords. Le mot d'ordre du fondateur du journal était : « Un journal ne doit pas instruire, mais amuser et distraire ». Nul doute que Nabokov lisait ce journal avec circonspection. De plus, Boyd indique dans *American Years* que la lecture de journaux faisait partie du processus de recherche de Nabokov, notamment utilisé pour *Lolita* : « [...] noted newspapers reports of accidents, sex crimes and killings : 'a middle-aged morals offender' who abducted fifteen-year-old Sally Horner from New Jersey and kept her for twenty-one months as his 'cross-country slave' until she was found in a southern California motel ; G. Edward Grammer's ineptly staged murder of his wife in a poorly faked motor accident »¹²⁹.

À ce propos, Nabokov, dans un entretien au *Time* en 1969, raconte avoir été sollicité pour faire un reportage sur une convention démocrate disputée entre Humphrey et McGovern, et se vante de ne rien connaître à l'actualité politique : « [...] it must have been some sort of joke on the part of Esquire-inviting me who can't tell a Democrat from a Republican and hates crowds and demonstrations » (*SO*, 126). D'ailleurs, les journaux du dimanche dont il est friand sont aussi souvent consacrés aux reportages approfondis, évoquant des sujets de fond plutôt que des nouvelles brèves sur une actualité changeante. Nabokov critique également Homais dans son cours sur *Madame Bovary*, pour sa lecture régulière des journaux : « Homais has various chinks in his armor : 1. His science comes from pamphlets, his general culture from newspapers [...] » (*LL*, 143). Le rapport de Nabokov envers ces journaux est donc sûrement à comparer à l'usage fait par Flaubert des encyclopédies et autres ressources avant d'écrire *Salammbô* et *Bouvard et Pécuchet*, par exemple, plus qu'il ne traduit un désir de s'informer de l'actualité. Ces journaux étaient certainement lus de façon critique et fragmentaire, tout comme Flaubert parcourait ses ouvrages de recherche avec circonspection, disant parfois lire « quantité de choses—et beaucoup d'inutiles ! » (À Frédéric Baudry, *Corr. II*, 736). Dans cet objectif de recherche, le journal perd de son pouvoir de distraction et de captation de l'éphémère pour devenir une ressource parmi d'autres.

¹²⁹ Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, 211.

La principale différence entre Flaubert et Nabokov ne semble donc pas tant liée à leur opinion sur la presse qu'à la façon dont ils s'accommodent de son existence et des rapports plus ou moins distants tissés avec elle. En effet, si Nabokov juge les journaux avec la même méfiance que Flaubert, il est plus enclin à s'y plonger et semble plus confiant dans sa capacité à éviter « l'abîme » du journalisme. C'est peut-être pourquoi, lorsque *Life Magazine* propose de le suivre pendant une collecte de papillons, il ne refuse pas, mais déclare à Wilson qu'il va faire tout son possible pour transformer en compte-rendu scientifique ce qu'il pense sûrement être destiné à une sorte de portrait psychologique : « *Life*, a magazine, wants to take photographs of me catching butterflies, and of rare butterflies on flowers or mud, and I am doing my best to give it a strictly scientific twist » (*EW*, 289).

I.3. La présence de Flaubert dans l'œuvre nabokovienne

Du bourgeois flaubertien au philistin nabokovien

Le terme de « bourgeois » est peu présent dans l'œuvre de Nabokov. Toutefois, l'utilisation répétée par Flaubert de ce mot dans son œuvre et dans sa correspondance fait manifestement l'objet d'une intense réflexion de la part de Nabokov, et le « bourgeois » flaubertien comporte clairement de grandes similitudes avec un autre vocable utilisé par Nabokov, celui de « philistin ». L'usage du terme « bourgeois » par Flaubert a été analysé de nombreuses fois, y compris par Thibaudet. Thibaudet rappelle que « si le mépris du bourgeois est aujourd'hui, comme Brunetière s'est tué à le dire, bien bourgeois, il ne l'était pas entre 1830 et 1840 »¹³⁰, et que Flaubert a « connu, sous Louis-Philippe, le bourgeois des temps héroïques, qu'il a travaillé sur un type original, qui est devenu cliché par la suite »¹³¹. Flaubert, sans doute, a fait du bourgeois la figure de tout ce qu'il méprisait : « Flaubert, ayant fait la synthèse de toute son époque dans cette chose, et dans ce mot : le bourgeois ! gravite toute sa vie autour du bourgeois comme un satellite autour de sa planète »¹³². Il est cependant légitime de se demander quelles sont précisément les caractéristiques du bourgeois de Flaubert. Selon Nabokov, dans son cours sur *Madame Bovary*, il existe deux usages du mot « bourgeois » chez Flaubert : « Unless it simply means *townsman*, as it often does in French, the term *bourgeois* as used by Flaubert means 'philistine', people preoccupied with the material side of life and believing in conventional values. » (*LL*, 126). Le second sens, qui rassemble les caractéristiques méprisées par Flaubert, est le plus problématique. Par exemple, lorsque Flaubert décrit « les bourgeois de Rouen », il désigne soit simplement les habitants du centre-ville de Rouen, soit une classe sociale dotée de caractéristiques et comportements particuliers, ainsi par exemple de la réaction bourgeoise à une pièce de Flaubert, *Le Candidat*. Il s'agit d'une pièce comique centrée sur l'ambition d'un bourgeois de province aspirant au « comble de la gloire » (*B&P*, 345), la députation : « Les bourgeois de Rouen, y compris mon frère, m'ont parlé de la chute du *Candidat* à voix basse et d'un air contrit, comme si j'avais passé en cour d'assises pour

¹³⁰ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 20.

¹³¹ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 20.

¹³² Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 287.

accusation de faux. Ne pas réussir est un crime ; et la réussite est le critérium du bien » (À George Sand, *Corr. IV*, 800). Flaubert expose ici l'une des caractéristiques du bourgeois tel qu'il le définit, c'est-à-dire le culte de l'ambition et de l'arrivisme déjà dénoncé par lui dans ses échanges avec Du Camp.

Une autre caractéristique du bourgeois de Flaubert, que l'on retrouve régulièrement dans sa correspondance, est son usage régulier du cliché et son langage parfois grotesque. Flaubert écrit ainsi à Louise Colet :

Il m'a, du reste, cité deux beaux mots de bourgeois que je n'oublierai pas et que je n'eusse pas trouvés. Ainsi, béni soit-il ! Premier mot, à propos de poisson : 'le poisson est exorbitamment cher ; on ne peut pas *en approcher*. Approcher du poisson ! Énorme !!! Deuxième mot, à propos de la Suisse, que ce monsieur a vue ; c'était à l'occasion d'une masse de glace se détachant d'un glacier : 'c'était magnifique et notre guide nous disait que nous étions bien heureux de nous trouver là, et qu'un Anglais aurait payé 1000 francs pour voir ça'. L'éternel Anglais payant, encore plus énorme ! » (*Corr. II*, 525).

Flaubert n'énumère pas seulement ces clichés dans sa correspondance, puisqu'il les catalogue dans le *Dictionnaire des idées reçues*. Avec le *Dictionnaire*, Flaubert désamorce le discours bourgeois en révélant ses images figées et stéréotypées, ce qui conduit Thibaudet à conclure que Flaubert « cite du bourgeois »¹³³ chaque fois qu'il insère des italiques dans *Madame Bovary*, que Claude Duchet appelle lui « la voix des *mœurs* »¹³⁴.

Flaubert se démarque des bourgeois en les dénonçant, même si, pour Thibaudet, « ce bourgeois rouennais qu'il vitupérait truculemment, c'était d'abord le matin qu'il en riait, devant la glace, quand il faisait sa toilette »¹³⁵. D'ailleurs, en 1843, Flaubert se déclare déjà éloigné du bourgeois qu'il associe à la foule : « Tu peux remercier négativement quant aux invitations de Mme Gétillat, je n'en veux pas—je ne danse ni ne joue, ainsi je n'ai pas besoin d'aller au bal. Je suis ours et veux rester ours dans ma tanière, dans mon antre, dans ma peau, dans ma vieille peau d'ours, bien tranquille et loin du bourgeois et des bourgeoises » (*Corr. I*, 201). La caractéristique dominante du bourgeois flaubertien est le conformisme et l'adhésion totale à l'opinion de la majorité. Cette adhésion est sociale, par l'encensement de la réussite, linguistique, par l'usage de clichés agissant comme des codes de reconnaissance entre

¹³³ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 275.

¹³⁴ Michel Issacharoff (édité par), *Langages de Flaubert, Actes du Colloque de London (Canada)*, Claude Duchet (Auteur), « Discours social et texte italique dans *Madame Bovary* », (Paris : Lettres Modernes), 1973, 145.

¹³⁵ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 270.

bourgeois, mais aussi, et de manière peut être plus significative pour un auteur comme Flaubert, artistique, par la soumission aux mouvements et idées les plus répandues dans les cercles littéraires. Encore une fois, il semble que Flaubert associe le rejet de l'individualisme à une forme de vulgarité. Déjà, en 1845, il taxe le code civil de « platement bourgeois » (*Corr. I*, 135) ; en 1865, il écrit : « Personne, à présent, ne s'inquiète de l'Art ! De l'Art en soi ! Nous nous enfonçons dans le bourgeois d'une manière épouvantable et je ne désire pas voir le vingtième siècle. Pour le trentième, c'est différent ! » (*Corr. II*, 439) ; en 1876, il encense *La Prière de Minerve* dans une lettre à sa nièce Caroline (20 décembre) : « Lis donc *La Prière de Minerve* de Renan (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre). C'est cela qui n'est pas bourgeois ! » Ici, Flaubert oppose de façon claire l'art véritable à l'esprit bourgeois - esprit bourgeois, car Flaubert définit moins la bourgeoisie comme une condition sociale qu'un état d'esprit, comme le souligne Nabokov : « Flaubert's bourgeois is a state of mind, not a state of pocket. » (*LL*, 126-7). C'est aussi l'avis de Winock, qui écrit dans sa biographie de Flaubert :

La haine de son époque s'est fixée sur la bourgeoisie, qui incarnait à ses yeux l'abaissement des esprits, des mœurs et des goûts. La critique lui vaut quelques contradictions avec son appartenance de classe, mais le bourgeois c'est avant tout l'homme moderne, bêtifié par son utilitarisme, gonflé d'idées reçues, déserté par la grâce, imperméable à la Beauté.¹³⁶

Il cite ensuite le mot de Flaubert dénonçant la bourgeoisie sur un plan « purement moral »¹³⁷ : « J'appelle bourgeois quiconque pense basement »¹³⁸. Cette définition semble effacer du terme toute connotation sociale de classe. Précisément, Sartre, écrivain engagé dans la lutte des classes cité par Winock, y voit une contradiction dans la pensée de Flaubert : « Lorsque Flaubert déclare, par exemple, qu'il appelle bourgeois tout ce qui pense basement », il définit le bourgeois en termes psychologiques et idéalistes, c'est-à-dire dans la perspective de l'idéologie qu'il prétend refuser »¹³⁹. Pour Sartre, Flaubert fait abusivement abstraction de la lutte des classes pour justifier son mépris d'une classe à laquelle il appartient, sinon intellectuellement, du moins socialement et financièrement. Pourtant, comme le souligne Winock, Flaubert assume totalement « la contradiction entre son statut social et sa liberté d'artiste : 'Il faut faire dans son existence deux parts : vivre en bourgeois, et penser en demi-dieu' »¹⁴⁰. Ici, bourgeois signifie bien la classe économique et sociale dont Flaubert est membre,

¹³⁶ Winock, *Flaubert*, 11.

¹³⁷ Winock, *Flaubert*, 13.

¹³⁸ Winock, *Flaubert*, 13.

¹³⁹ Winock, *Flaubert*, 663.

¹⁴⁰ Winock, *Flaubert*, 663.

et son utilisation habituelle du terme signifie le contraire de la « [pensée] de demi-dieu »¹⁴¹. Flaubert a donc créé sa propre définition du bourgeois, individuelle et individualiste, en le détachant de toute connotation financière et sociale, pour transformer ce terme à l'origine sociologique en substantif embrassant toute la bêtise conformiste imaginable.

La réaction de Nabokov à ces réflexions, lui qui a lu l'œuvre complète et la correspondance de Flaubert, est révélatrice du point de vue du phénomène de l'influence tel qu'on l'a défini dans cette étude. En effet, selon cette définition, le lecteur influencé recherche dans sa lecture la confirmation des idées qui se trouvent déjà en lui, puis laisse son individualité les déformer tandis qu'il les fait siennes, à travers le double phénomène d'appropriation et d'exploration. Nabokov a effectivement fait sienne l'utilisation du terme « bourgeois » par Flaubert, comme on peut le voir dans son cours sur *Madame Bovary*, dans lequel il dresse une équivalence totale entre « bourgeois » et son propre terme, « philistin » (déjà une traduction approximative du mot russe « Poshlost », qui désigne une banalité vulgaire) : « the term *bourgeois* as used by Flaubert means 'philistine', people preoccupied with the material side of life and believing in conventional values. He never uses the word *bourgeois* with any politico-economic Marxist connotation. » (LL, 126). Nabokov écarte complètement toute idée de lutte des classes, avec une assurance certes appuyée par le mépris de Flaubert pour les engagements politiques, mais qui émane sans doute des opinions de Nabokov lui-même, suite à son expérience malheureuse de la lutte des classes, lutte qu'il préfère nier ou ignorer. La mention de « marxiste » dans un cours destiné à des étudiants américains des années 1950 n'est pas fortuite, et montre que Nabokov, familier de cette idéologie et inquiet de la voir acceptée par de nombreux intellectuels occidentaux, rapporte la vision de Flaubert en l'adaptant au contexte historique des années 50. Il le fait d'ailleurs plus clairement quelques lignes plus bas :

I shall clear up the term completely if I say that, for instance, today in communist Russia, Soviet literature, Soviet art, Soviet music, Soviet aspirations are fundamentally and smugly bourgeois. It is the lace curtain behind the iron one. A Soviet official, small or big, is the perfect type of bourgeois mind, of a philistine. (LL, 127)

Le remplacement du mot « bourgeois » par celui de « philistin » illustre bien ce phénomène d'appropriation. Ce terme, comme on le verra, est utilisé de nombreuses fois par Nabokov dans sa correspondance ainsi que dans son œuvre. Selon le *Larousse*, le philistin se caractérise par un état d'esprit conformiste et se préoccupe uniquement de l'aspect matériel de la

¹⁴¹ Winock, *Flaubert*, 663.

vie : « Personne d'esprit fermé aux lettres, aux arts, aux nouveautés ». Il est peu surprenant qu'un « enfant anglais » (« I was an English child », *SO*, 81) utilise le terme de « philistin » popularisé par Matthew Arnold et son ouvrage *Culture and Anarchy* au XIX^e siècle, dans lequel il définit notamment le philistin par sa préoccupation des choses matérielles : « The people who believe most that our greatness and welfare are proved by our being very rich, and who most give their lives and thoughts to becoming rich, are just the very people whom we call Philistines. »¹⁴² Cependant, Matthew Arnold lie clairement le philistinisme à la classe moyenne et réserve d'autres termes, tels « barbare » ou « populace », pour désigner les autres classes. Nabokov, quant à lui, relayant la haine de Flaubert pour les bourgeois, écarte d'un geste radical toute idée de classe ainsi que tout argument politique, pour ne conserver en apparence que le plus important : le rapport à l'art. Si l'on examine sa correspondance avec sa femme, on peut constater que Nabokov utilise le terme philistin (« philistine ») à plusieurs reprises, de la même façon que Flaubert utilisait « bourgeois », pour décrire ses premières rencontres ; par exemple, en 1932, à propos d'une connaissance, Petkevich, émigré qui bat son enfant : « A gloomy philistine » (*LV*, 185) ; à propos de Nina Berberova, écrivain également célèbre pour sa mondanité : « Her conversation is just a little philistine » (*LV*, 197). Ces usages ne se limitent pas à l'art mais, comme de la part de Flaubert, ont valeur d'insulte, stigmatisant tout ce que Nabokov méprise - dans le cas de Petkevich, la violence. Dans *Strong Opinions*, Nabokov exprime son dégoût envers toute forme de violence : « I abhor the brutality of all brutes, white or black, brown or red » (*SO*, 133). Si Flaubert ne partageait pas forcément ce rejet absolu, Nabokov l'associe pourtant au philistinisme et donc au bourgeois. Le double phénomène d'appropriation et d'exploration est ici bien visible : après avoir fait sien le concept de bourgeois en créant une équivalence complète entre philistin et bourgeois, Nabokov lui ajoute des nuances qui lui sont propres. Le philistin de Nabokov n'est pas véritablement le bourgeois de Flaubert, mais les deux termes sont utilisés globalement de la même façon et avec le même objectif : se dissocier d'un ensemble de caractéristiques jugées méprisables.

La reprise du terme flaubertien par Nabokov repose d'ailleurs sur une connaissance fine de la représentation du bourgeois par Flaubert. Dans son cours, effectivement, Nabokov identifie comme bourgeois un personnage qui n'aurait pas forcément constitué un objet d'étude sans cette analyse :

¹⁴² Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (Oxford : Oxford UP), 2009 (première édition 1869).

In a famous scene of our book when a hardworking old woman, getting a medal for having slaved for her farmer-boss, is confronted with a committee of relaxed bourgeois beaming at her—mind you, in that scene both parties are philistines, the beaming politicians and the superstitious old peasant woman—both sides are bourgeois in Flaubert’s sense. (*LL*, 127)

À travers cette allusion à la scène des comices, Nabokov montre bien que la caractéristique principale qu’il a retenu de l’utilisation du terme « bourgeois » par Flaubert est l’absence de connotation économique et sociale. Le paragraphe de *Madame Bovary* où Flaubert décrit l’avancée de la vieille servante sur l’estrade, adopte pourtant un ton qui semble d’abord plus apitoyé que moqueur ou satirique :

Quelque chose d’une rigidité monacale relevait l’expression de sa figure. Rien de triste ou d’attendri n’amollissait ce regard pâle. Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité. C’était la première fois qu’elle se voyait au milieu d’une compagnie si nombreuse, et, intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d’honneur de conseiller, elle demeurait tout immobile, ne sachant s’il fallait avancer ou s’enfuir, pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude. (*MB*, 251)

À première vue, Flaubert, dans ce paragraphe, prête au personnage une certaine noblesse de caractère dans sa distance au monde, décrivant les effets de la pénibilité de toute une vie, par une évocation dans laquelle une critique marxiste pourrait même voir le résultat de l’aliénation du travail forcé dans une société de classes. Le mot de « bourgeois » n’est d’ailleurs pas appliqué à la servante dans ce passage, mais au public, fait de maîtres, politiciens, gens de la ville, dotés eux aussi de ces mêmes domestiques auxquels ils rendent hommage à travers la vieille servante, seule face à ces « bourgeois épanouis ». Cependant, le terme bourgeois fait ici référence à la classe sociale, et quelques lignes plus tard vient ce signe de reconnaissance du personnage qui pour Nabokov replace la servante au sein du système des bourgeois : « Puis quand elle eut sa médaille, elle la considéra. Alors, un sourire de béatitude se répandit sur sa figure, et on l’entendit qui marmottait en s’en allant : ‘Je la donnerai au curé de chez nous, pour qu’il me dise des messes’ » (*MB*, 251). Cette phrase rompt avec l’idée de servitude, qui sous-entendait une soumission forcée, et crée selon Nabokov une équivalence entre la servante et ses maîtres. La vieille femme, par sa joie et son désir de financer l’église plutôt qu’elle-même, s’inscrit dans le même système que les bourgeois, et accepte sa place dans ce système. Flaubert, au-delà des frontières de classe, assimile ce personnage à ses maîtres en raison de son acceptation béate du conformisme. Flaubert ne glorifie aucune classe sociale mais peint la

vulgarité de toute orthodoxie. La servante joue ici parfaitement son rôle, tout comme Homais qui, faussement non-conformiste, s'écrie « quel fanatisme ! » en réaction à la piété de la vieille dame. Plus loin encore on trouve cette phrase : « Les maîtres rudoyaient les domestiques, et ceux-ci frappaient les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable, une couronne entre les cornes » (*MB*, 252). La servante ayant déjà été comparée aux animaux, on peut voir ici une équivalence entre tous les échelons de cette société, malgré tout décrite comme une société de classes avec, au sommet de la pyramide, les bourgeois, puis les servants et enfin les animaux. La hiérarchie bourgeoise est également représentée. La médaille de la servante n'est en aucun cas équivalente à la croix d'honneur d'Homais, triomphe bourgeois qui clôt le roman. L'acceptation de la médaille et la piété monnayée de la servante fait tout de même obstacle à la sympathie éventuelle du lecteur envers un personnage opprimé. La pyramide est représentée de haut, dans un mépris non de l'oppression économique mais du règne de la conventionnalité. Tous les personnages sont liés par leur appartenance à un système fondé sur la domination universelle. Tous sont à la fois soumis par certains et triomphants sur d'autres. Obéissance et domination, superstition et indolence sont pour Flaubert les manifestations de cette appartenance à la bourgeoisie, sans distinction de condition sociale.

Un mot de Flaubert dans sa correspondance à George Sand justifie également l'interprétation de Nabokov : « Axiome : la haine du Bourgeois est le commencement de la vertu. Moi je comprends dans ce mot de « bourgeois » les bourgeois en blouse comme les bourgeois en redingote. C'est nous, et nous seuls, c'est-à-dire les Lettrés, qui sommes le Peuple, ou pour parler mieux, la tradition de l'Humanité » (*Corr. III*, 642). Cette définition du Bourgeois écrit avec une majuscule semble correspondre parfaitement à la définition du philistin de Nabokov qui propose dans un entretien une vision similaire : « I go on to say that a proletarian from Chicago can be just as Philistine as an English Duke » (*SO*, 23). Il réitère cette équivalence dans un autre entretien, ajoutant même un mot russe pour compléter l'entrée du bourgeois flaubertien dans l'univers trilingue de Nabokov : « [...] as the keen satisfaction of having discerned as early as 1918 (nineteen eighteen) the Mechsantsvo (petty bourgeois smugness, Philistine essence) of Leninism » (*SO*, 97).

Malgré cette équivalence, Nabokov use de cette idée pour attaquer ses propres ennemis, comme lorsqu'il prête à Edmund Wilson une « imagination philistine » (*SO*, 219) après s'être brouillé avec l'Américain. En outre, les défauts qu'il associe au philistinisme ne coïncident pas toujours avec ceux mis en avant par Flaubert, comme on l'a vu avec la question de la violence. La drogue est un autre exemple. Tandis que Flaubert écrivait à Charles Baudelaire que son seul

reproche aux *Fleurs du Mal* était l'insistance du poète sur le caractère mauvais de la drogue : « On sent comme un levain de catholicisme çà et là. J'aurais mieux aimé que vous ne *blâmiez* pas le haschich, l'opium, l'excès, savez-vous ce qui en sortira plus tard ? » (*Corr. III*, 93), Nabokov, quant à lui, fustige les descriptions romanesques de la drogue dans un contexte différent, où celle-ci n'est pas associée à l'artiste ou au romantisme, mais à une rébellion générationnelle, pour laquelle Nabokov n'a que mépris, contre l'ordre établi : « [...] nor is there anything more Philistine, more bourgeois, more ovine than this business of drug duncery » (*SO*, 114). On peut conclure de ces similitudes et différences que la définition de Nabokov du philistin est originale. Nabokov a reconnu dans le bourgeois de Flaubert ses propres objets de mépris, et son appropriation de ce terme, traduit et transformé, a produit une nouvelle idéologie où se retrouve la bêtise universelle telle qu'elle est perçue non pas par Flaubert mais par Nabokov.

Références directes à Flaubert dans l'œuvre de Nabokov

De nombreuses références à l'œuvre de Flaubert dans l'œuvre de Nabokov ont déjà été décrites ou simplement abordées dans d'autres travaux. Il s'agit ici de les examiner plus en détail, et d'en relever de nouvelles afin d'éclairer les mécanismes de l'influence. Dans son article dans le *Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Maurice Couturier met au jour plusieurs de ces références. Le narrateur de *The Gift*, Fyodor, compare notamment Chernychevski au bourgeois flaubertien en invoquant le *Dictionnaire des idées reçues*:

A genuine encyclopedist, a kind of Voltaire—with the stress, true, on the first syllable—he unstintingly copied out thousands of pages (he was always ready to embrace the rolled-up carpet of any chance subject and unfold the whole of it before the reader), translated a whole library, cultivated all genres right down to poetry, and dreamed to the end of his life of composing ‘a critical dictionary of ideas and facts’ (which recalls Flaubert’s caricature, that *Dictionnaire des idées reçues* whose ironic epigraph—‘the majority is always right’—Chernychevski would have adopted in all seriousness) (*TG*, 234)

Nulle coïncidence si l'auteur de *Que faire ?*, roman fortement idéologique ayant inspiré le titre d'un des traités politiques de Lénine, se situe en totale contradiction avec la vision nabokovienne de la littérature. Ici, Nabokov fait référence à Flaubert pour réitérer sa conviction, détaillée dans son cours sur *Madame Bovary*, que l'art soviétique est fondamentalement bourgeois, selon la définition flaubertienne : « [...] Soviet literature, Soviet art, Soviet music, Soviet aspirations are fundamentally and smugly bourgeois” (*LL*, 127). Une autre référence se cache peut-être aussi dans ce passage. En effet, la description de Chernychevski comme « encyclopédiste » ayant copié des milliers de pages évoque les protagonistes de *Bouvard et Pécuchet*, copistes de leur état. De plus, le narrateur de *The Gift* fait bien allusion à ce roman, toujours dans sa fausse biographie de Chernychevski. Cette fois, le narrateur ne compare pas Chernychevski, mais lui-même, à Bouvard et Pécuchet :

(Oddly enough, exhibitions in general, for instance the London one of 1862 and the Paris one of 1889, had a strong effect on his fate; thus Bouvard and Pécuchet, when undertaking a description of the life of the Duke of Angoulême, were amazed by the role played in it... by bridges) (*The Gift*, 209)

Le Duc d'Angoulême étant décrit par Bouvard comme un « imbécile » (*B&P*, 148) dans le roman, cette référence apparaît comme une critique de Chernychevski, partagée à la fois par

l'auteur et le narrateur et faisant une deuxième fois appel à la définition flaubertienne de la bêtise. Cependant, le narrateur lui-même n'échappe pas au ridicule. La similitude entre l'entreprise de Bouvard et Pécuchet et celle du narrateur de *The Gift* est ainsi frappante.

Dans *Pale Fire*, Kinbote, le narrateur, évoque Flaubert et Joyce : « the synchronizing device has already been worked to death by Flaubert and Joyce » (*PF*, 157). La métatextualité de cette référence indique ici un usage conscient de l'influence. Dans *Pale Fire*, le narrateur écrit son propre roman à travers les annotations apposées aux vers d'un poème en quatre chants écrit par un poète fictif, John Shade. Bien sûr, les deux personnages sont inventés par Nabokov, et ce sont donc des vers de son cru qu'il compare ici à Flaubert et Joyce. Le passage en question concerne l'histoire du suicide de la fille du poète, qu'il raconte en effet en synchronisant deux événements simultanés, l'attente des parents d'une part, et, d'autre part, par des italiques qui interrompent ce récit principal, le parcours de la jeune fille d'un rendez-vous amoureux infructueux jusqu'au lac où elle se noie. (*PF*, 43). Flaubert use également de ce procédé pour composer la scène des comices, dans laquelle la conversation de Rodolphe et Emma est insérée entre les passages du discours du conseiller. Nabokov lui-même expose le procédé dans son cours sur *Madame Bovary*: « At the county fair, the *parallel interruption or counterpoint method* is utilized once more » (*LL*, 156). Dans *Pale Fire*, Nabokov pointe donc consciemment du doigt son utilisation d'un procédé flaubertien, aussi utilisé par Joyce, à travers deux personnages dont il use ainsi véritablement comme des marionnettes. Il s'agit là d'un exemple typique du jeu nabokovien, dans lequel Nabokov, comme au cours d'un jeu d'échecs avec le lecteur, met en scène l'influence du précurseur sur son écriture, à la fois s'appropriant ouvertement le procédé flaubertien et prenant le contrôle du phénomène d'influence en l'intégrant à l'intrigue du roman. L'influence fait partie du récit, illustrant à quel point Nabokov était conscient du poids de toutes ses lectures sur son écriture.

Maurice Couturier dresse la liste de nombreuses références au roman de Flaubert le plus apprécié par Nabokov. Dans *Madame Bovary*, Emma organise ses rendez-vous adultères avec Léon à Rouen en prétextant des leçons de piano chez « Mademoiselle Lempereur »¹⁴³. Dans *King, Queen, Knave*, Martha prétend prendre des leçons de sport avec une certaine « Madame L'Empereur » alors qu'elle se rend chez son jeune amant, Franz. Cette référence est répétée dans *Lolita*. En effet, quand Lolita échappe à Humbert Humbert pour retrouver Quilty, l'antagoniste d'Humbert Humbert, elle prétend des leçons de piano, exactement comme

¹⁴³ Alexandrov, *Garland Companion*, 409.

Emma : « Because it supposedly tied up with her interest in dance and dramatics, I had permitted Lo to take piano lessons with a Miss Lempereur (as we French scholars may conveniently call her) [...] » (*L*, 202). Encore une fois, Nabokov ajoute à sa citation un commentaire indiquant que celle-ci est délibérée. Il crée ainsi, selon l'expression de Genette, une « condition de lecture »¹⁴⁴ puisque la référence n'est compréhensible que par le lecteur ayant également lu *Madame Bovary*. De plus, puisque Humbert Humbert est censé ici raconter sa propre expérience, le personnage utilise cette référence à la fois pour masquer et protéger l'identité d'une personne prétendument réelle, et révéler l'infidélité de Lolita. Encore une fois, Nabokov utilise donc l'influence comme objet du récit.

Ce n'est pas la seule image de *Madame Bovary* utilisée par Nabokov. Comme le souligne M. Couturier, Nabokov mentionne de façon répétée un objet appartenant à Emma : « une paire de pantoufles »¹⁴⁵. Dans *Madame Bovary*, les pantoufles « en satin rose » (*MB*, 397) représentent la découverte par Léon de la « délicatesse des élégances féminines » (*MB*, 397) : « Quand elle s'asseyait sur ses genoux, sa jambe alors trop courte pendait en l'air, et sa mignarde chaussure, qui n'avait pas de quartier, tenait en l'air seulement par les orteils à son pied nu » (*MB*, 397). Les romans de Nabokov contiennent souvent, sans surprise, des femmes portant des pantoufles. Dans *Lolita*, après la première scène dans laquelle Humbert Humbert abuse de Lolita, il semble parodier le passage de *Madame Bovary* : « [...] she kept tapping the edge of the table with the slipper she held in her hand. Blessed the Lord, she had noticed nothing » (*L*, 61). Dans *Ada*, également, juste avant la première scène de relation sexuelle entre les protagonistes, Ada trouve une pantoufle perdue par Blanche, la servante française, et la jette : « She dropped the found shoe in a wastepaper basket and joined Van on the divan » (*A*, 116). Cette scène pourrait constituer une parodie de *Madame Bovary*, Ada rejetant ostensiblement « l'inexprimable délicatesse des élégances féminines » (*MB*, 397). C'est peut-être pour Nabokov une façon à la fois de comparer ses héroïnes à Emma Bovary, et de les en distinguer. Mais c'est surtout dans *King, Queen, Knave*, où Nabokov imite *Madame Bovary* de façon délibérée, comme il le souligne lui-même dans la préface (« my amiable little imitations of *Madame Bovary* [...] represent a deliberate tribute to Flaubert », *K, Q, K*, ix), que la « pantoufle » incarne véritablement le souvenir du roman de Flaubert. D'abord, dans la scène de « l'apparition » (*ÉS*, 7), lorsque Franz voit Martha pour la première fois. Il tombe sous le charme, et laissé seul dans le compartiment du train, il imagine une femme composite constituée

¹⁴⁴ Genette, *Palimpsestes*, 31.

¹⁴⁵ Alexandrov, *Garland Companion*, 410.

des épaules de Martha, du visage d'un modèle de publicité berlinoise, et évoque, sans mention explicite, la pantoufle de *Madame Bovary* : « Only then did the image come to life : the bare-bosomed girl lifted a wine glass to her crimson lips, gently swinging her apricot-silk leg as a red backless slipper slowly slid off her foot. The slipper fell off, and Franz, bending down after it, plunged softly into dark slumber » (*K, Q, K*, 19). Plus tard, Franz tente de recréer cette image en offrant ces pantoufles à Martha, et complète cette fois la référence par une explicitation : “[...] she would wear bed slippers with crimson pompoms. This pair of slippers (his modest but considerate gift) our lovers kept in the lower drawer of the corner chest, for life not unfrequently imitates the French novelists. » (*K, Q, K*, 128). On peut également d’ores et déjà remarquer l’utilisation par Nabokov du « would + verbe » qui constitue pour lui la seule façon de traduire l’imparfait de Flaubert, en ce qu’elle retranscrit l’idée du passé associée à l’habitude et la répétition. Ici, cette utilisation est assurément consciente.

Certains passages de *King, Queen, Knave* constituent en fait des imitations de *Madame Bovary*. Dans sa préface à *King, Queen, Knave*, Nabokov admet avoir pensé à Flaubert en écrivant ce roman, particulièrement lors d’une certaine scène :

[...] my amiable little imitations of Madame Bovary, which good readers will not fail to distinguish, represent a deliberate tribute to Flaubert. I remember remembering, in the course of one scene, Emma creeping at dawn to her lover’s chateau along impossibly unobservant back lanes, for even Homais nods (*K, Q, K*, ix).

Ce passage de *Madame Bovary* se trouve au début de l’idylle entre Emma et Rodolphe :

Un matin que Charles était sorti dès avant l’aube, elle fut prise par la fantaisie de voir Rodolphe à l’instant. [...] Cette idée la fit haleter de convoitise, et elle se trouva bientôt au milieu de la prairie, où elle marchait à pas rapides, sans regarder derrière elle. Le jour commençait à paraître. Emma, de loin, reconnut la maison de son amant, dont les deux girouettes à queue d’aronde se découpaient en noir sur le crépuscule pâle. (*MB*, 267).

Après cette première expérience, Flaubert décrit les habitudes d’Emma, à travers un usage particulier de l’imparfait, celui reconnu par Proust, et par Nabokov dans son cours :

Cette première audace lui ayant réussi, chaque fois maintenant que Charles sortait de bonne heure, Emma s’habillait vite et descendait à pas de loup le perron qui conduisait au bord de l’eau. Mais quand la planche aux vaches était levée, il fallait suivre les murs qui longeaient la rivière. La berge était glissante ; elle s’accrochait de la main, pour ne pas tomber, aux bouquets de ravenelles flétries. Puis elle prenait à travers des champs en labour, où elle enfonçait, trébuchait et empêtrait ses bottines

minces. Son foulard, noué sur sa tête, s'agitait au vent dans les herbages ; elle avait peur des bœufs, elle se mettait à courir ; elle arrivait essoufflée, les joues roses, et exhalant de toute sa personne un frais parfum de sève, de verdure et de grand air. Rodolphe, à cette heure-là, dormait encore. C'était comme une matinée de printemps qui entraînait dans sa chambre. (*MB*, 268).

Dans *King, Queen, Knave*, un passage en particulier rappelle cet extrait de *Madame Bovary* :

More and more often and with a recklessness she no longer noticed, Martha escaped from that triumphant presence to her lover's room, arriving even at hours when he was still at the store, and the vibrant sounds of construction in the sky were not yet replaced by nearby radios, and would darn a sock, her black brows sternly drawn together as she awaited his return with confident and legitimate tenderness. Without his obedient lips and young body she could not live more than a single day. At that instant in their meeting when still feeling the receding ripples of pleasure she would open her eyes, it seemed strange to her that Dreyer had not been destroyed by her lover's thrusts" (*KGK*, 247).

On retrouve dans le personnage de Martha l'impatience d'Emma, l'exaltation qu'elle ressent lorsqu'elle échappe à son mari pour rejoindre furtivement son amant, et encore une fois, le « would + verbe » traduisant l'imparfait de Flaubert, que Proust appelait « l'éternel imparfait ». L'usage de « would + verbe » par Nabokov est significatif. Il a d'ailleurs lu la critique écrite par Proust, qu'il cite de mémoire dans son cours : « Proust says somewhere that Flaubert's mastery of time, of flowing time, is expressed by his use of the imperfect, of the *imparfait*. This imperfect, says Proust, enables Flaubert to express the continuity of time and its unity" (*LL*, 173). On a déjà mentionné que Nabokov, au moment d'écrire son cours sur *Madame Bovary*, avait jugé inutilisables les traductions existantes, particulièrement celle d'Eleanor Marx Aveling. Si l'on examine la traduction de Marx, on peut constater que cet imparfait est traduit régulièrement par un prétérit simple. Nabokov exprime son opposition totale à ce choix en citant et en retraduisant les passages où l'imparfait est le plus important :

In Tostes, Emma walks out with her whippet : "She would begin (not "began") by looking around her to see if nothing had changed since the last she had been there. She would find (not "found") again in the same places the foxgloves and wallflowers, the beds of nettles growing round the big stones, and the patches of lichen along the three windows, whose shutters, always closed, were rotting away on their rusty iron bars. Her thoughts, aimless at first, would wander (not "wandered") at random..." (*LL*, 173)

Par un mouvement assez rare d'influence inversée, cette réflexion de Nabokov a d'ailleurs eu une incidence rétrospective sur l'œuvre de Flaubert, du moins sur sa traduction anglaise. En effet, *Madame Bovary* a été récemment retraduit par Lydia Davis (2010), dans une grammaire

plus fidèle à celle de Flaubert que la traduction de Marx Aveling, comme le souligne Julien Barnes dans sa critique de la traduction dans la *London Review of Books* : « The root feature of Davis's translation is a close attention to Flaubert's grammar and sentence structure, and an attempt to mirror it in English »¹⁴⁶. En examinant ce passage dans cette nouvelle traduction, ainsi que la plupart des traductions de l'imparfait de Flaubert par Davis, on se rend compte qu'elle l'a traduit de la même façon que Nabokov. Dans un entretien, elle reconnaît d'ailleurs avoir lu l'étude de Nabokov et avoir retenu certains partis-pris pour en rejeter d'autres. Elle a sûrement choisi la structure en « would + verbe » comme la meilleure traduction, et on peut donc voir dans cette traduction, qui formera désormais le socle de la réception de l'art de Flaubert pour la plupart des lecteurs anglophones de *Madame Bovary*, conséquence directe des réflexions de Nabokov.

Les imitations par Nabokov de *Madame Bovary* dans *King, Queen, Knave* ne s'arrêtent pas là. La description de l'état d'esprit d'Emma après son premier adultère avec Rodolphe constitue un passage clé du roman :

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait : J'ai un amant ! un amant ! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. D'ailleurs, Emma éprouvait une satisfaction de vengeance. N'avait-elle pas assez souffert ! Mais elle triomphait maintenant, et l'amour, si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux. Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble. (*MB*, 266).

La description de Flaubert est extrêmement emphatique. Il s'agit pour lui d'exprimer, grâce à des énumérations et des points d'exclamation, l'arrivée d'Emma à un état d'esprit d'euphorie

¹⁴⁶ Julian Barnes, "Writer's Writer and Writer's Writer's Writer", *London Review of Books*, 18 Nov. 2010, 7–11. <https://www.lrb.co.uk/v32/n22/julian-barnes/writers-writer-and-writers-writers-writer>. [Consulté 24/12/2017]

complète et un sentiment de supériorité presque divin. En outre, ce sentiment chez le personnage illustre les effets d'une mauvaise lecture : Emma se croit transformée en une héroïne romantique semblable aux protagonistes féminines des *Waverley Novels* de Walter Scott, comme le montre l'anaphore du pronom « Elle ». L'idéal romantique d'Emma Bovary, déçu par le mariage, est enfin atteint dans l'adultère. Dans ce passage, toutes les frustrations des chapitres précédents sont libérées à travers une euphorie qui révèle d'ailleurs de façon ironique le caractère illusoire des idéaux du personnage, si l'on compare le passage au dénouement du roman.

La version nabokovienne de ce passage est tout à fait différente. Dans *King, Queen, Knave*, Martha, contrairement à Emma, semble peu sensible et ne se laisse pas aller à de grands mouvements d'émotions : « She proceeded to change, smiling, sighing happily, acknowledging with thanks her reflection in the mirror » (*K, Q, K*, 125). Et, plus loin : “Next morning, as she lay in bed in her pretty bright room, Martha recalled her fanciful fears with a smile. “Let us be realistic,” she reassured herself. “It’s all quite simple. I simply have a lover. That ought to embellish, not complicate, my existence. And that’s just what it is— a pleasant embellishment. [...]” (*K, Q, K*, 140). Le rationalisme froid de Martha contraste de façon frappante avec l'euphorie d'Emma, et en devient presque comique pour le lecteur de Flaubert qui reconnaît la référence. Ce qui pour Emma est la concrétisation d'un rêve romantique, son arrivée enfin, aux nimbes fantasmés depuis son couvent, n'est pour Martha qu'une promotion sociale, vers le statut de femme mariée possédant un amant :

With a vague resentment, she recalled that her sister had already had at least four or five lovers in succession, and that Willy Wald's young wife had had two simultaneously. And yet Martha was already past thirty-four. It was high time. In turn, she had been given a husband, a beautiful villa, antique silver, an automobile; the next gift on her list was Franz. (*K, Q, K*, 105).

Dans ces passages, Nabokov imite *Madame Bovary* et crée un lien évident entre son personnage et celui de Flaubert. Cependant, il le différencie en construisant un personnage à la passion froide, parodiant celui de Flaubert. L'hommage est donc accompagné d'une tentative de différenciation, selon le double mouvement de l'influence décrit plus tôt.

Paradoxalement, cette distinction passe aussi par des références à Flaubert lui-même. Dans *Lolita*, le nom de Flaubert est présent deux fois. À la fin du roman, le narrateur, Humbert Humbert, compare l'idée constante que l'on se fait de ses amis avec la stabilité des personnages de littérature, dont le comportement et les sentiments sont figés dans le texte. Pour illustrer son

argument, il évoque Emma Bovary: « Never will Emma rally, revived by the sympathetic salts in Flaubert's father timely tear » (*L*, 265). Au tout début de la deuxième partie, le narrateur déclare imiter le style de Flaubert : « We came to know—nous connûmes, to use a Flaubertian intonation » (*L*, 145). Nabokov utilise ensuite cette expression dans une anaphore, pour débiter des paragraphes résumant les habitudes d'Humbert et de Lolita, en reproduisant le style de Flaubert et en utilisant encore une fois le « would + verbe », équivalent de « l'éternel imparfait » :

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. [...] She would pick out in the book [...] She would set the electric fan-a-whirr, or induce me to drop a quarter into the radio, or she would read all the signs [...] (*L*, 146-7).

L'expression « nous connûmes » est introuvable dans *Madame Bovary*. Claude Cambes, dans un article¹⁴⁷, indique qu'il s'agit d'une référence à *L'Éducation sentimentale*. Or, si on n'y trouve pas non plus de « nous connûmes », en revanche, une formulation similaire apparaît au chapitre VI de la dernière partie :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours, encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur. (*ÉS*, 491).

Ici, plutôt qu'à *Madame Bovary*, Nabokov fait donc écho à *L'Éducation sentimentale*, ce qui arrive rarement dans son œuvre mais prouve son attachement à l'œuvre complète de Flaubert. Yannicke Chupin, dans son article « The novel is alive », révèle une autre référence faite à ce passage de *L'Éducation sentimentale* dans *Ada*. Un passage de *Ada* montre en effet une réécriture de l'ellipse de Flaubert de la part de Van Veen, le narrateur d'*Ada* :

¹⁴⁷ Claude Cambe, « Nabokov, *Lolita* », mars 2006. http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/general_nabokov.php [consulté le 23/07/2016]

He traveled, he studied, he taught.

He contemplated the pyramids of Ladorah (visited mainly because of its name) under a full moon that silvered the sands inlaid with pointed black shadows.

He learned to appreciate the singular little thrill of following dark byways in strange towns, knowing well that he would discover nothing, save filth, and ennui, and discarded 'merrycans' with 'Billy' labels, and the jungle jingles of exported jazz coming from syphilitic cafés. (A, 449)

Dans le roman de Flaubert, comme le remarque Y. Chupin, ce passage se trouve dans la dernière partie, tandis que « la version de Van se rencontre elle aussi dans la troisième partie. Mais le roman en compte cinq. »¹⁴⁸ Cette ellipse avancée ne précède donc pas un dénouement proche, mais constitue une transition qui ouvre la troisième partie du roman et entame une nouvelle étape dans le récit de la vie du protagoniste. Après ces voyages « désinitiatiques », tandis que Frédéric Moreau, de retour chez lui, se perd dans ses souvenirs, formant un cercle avec le début du roman, Van Veen retrouve son amante et promet la poursuite de l'histoire au-delà du récit : « [...] and much, much more » (A, 589). Pour Y. Chupin, cette différence marque la poursuite et la déviation par Nabokov du « chemin romanesque traditionnel »¹⁴⁹. Après avoir « tracé » ce chemin, « Nabokov prend finalement les chemins de traverse »¹⁵⁰. Ce processus s'apparente également à celui de l'influence, comme nous le décrivons ici, avec son double mouvement de poursuite et de déviation.

Dans *Ada*, le nom de Flaubert est, comme dans *Lolita*, présent deux fois dans le corps du roman. Dans le troisième chapitre de la troisième partie, Lucette, la sœur d'Ada, tente de séduire Van Veen et énumère ses centres d'intérêt, parmi lesquels deux auteurs chers à Nabokov, les deux représentants des langues apprises par Nabokov pendant son enfance en Russie : « I love Flemish and Dutch oils, flowers, food, Flaubert, Shakespeare, shopping, sheeing, swimming, the kisses of beauties and beasts » (A, 464). La deuxième référence est plus intéressante, car Nabokov y insère un pastiche du style de Flaubert. En effet, dans le vingtième chapitre de la première partie, le narrateur cite un auteur au patronyme bien proche de l'auteur français :

¹⁴⁸ Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel (sous la direction de), *Kaleidoscopic Nabokov, perspectives françaises*, 113.

¹⁴⁹ Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel (sous la direction de), *Kaleidoscopic Nabokov, perspectives françaises*, 114.

¹⁵⁰ Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel (sous la direction de), *Kaleidoscopic Nabokov, perspectives françaises*, 114.

Van reached the third lawn, and the bower, and carefully inspected the stage prepared for the scene, 'like a provincial come an hour too early to the opera after jogging all day along harvest roads with poppies and bluets catching and twinkle-twining in the wheels of his buggy' (Floeberg's *Ursula*). (A, 128).

Bien sûr, ni "Floeberg" ni "Ursula" n'existent, mais la note à cette référence indique qu'il s'agit d'un pastiche de Flaubert : « Flaubert's style is mimicked in this pseudo quotation » (A, 595). Cette précision est à prendre avec précaution puisque ces notes de fin d'ouvrage font partie du roman et sont rédigées par « Vivian Darkbloom », anagramme de Vladimir Nabokov. D'ailleurs, le titre du roman, *Ursula*, constitue peut-être plutôt une satire des nombreux romans britanniques ayant pour titre un prénom féminin se terminant par « a », comme ceux de Frances Burney (*Camilla*, *Evelina*) ou Samuel Richardson (*Clarissa*, *Pamela*). L'origine du prénom « Ursula » qui vient du latin Ursa-ours renforce peut-être la référence à Flaubert, qui se décrivait souvent dans sa correspondance comme un « ours ». Pour Boyd, dont le site *Ada Online* propose une annotation détaillée du roman, le choix de « Floeberg », qui désigne un champ de glace de masse importante, s'explique par une référence à « l'objectivité glacée » recherchée par Flaubert dans son œuvre. Il propose également plusieurs autres passages auxquels Nabokov peut faire référence, le plus pertinent semblant être celui de la visite de Charles et Emma à l'opéra de Rouen. Comme dans la pseudo-citation de Nabokov, Charles, un provincial, se hâte pour arriver à l'opéra à l'heure, mais y parvient finalement bien trop tôt :

La diligence descendait à l'hôtel de la Croix-Rouge, sur la place Beauvoisine. [...] Charles, immédiatement, se mit en courses. Il confondit l'avant-scène avec les galeries, le parquet avec les loges, demanda des explications, ne les comprit pas, fut renvoyé du contrôleur au directeur, revint à l'auberge, retourna au bureau, et, plusieurs fois ainsi, arpenta toute la longueur de la ville, depuis le théâtre jusqu'au boulevard.

Madame s'acheta un chapeau, des gants, un bouquet. Monsieur craignait beaucoup de manquer le commencement ; et, sans avoir eu le temps d'avalier un bouillon, ils se présentèrent devant les portes du théâtre, qui étaient encore fermées. (MB, 339)

Il semble bien que ce passage décrive un épisode similaire à la fausse citation de Nabokov, qui constitue donc une référence à *Madame Bovary* et un rapprochement entre le personnage de Nabokov et celui de Flaubert.

Cependant, si le thème est proche, on ne retrouve pas dans le pastiche de Nabokov les marques habituelles du style de Flaubert, particulièrement l'imparfait, à travers le « would +

verbe » et le « ; et » introduisant une image culminante. Par comparaison, dans le pastiche de Proust, « L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert », le « ; et » fait son apparition dès la deuxième phrase, identifiant assurément le style imité : « Il était venu, avec un visage de pître, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit ; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire ». Rien d'équivalent dans la citation de Nabokov. Au contraire, « *twinkle-twining* » semble plutôt une invention nabokovienne, utilisant toute la flexibilité qu'offre l'anglais pour la création de nouveaux adjectifs. Cette citation est donc moins un pastiche qu'une référence à un passage de *Madame Bovary*, déplacé dans un contexte nabokovien, dans un style nabokovien. Cela correspond à une des formes de la parodie proposée par Genette dans *Palimpsestes* : « [...] dans le second, il le transpose intégralement dans un autre style en laissant son objet aussi intact que le permet cette transformation stylistique »¹⁵¹. Le décalage avec la description de Genette intervient quand Nabokov pousse la parodie jusqu'à rajouter l'image du trajet de campagne parsemé de fleurs, et déforme ainsi complètement le style, et partiellement l'objet.

¹⁵¹ Genette, *Palimpsestes*, 23.

L'influence du style flaubertien sur l'expression nabokovienne

Les références directes à l'œuvre de Flaubert par Nabokov, c'est-à-dire celles que tout lecteur attentif de Flaubert reconnaît à la lecture de Nabokov, constituent une marque d'influence sans que le style de Flaubert ait obligatoirement été imité. Cependant, certains passages de l'œuvre de Nabokov indiquent une réelle parenté stylistique entre son œuvre et celle de Flaubert. Pour analyser et identifier cette parenté, il suffit de rechercher toutes les mentions du « would + verbe » correspondant à une intonation flaubertienne de l'imparfait, ainsi que la structure en « ; et » déjà observée dans *Mademoiselle O*. Dans cette nouvelle écrite en français par Nabokov au début de sa carrière d'écrivain, il apparaît logique qu'il soit fortement influencé par la lecture de l'œuvre complète de Flaubert en français. Cet usage du rythme flaubertien s'est-il poursuivi dans son écriture en anglais ?

Il convient d'abord de préciser l'usage particulier que fait Flaubert de l'imparfait, et l'interprétation qu'en a Nabokov. Proust, dans son essai « À propos du 'style' de Flaubert » écrit ceci : « Un état qui se prolonge est indiqué par l'imparfait. Cet éternel imparfait [...] sert à rapporter non seulement les paroles mais toute la vie des gens » Ici, Proust évoque *L'Éducation sentimentale*, mais on peut citer le passage de *Madame Bovary* utilisé par Nabokov pour illustrer son propos sur l'imparfait dans son cours sur le roman :

Elle commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n'avait changé depuis la dernière fois qu'elle était venue. Elle retrouvait aux mêmes places les digitales et les ravenelles, les bouquets d'orties entourant les gros cailloux, et les plaques de lichen le long des trois fenêtres, dont les volets toujours clos s'égrenaient de pourriture, sur leurs barres de fer rouillées. Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard [...] (*MB*, 110)

Cet extrait en français, cité par Nabokov en anglais et traduit par lui-même est celui à propos duquel il insiste sur la traduction de l'imparfait par « would + verbe » plutôt que par un passé simple. Ce passage, comme l'écrit Proust, décrit les habitudes d'Emma en étirant le temps, et présente des actions spontanées répétées comme si elles étaient continues.

Précisément, Thibaudet met l'accent sur ce point dans sa propre étude du 'style' de Flaubert : « Le procédé le plus ordinaire de Flaubert consiste, en rompant le passé défini par

l'imparfait, à dessiner l'attitude continuée qui sort d'un acte instantané. »¹⁵²Le paragraphe cité par Nabokov comme exemple emblématique de l'usage de l'imparfait par Flaubert ne comporte pas de passé défini. Tous les verbes sont à l'imparfait, même ceux qui suivent la citation, jusqu'à la fin de l'épisode dans lequel Emma imagine ses camarades de couvent et leur vie plus heureuse que la sienne. Pourtant, comme le décrit Thibaudet, ces imparfaits décrivent des actions instantanées comme le fait qu'Emma regarde autour d'elle, ou sa levrette chassant les papillons. L'imparfait indique que ces actions se répètent et participent d'une habitude. En outre l'imparfait donne le sentiment que ces actions se répètent de façon identique chaque fois qu'elle se promène. Comme le décrit Thibaudet, Flaubert évoque des actions instantanées et, grâce à l'imparfait, leur donne une continuité qui reproduit l'implacable monotonie de la nouvelle vie d'Emma et son enfermement dans ces actions instantanées répétées. Toutefois, Proust et Thibaudet discernent d'autres usages de l'imparfait. Proust revient notamment sur la façon dont Flaubert rapporte les paroles de ses personnages en utilisant l'imparfait dans le style indirect libre, et Thibaudet déclare que l'imparfait après le conditionnel sert de retour brutal des personnages à la réalité. Nabokov, lui, ne retient que l'évolution d'actions instantanées vers une forme de continuité, citant Proust dans son explication :

Another point in analyzing Flaubert's style concerns the use of the French imperfect form of the past tense, expressive of an action or state in continuance, something that has been happening in an habitual way. In English this is best rendered by *would* or *used to*: on rainy days she used to do this or that; then the church bells would sound; the rain would stop, etc. [...] This imperfect, says Proust, enables Flaubert to express the continuity of time and its unity (*LL*, 173)

Nabokov a retenu cette utilisation de l'imparfait par Flaubert et ignoré les emplois commentés par exemple par Proust, commentaires dont il devait avoir connaissance puisqu'il a lu sa défense du style de Flaubert.

Une vision aussi sélective de l'imparfait de Flaubert justifie l'usage de « would + verbe » présenté dans son cours comme la meilleure façon de traduire l'imparfait de Flaubert, plutôt que le passé simple. En effet, le modal « would » correspond au modal « will » au prétérit. Le prétérit, en anglais, a deux valeurs possibles : l'irréel ou le passé de narration. Cet emploi de « would + verbe », comme le décrivent Larreya et Rivière dans leur *Grammaire explicative de l'anglais*, « fait partie des cas, relativement rares, dans lesquels le prétérit d'un modal a une valeur de passé de narration, [...] il s'agit d'emplois dans lesquels on ne désigne

¹⁵² Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* (Paris: Gallimard), 1935, 251.

pas l'événement particulier (on « parcourt » une classe d'événements) [...] » (GE, 114). L'exemple donné dans le manuel : « In the afternoon I would go for walks out of town » (GE, 114), s'applique bien aux traductions de Flaubert par Nabokov et à celle de Lydia Davis. Larreya et Rivière précisent que cet emploi est souvent appelé « expression d'une habitude dans le passé ». Il correspond donc à un emploi très spécifique, qui n'est pas nécessairement approprié à toutes les utilisations de l'imparfait par Flaubert. Par exemple, Proust cite un passage de *L'Éducation sentimentale* : « L'État devait s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures étaient bonnes encore. Il fallait d'abord passer le niveau sur la tête des riches ». Cet imparfait est celui utilisé par Flaubert pour rapporter les paroles des personnages. En suivant le conseil de Nabokov et en le traduisant par un « would », on aurait : « The state would have to take over the stock exchange. Many other measures would also be beneficial, etc. », ce qui est possible, mais il ne s'agirait alors pas du même « would », puisque, dans ce cas, le prétérit associé à « would » aurait une valeur d'irréel, donc de conditionnel, et non de passé de narration, pour signifier l'habitude. Ainsi, tandis que les usages de l'imparfait par Flaubert sont variés, Nabokov n'en retient qu'un seul, qu'il considère sûrement comme le plus important. Cette préférence s'explique par la sélection faite au cours de la lecture d'une œuvre par un individu qui privilégie ou écarte certains aspects du roman, selon le « livre intérieur » décrit par Pierre Bayard. On peut donc désormais rechercher dans l'œuvre nabokovienne les différentes occurrences de « would + verbe » susceptibles de correspondre à cet usage.

Lors de la description du début de l'idylle entre Martha et Franz dans *King, Queen, Knave*, Nabokov utilise le « would + verbe » dans une autre référence à *Madame Bovary*, et évoque les excursions à cheval de Martha et de son mari, comparables à celle de Charles et Emma : « [...] instead of tennis, he would go riding with her in the rustling sun-flecked orange-and-red park » (K, Q, K, 78). C'est d'ailleurs Nabokov qui, dans son cours sur *Madame Bovary*, aborde le thème du cheval dans le roman, thème qui joue pour Nabokov un rôle crucial dans l'intrigue : « To pick out the appearances of the horse theme amounts to giving a synopsis of the whole of *Madame Bovary*. Horses play a curiously important part in the book's romance » (LL, 175).

Sans surprise, puisqu'il admet dans la préface avoir imité Flaubert à plusieurs reprises, on rencontre également des emplois de « would + verbe » conformes à la vision nabokovienne de l'imparfait de Flaubert dans *King, Queen, Knave*, sans qu'elles ne constituent un rappel évident de *Madame Bovary* : « She would switch the radio from song to speech, and he would reverently listen to a Spanish lesson [...] She would tell him in detail the plot of a

film » (*K, Q, K*, 105). Cette utilisation ne semble cependant pas correspondre à une référence directe à Flaubert mais plutôt à une influence profonde du style et du rythme flaubertiens sur le style de Nabokov, si bien que l'on compte d'autres exemples de cet usage dans les romans les plus connus de Nabokov. Ainsi, dans *Lolita* :

[...] she would set the electric fan-a-whirr or induce me to drop a quarter into the radio, or she would read all the signs and inquire with a whine why she could not go riding up some advertised trail [...] Lo would fall prostrate [...] and it would take hours of blandishments, threats and promises to make her lend me for a few seconds her brown limbs [...] (*L*, 147).

Un des derniers romans de Nabokov, *Ada* contient le même type de passages : « [...] she would clench them, allowing his lips nothing but knuckle, but he would fiercely pry her hand open to get at those flat blind little cushions » (*A*, 59). Dans *Pale Fire*, on retrouve dans le poème de John Shade « would + verbe » après une énième mention d'une chevauchée : « she should take riding lessons, you would say » (*PF*, 37). Les notes de Charles Kinbote incluent en outre un passage où l'accumulation du « would » correspond à l'usage flaubertien de l'imparfait :

These heartrending dreams transformed the drab prose of his feelings for her into strong and strange poetry, of which would flash and disturb him throughout the day [...] He would see her being accosted by a misty relative so distant as to be practically featureless. She would quickly hide what she held and extend her arched hand to be kissed [...] She would be cancelling an illumination, or discussing hospital cost with the head nurse [...] He would help her again to her feet and she would be walking side by side along an anonymous alley, and he would feel she was looking at him [...] (*PF*, 168)

Ces citations mettent en évidence une utilisation répétée, bien que moins fréquente que chez Flaubert, qui intervient chaque fois que Nabokov décrit une idylle entre deux personnages. Il recourt ainsi à une intonation flaubertienne pour étirer le temps et créer une continuité entre des actions instantanées. Nabokov varie également son usage de la modalité, par exemple dans ce passage de *Pale Fire* où il utilise un prétérit accompagné d'un adverbe pour transmettre la même idée : parmi les nombreuses structures en « would + verbe » : « She always accompanied certain readymade phrases » (*PF*, 168). Ce choix démontre l'influence du rythme flaubertien dont Nabokov a une vision individuelle et qu'il réactive à volonté dans son roman. Il se l'approprie en créant sa propre définition et version de l'imparfait de Flaubert en anglais, et explore en l'employant de façon sporadique et non uniforme.

La deuxième grande caractéristique du style de Flaubert abordée par Nabokov dans son cours, la structure en « ; et », est peut-être encore plus révélatrice. Si l'on examine *Madame*

Bovary, on y dénombre 354 occurrences de « ; et ». Non seulement on retrouve cette structure chez Nabokov, pour clore certains paragraphes de *Mademoiselle O*, mais elle est également présente dans ses œuvres en anglais. Comme dans *Mademoiselle O*, il en crée une utilisation nouvelle, à commencer par sa traduction en « ; and ». Tout comme pour l'imparfait, précisons ici l'interprétation qu'a Nabokov de la structure en « ; et » flaubertien. Cette fois, elle correspond presque tout à fait à celle de Thibaudet. En effet, ce dernier, dans son étude du style de Flaubert, aborde ce sujet en distinguant trois utilisations du « ; et » de Flaubert. Il commence son exégèse en notant que Zola, dans *Les romanciers naturalistes*, reproche à Flaubert sa répétition du « ; et » : « 'Pour moi, dès qu'il poursuivait les qui et les que, il négligeait par exemple les *et* ; et c'est ainsi qu'on trouvera des pages de lui où les *et* abondent, lorsque les qui et les que y sont complètement évités' Le bon Zola se place ici au point de vue de la quantité, alors que c'est la qualité de ces *et* qui importe. »¹⁵³ Pour Thibaudet, le « et » dont parle Zola est un « et » de liaison, un « et » monotone, qui, précisons-le, figure assez communément dans la littérature française du XIX^e siècle. *L'Assommoir*, justement, pour un nombre de pages à peu près équivalent à *Madame Bovary*, comporte presque autant d'occurrences de « ; et » (213 contre 230 pour *Madame Bovary*). Il s'agit d'ailleurs bien souvent d'un « et » de liaison comme on le constate dans cette phrase : « Cependant, aux deux coins de la rue des Poissonniers, à la porte des deux marchands de vin qui enlevaient leurs volets, des hommes ralentissaient le pas ; et, avant d'entrer, ils restaient au bord du trottoir, avec des regards obliques sur Paris, les bras mous, déjà gagnés à une journée de flâne. »¹⁵⁴ Pas ici d'image culminante, le ton de la phrase reste monotone et le « ; et » sert de liaison à deux actions successives.

Thibaudet décrit un deuxième « et », le « et » de mouvement général [...] qui est une tentation du style épique et où Flaubert ne tombe qu'à son corps défendant. »¹⁵⁵ Thibaudet cite une lettre de Flaubert à Feydeau où Flaubert pointe du doigt le « et » revenant au début des phrases, l'appelant « un vieux tic biblique » dont il donne un exemple tiré de *Madame Bovary* : « Et il allait ainsi, plein de cette majesté débonnaire [...] ». Le troisième « et » est celui proche du « ; et » dont parle Nabokov, un « et » de mouvement qui accompagne ou signifie au cours d'une description ou d'une narration le passage à une tension plus haute à un moment plus important ou plus dramatique, une progression. »¹⁵⁶ Cette description concorde avec celle de Nabokov : « [...] the semicolon creates a pause and the *and* proceeds to round up the paragraph,

¹⁵³ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 264.

¹⁵⁴ Emile Zola, *L'assommoir* (Paris : Grasset), 1851.

¹⁵⁵ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 265.

¹⁵⁶ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 261.

to introduce a culminating image, or a vivid detail, descriptive, poetic, melancholy, or amusing. This is a peculiar feature of Flaubert's style" » (*LL*, 171). Citons un exemple composé par Nabokov et comparons-le à certains emplois de « ; and » dans ses romans :

Mais une rafale de vent fit se courber les peupliers, et tout à coup la pluie tomba ; elle crépitait sur les feuilles vertes. Puis le soleil reparut, les poules chantèrent, des moineaux battaient des ailes dans les buissons humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient en s'écoulant les fleurs roses d'un acacia. (*MB*, 212)

Ici, Flaubert crée une image culminante pour conclure celle de l'eau : elle tombe, les buissons sont humides, et, surprenant les lecteurs, s'écoule en emportant le détail inattendu et culminant, « les fleurs roses d'un acacia ».

Dans *Lolita*, on retrouve des procédés similaires sous la plume de Nabokov. Tout d'abord, au début du roman, Humbert décrit le début de son obsession :

She sat a little higher than I, and whenever in her solitary ecstasy she was led to kiss me, her head would bend with a sleepy, soft, drooping movement that was almost woeful, and her bare knees caught and compressed my wrist, and slackened again; and her quivering mouth, distorted by the acidity of some mysterious potion, with a sibilant intake of breath came near to my face. (*L*, 14)

Est encore présent le "would" qui traduit l'imparfait de Flaubert, et, contrairement aux emplois dans *Mademoiselle O*, le rythme flaubertien n'est pas brisé puisque le " ; and" conclut la phrase par une image culminante. Est-ce une parodie, comme la décrit Genette dans *Palimpsestes* où Nabokov « emprunte son style pour composer dans ce style un autre texte, traitant un autre objet, de préférence antithétique »¹⁵⁷ ? Cela semble peu probable, car l'objet, l'obsession amoureuse du narrateur, n'est pas antithétique aux sujets de Flaubert, à moins que Nabokov ne tente par cette parodie de ridiculiser la tentative de son narrateur de présenter son obsession comme une histoire d'amour sincère, à comparer par exemple aux sentiments de Frédéric Moreau envers Mme Arnoux. Toutefois, Nabokov n'emprunte pas ici le style de Flaubert, il le réinvente. En effet, le « would + verbe » utilisé de cette façon est une création nabokovienne qui s'approprie le style de Flaubert. Le « ; and » varie aussi le rythme par rapport au « ; et » puisqu'il est toujours inaccentué en anglais. Chez Nabokov, l'intonation biblique ou épique du « ; and » disparaît complètement, au profit de l'image, moins culminante mais plus frappante.

¹⁵⁷ Genette, *Palimpsestes*, 23.

Nabokov utilise également beaucoup plus le prétérit, comme dans ce passage :

The bleached curl revealed its melanic root; the down turned to prickles on a shaved shin; the mobile moist mouth, no matter how I stuffed it with love, disclosed ignominiously its resemblance to the corresponding part in a treasured portrait of her toadlike dead mama; and presently, instead of a pale little gutter girl, Humbert Humbert had on his hands a large, puffy, short-legged, big-breasted and practically brainless baba. (*L*, 26)

De la même façon que dans la citation précédente, le procédé flaubertien fait d'énumérations conclues par une image culminante est respecté. Mais aucun imparfait n'est utilisé, et le prétérit, s'il renforce l'aspect instantané, en revanche, minimise l'idée de continuité, ce qui crée une brutalité plus forte que chez Flaubert.

Comme dans *Mademoiselle O*, on remarque aussi en anglais une modification du rythme de Flaubert avec un allongement : dans ce cas l'imparfait/would + verbe se trouve dans la deuxième partie de la phrase, tandis que la première partie contient du prétérit ou des gérondifs, exprimant comme l'imparfait une action à la fois continue et instantanée :

Above all — since we are speaking of movement and youth — I liked to see her spinning up and down Thayer Street on her beautiful young bicycle: rising on the pedals to work on them lustily, then sinking back in a languid posture while the speed wore itself off; and then she would stop at our mailbox and, still astride, would flip through a magazine she found there, and put it back, and press her tongue to one side of her upper lip and push off with her foot, and again sprint through pale shade and sun. (*L*, 188)

Des usages comparables figurent dans les autres œuvres majeures de Nabokov. Tandis que *Lolita* compte 125 « ; and », *Pale Fire* en compte 59 et *Ada* 87. Dans *Pale Fire*, Nabokov emploie le procédé dans le poème de John Shade. Le processus d'exploration est très visible ici, puisque Nabokov pousse le souci du rythme à son acmé en insérant ce procédé prosaïque dans son poème. Le « and » est à la fois un « et » de mouvement et un « et » emphatique, poussant la culmination à son paroxysme :

We'll think of matters only known to us -

Empires of rhyme, Indies of calculus;

Listen to distant cocks crow, and discern

Upon the rough gray wall a rare wall fern;

And while our royal hands are being tied,

Taunt our inferiors, cheerfully deride

The dedicated imbeciles, and spit

Into their eyes just for the fun of it. (*PF*, 47).

Dans *Ada*, on note deux utilisations différentes. La première correspond à celles de *Mademoiselle O* ; Nabokov allonge le rythme, retardant la culmination mais augmentant l'énumération et l'excès d'images :

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. prittwitzii* Stümper (1883) by the inexorable law of taxonomic priority. (*A*, 56-7)

On trouve également une réalisation syntaxique contraire à celle de *Mademoiselle O*, dans laquelle Nabokov introduit par « ; and » une image qui ne semble pas culminante, après une énumération d'actions, comme Flaubert. En fait, cette courte action achève le paragraphe par un détail mélancolique :

The children displayed their talents: Ada and Grace danced a Russian fling to the accompaniment of an ancient music box (which kept halting in mid-bar, as if recalling other shores, other, radial, waves); Lucette, one fist on her hip, sang a St Malô fisher-song; Greg put on his sister's blue skirt, hat and glasses, all of which transformed him into a very sick, mentally retarded Grace; and Van walked on his hands. (*A*, 81)

Dans cette œuvre, Nabokov conclut même par ce procédé, composant non pas une image culminante mais une suggestion culminante, et crée une conclusion ouverte qui clôt moins qu'elle n'ouvre de nouvelles possibilités, si bien que le dernier élément culminant ne fait qu'en promettre d'autres. L'énumération s'accomplit, mais Nabokov utilise des propositions nominales plutôt que l'imparfait, qui introduisent non pas la continuité d'actions instantanées mais une liste d'images fixes :

Not the least adornment of the chronicle is the delicacy of pictorial detail: a latticed gallery; a painted ceiling; a pretty plaything stranded among the forget-me-nots of a brook; butterflies and butterfly

orchids in the margin of the romance; a misty view descried from marble steps; a doe at gaze in the ancestral park; and much, much more. (A, 589)

Ces exemples démontrent que l'interprétation individuelle faite par Nabokov du style flaubertien et de son rythme se reflète dans son écriture. L'auteur russo-américain ne cesse ainsi d'intégrer ce rythme et de le modifier par de nouvelles inventions dans un style plus exubérant mais tout aussi contrôlé, si bien que le rythme flaubertien n'est pas imité mais métamorphosé, la création originale n'étant présente qu'en filigrane dans le texte de Nabokov.

I.4. Conception du rôle de l'auteur

L'auteur tout-puissant

Si Flaubert a influencé et le style de Nabokov et sa conception du rythme de l'écriture, leurs visions du rôle de l'auteur et de sa position par rapport à son œuvre étaient également semblables. Nabokov est en effet connu pour être un auteur très protecteur de son œuvre, se reposant parfois, contrairement à ce qu'avance Paul Valéry dans « À propos du Cimetière Marin », sur une « autorité de l'auteur ». On peut voir une indication de cette prise de pouvoir dans la déclaration par Nabokov du suicide de Kinbote, narrateur de *Pale Fire*, après l'écriture de ses notes. Pour le critique Michael Wood, dans *The magician's doubts: Nabokov and The Risks of Fiction*, l'auteur outrepassé ici son rôle : « this is authorial trespassing, and we don't have to pay attention to it »¹⁵⁸. Pour Boyd¹⁵⁹, cependant, la révélation de Nabokov n'en est pas vraiment une, puisque de nombreux indices du suicide de Kinbote sont présents tout au long du livre, comme sa note débutant par cette formule suspecte : “The following note is not an apology of suicide” (*PF*, 174). Il n'empêche que dans ce débat Nabokov n'assume pas un rôle de critique ou de lecteur comme les autres. Cette déclaration, même si elle confirme un dénouement suggéré dans l'œuvre, viole la frontière sacrée du texte et transforme la narration après sa clôture, ou l'achèvement de l'écriture consacré par la publication. Le lecteur, notifié d'un développement extradiégétique, ne peut désormais échapper à cette question : à qui appartient le sens ? On pourra dire que le « bon lecteur » (*LL*, 1), pour emprunter la formule nabokovienne, ne considère que le texte publié, non modifiable par l'auteur lui-même. Ainsi, les commentaires de l'auteur suivant la publication ne sont pas faits au nom de l'autorité auctoriale, mais de n'importe quel autre lecteur. L'individualiste Nabokov déclarerait donc le suicide de Kinbote comme inévitable de par sa propre vision de l'œuvre, à partir d'une analyse critique du personnage plutôt que par son autorité d'auteur. Toutefois, cet épisode en dit long sur la conception de l'auteur par Nabokov, qui joue du pouvoir de l'auteur sur son œuvre longtemps après la création de celle-ci.

¹⁵⁸ Michael Wood, *The magician's doubts : Nabokov and The Risks of Fiction* (Princeton. Princeton UP), 1998, 186.

¹⁵⁹ Brian Boyd, *Nabokov's "Pale Fire": The Magic of Artistic Discovery* (Princeton, Princeton UP), 2001, 106.

Pendant la création, il est certain que Nabokov a foi en la suprématie de l'autorité de l'auteur. Nabokov était particulièrement réticent envers les corrections éditoriales, comme il le note dans *Transparent Things*. Selon Field : « In *Transparent Things*, Nabokov stresses an author's duty to stand firm against any editorial changes »¹⁶⁰. Même si tout auteur n'accepte pas ces corrections avec joie, pour Nabokov, comme pour Flaubert, cette méfiance est si forte qu'elle en devient principe. Pour les deux auteurs, la peur du compromis avec l'éditeur est en fait la peur de nuire au fragile équilibre du texte, comme le démontre cette lettre de Flaubert à Louis Bouilhet, dans laquelle il demande à Bouilhet s'il doit accepter de changer le nom du *Journal de Rouen* dans *Madame Bovary*, demande faite par F. Baudry :

Mon premier mouvement a été de l'envoyer promener ; d'autre part, la susdite feuille a fait hier, pour la Bovary, une réclame très obligeante. Mais c'est si beau, « le journal de Rouen », dans la Bovary ! Après ça, c'est moins beau à Paris et *Le Progressif* fera peut-être autant d'effet ? Je suis dévoré d'incertitudes. Je ne sais que faire. Il me semble qu'en cédant je fais une couillonnade atroce. Réfléchis, ça va casser le rythme de mes pauvres phrases ! C'est grave (À Louis Bouilhet, *Corr. II*, 639)

Finalement, le *Journal de Rouen* sera changé en *Fanal de Rouen*, conservant le rythme des phrases. Comme pour Nabokov, la résistance à la correction est une question de principe, bien que Flaubert évoque la tentation du public et de la publicité, pour renoncer à son expression originale. Nabokov, lui aussi, est prêt dans certains cas à renoncer à son intransigeance, comme à propos de son usage épisodique du français, qu'il ne considère pas comme crucial au rythme du texte. Lors de la publication de *Lolita*, il a même accepté les corrections de Girodias, éditeur avec lequel les divergences furent pourtant nombreuses : « The only alterations Girodias very diffidently suggested concerned a few trivial French phrases in the English text, such as « bon », « c'est moi », « mais comment », etc. which he thought might as well translated into English and this I agreed to do » (*SO*, 272). Nabokov semble ici être conscient du caractère invasif du français russifié qui le pousse à rajouter des expressions françaises de manière excessive, et ne leur attache donc pas l'importance cruciale de la précision apportée ailleurs, où elle ne doit pas être corrigée sans résistance. La justification de cette intransigeance est donc la confiance de l'artiste dans ses propres décisions, qui ne relèvent pas de ce qu'un auteur peut considérer comme des tics de langages, susceptibles d'être corrigés.

¹⁶⁰ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 265.

La célèbre formule de Flaubert relative à l'autorité de l'auteur sur son œuvre, comparée à celle de Dieu sur l'univers, dit beaucoup sur son interprétation du rôle de l'écrivain. Elle se trouve dans une lettre à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, datée du 18 mars 1857 : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 691). La comparaison à Dieu confirme la toute-puissance de l'auteur. Cette formule exprime d'ailleurs une conviction profonde, que l'on retrouve ici et là, formulée différemment, dans des lettres à d'autres correspondants. Ces diverses formulations sont intéressantes. Le 9 décembre 1852, il écrit à Louise Colet : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part » (*Corr. II*, 204). Et à Amélie Bosquet, le 10 août 1866 : « Un romancier, selon moi, n'a pas le droit *de dire son avis sur les choses*. Il doit, dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire » (*Corr. II*, 517). L'idée de toute puissance correspond parfaitement à la conception de l'auteur présentée par Nabokov, qui utilise lui une autre image, celle du dirigeant omnipotent, dans cet entretien de 1966 : [...] the design of my novel is fixed in my imagination and every character follows the course I imagined for him. I am the perfect dictator in that private world in so far as I alone am responsible for its stability and truth » (*SO*, 69). Il décrit aussi de façon répétée l'artiste comme le créateur incontesté d'un monde : « If, on the other hand, an artist invents his own world, as I think I do [...] » (*SO*, 136) ; « [...] a creative artist makes his own world or worlds » (*SO*, 183)

Dans sa préface à ses cours de littérature, 'Bons lecteurs et bons écrivains', Nabokov écrit également que toute œuvre correspond à un monde fictif et que le véritable écrivain est le créateur du monde représenté dans son œuvre :

« [...] But the real writer, the fellow who sends planets spinning and models a man asleep and eagerly tampers with the sleeper's rib, that kind of author has no given values at his disposal : he must create them himself. [...] it is chaos, and to this chaos the author says 'go !' allowing the world to flicker and to fuse. It is now recombined in its very atoms, not merely in its visible and superficial parts. The writer is the first man to map it and to name the natural objects it contains» (*LL*, 2).

Nabokov décrit bien ici l'auteur maître de son œuvre comme Dieu est maître du monde. Dans son cours sur *Madame Bovary*, il insiste d'ailleurs sur cette revendication de Flaubert comme régissant en maître absolu sur son œuvre : «[...] Three forces make and mold a human being : heredity, environment, and the unknown agent X [...] In the case of characters living in books, it is of course the author who controls, directs and applies the three forces. » (*LL*, 126) Plus loin, Nabokov assimile roman et monde, auteur et créateur : « Flaubert's world, as all worlds

of major writers, is a world of fancy with its own logic, its own conventions, its own coincidences » (*LL*, 146). C'est pourquoi Field insiste sur la manière totale, selon lui inédite, qu'eut Nabokov d'embrasser le rôle de « créateur », en oubliant peut-être que Flaubert, avant lui, comparait la création littéraire à la création divine : « [...] Such, at any rate, is an explanation for the emergence of the writer who, more than anyone else in the history of literature, accepted the calling of 'creator', with intense, almost literal seriousness. »¹⁶¹

Certes, Nabokov insiste sur la seule toute-puissance, tandis que pour Flaubert, la comparaison à Dieu porte sur deux qualités, la toute-puissance, bien sûr, mais aussi l'invisibilité. Selon son attachement à l'impersonnalité, l'auteur doit être perçu et présent partout, c'est-à-dire que son style doit pénétrer chaque phrase, sans intervention ni correction extérieure, qui risquerait de « briser le rythme » ; mais il ne doit être « visible nulle part », c'est-à-dire qu'il ne transmet ses opinions ni ne donne « son avis sur les choses » à travers l'un ou l'autre personnage. Nabokov reprend cette opinion, lorsqu'il fait la critique de *La nausée* de Sartre, traduite par Lloyd Alexander. Rappelons que cette critique est également une façon pour Nabokov de rendre à Sartre la monnaie de sa pièce après avoir subi une mauvaise critique de Sartre portant sur une traduction en français de *La méprise* dix ans plus tôt. Dans sa critique, Sartre reprochait à Nabokov de « se voir écrire », et, comme l'écrit Nijolé Kersyté dans son article sur le sujet, « confond délibérément l'auteur, 'monsieur Nabokov', et son narrateur homodiégétique »¹⁶². Nabokov lui rend la pareille, sans reprocher directement ses opinions à l'auteur mais, précisément, de « dire son avis sur les choses » à travers des personnages fictifs : « When an author inflicts his idle and arbitrary philosophic fancy on a helpless person whom he has invented for that purpose, a lot of talent is needed to have the trick work » (*SO*, 230). Pour Nabokov, ce défaut d'invisibilité de l'auteur a créé un obstacle non surmonté à la création de l'univers artistique : « But the task to make the world exist as a work of art was beyond Sartre's powers » (*SO*, 230).

Non surmonté, mais pas forcément insurmontable. En effet, contrairement à Flaubert, pour qui l'artiste ne doit pas partager ses « réflexions » (À Louise Colet, *Corr. II*, 444), doit rester invisible, Nabokov semble penser l'expression directe possible si l'auteur est talentueux. Si Nabokov adhère totalement à l'idée de toute-puissance de l'auteur, sa position est donc plus ambiguë quant à l'idée d'invisibilité. Sur ce point, la critique de Sartre est d'ailleurs

¹⁶¹ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 81.

¹⁶² Nijolé Kersyté, « Par où le scandale arrive : Nabokov et ses méprises littéraires », *Actes Sémiotiques*, N° 116, 2013.

intéressante, puisque Sartre fait un amalgame entre Nabokov et le narrateur alors même que Nabokov parodie cette confusion. L'auteur Nabokov est bien visible dans son œuvre, puisqu'il apparaît plusieurs fois, notamment, de façon spectaculaire, dans la conclusion de *Bend Sinister*, pour « révéler » au lecteur la qualité fictionnelle de l'œuvre : « I stretched myself and got up from among the chaos of written pages and rewritten pages [...] I knew that the immortality I had confessed on the poor fellow was a slippery sophism, a play upon words » (*BS*, 240-1). Vladimir Alexandrov aborde ce sujet dans son ouvrage *Nabokov's Otherworld*, expliquant que les intrusions auctoriales de Nabokov, intrusions que Flaubert s'interdisait, ont en fait pour but de renforcer la vraisemblance du texte et constituent un lien entre le monde créé et son auteur, comme des signes que Dieu laisserait dans la création : « [...] since in Nabokov's novels (as in his aesthetics) the effect of authorial intrusions is to sanction the validity and verisimilitude of the text they appear to disrupt. Nabokov actually signaled this himself when he explained in the Introduction to *Bend Sinister* that the author appearing in the novel was 'an antropomorphic deity impersonated by me »¹⁶³. Même s'il ne s'agit finalement que d'un autre personnage, la mise en scène de l'auteur constitue une affirmation tangible, interrompant la narration, de la toute-puissance de l'auteur sur son œuvre. Cette tendance à la métatextualité, absente, ou peu présente chez Flaubert, consacre la vraisemblance de l'œuvre plutôt que son réalisme, qui ambitionnerait de représenter le réel plutôt que ses perceptions. Nabokov partage ainsi sa vision de toute œuvre comme monde créé, absolument fictif. L'usage récurrent de la première personne par Nabokov, distincte de la troisième personne privilégiée par Flaubert, est à rattacher peut-être à un souci de proclamer l'autorité de l'auteur sur son œuvre et la nature fictive de cette dernière.

Pour Flaubert, la troisième personne est le médium parfait de l'impersonnalité. L'auteur peut ainsi rester à distance, et conserver une maîtrise totale sur ses personnages sans s'impliquer. Lorsque Flaubert avoue à Louise Colet que le livre « se moque de sa jeune première et de son jeune premier » (*À Louise Colet, Corr. II*, 172), le passage en question ne montre aucune intervention directe de la part de l'auteur. Le ridicule du discours d'Emma et Léon, qui exposent leur vision sentimentale et pleine d'idées reçues de la littérature, n'est compréhensible qu'à la lumière des idées de Flaubert ou par le lecteur qui partage ses convictions littéraires. Nabokov, quant à lui, prête souvent à son narrateur l'autorité de l'auteur, une autorité fictive puisque Nabokov reste le créateur, mais qu'il met en scène. Ainsi, Humbert, dans *Lolita*, Hermann dans *Despair*, Van Veen dans *Ada*, entre autres, s'adressent tous

¹⁶³ Vladimir Alexandrov, *Nabokov's Otherworld* (Princeton : Princeton UP), 2014, 222.

directement au lecteur, l'interpellant parfois pour souligner le rapport qu'ils entretiennent avec lui, le jugement pour Humbert qui le désigne comme « jury » (*L*, 9), la réception artistique pour Van Veen qui appelle le lecteur « rêveur » (*A*, 122). Si cet auteur fictif ne peut être considéré comme l'auteur réel, et ne doit pas être confondu avec lui (ce que fait Sartre dans sa critique de Nabokov), il est indéniable que Nabokov, comme il le répond à Sartre, prête parfois ses opinions aux « pauvres créatures » qui peuplent ses romans. Aucun narrateur nabokovien n'est purement autobiographique, mais, comme Nabokov l'admet lui-même, il partage de nombreuses opinions avec l'un deux, le poète John Shade. Un autre exemple est celui de Van Veen, dont l'essai sur la texture du temps, qui constitue la quatrième partie du roman, de l'aveu de Nabokov, contient ses propres opinions. Ici, Nabokov n'hésite pas à utiliser ses propres réflexions et à « dire son avis sur les choses ». Il est plus difficile, en lisant les deux auteurs, en effet, d'oublier la personnalité de Nabokov que celle de Flaubert. D'ailleurs, les narrateurs à la première personne et les références méta-textuelles présents dans l'œuvre de Nabokov constituent des rappels constants de l'existence de l'auteur. Même dans un roman à la troisième personne comme *King, Queen, Knave*, un personnage tel que le vieux Enricht, dans sa folie, est comparé à un auteur : « Besides, old Enricht was getting bored with this particular creature of his. It was time to dispose of him, and replace him with a new one. One sweep of his thought arranged the matter: let this be the fictitious lodger's last night » (*KGK*, 281). Le phénomène de déviation et de continuité, significatif de l'influence, agit encore ici : Nabokov hérite de Flaubert une interprétation de l'auteur comme tout-puissant, sans adhérer totalement à l'impersonnalité mais à une méta-personnalité pour ainsi dire. Même si les personnages ne sont pas au service de la transmission des opinions de l'auteur, puisque l'on ne constate pas un dialogue entre un héros représentant les opinions de l'auteur et un personnage épouvantail représentant les idées opposées, Nabokov met en scène sa personnalité et son statut d'auteur plutôt que de les cacher. On pourrait dire que Flaubert dans ses romans est tout puissant et invisible comme le Dieu d'Abraham dans la création, tandis que Nabokov correspond plus à un Dieu grec, omnipotent mais intervenant dans sa création pour renforcer son autorité, ou tout simplement par jeu. Il relativise d'ailleurs en ce sens, dans son cours sur *Bleak House*, l'idée d'invisibilité de Flaubert :

Gustave Flaubert's ideal of a writer of fiction was vividly expressed when he remarked that, like God in His world, so the author in his book should be nowhere and everywhere, invisible and omnipresent. There do exist several major works of fiction where the presence of the author is as unobtrusive as Flaubert wished it to be, although he himself did not attain that ideal in *Madame Bovary*. But even in such works where the author is ideally unobtrusive, he remains diffused through the book so that

his very absence becomes a kind of radiant presence. As the French say, *il brille par son absence*— « he shines by his absence ». (LL, 97)

Nabokov fait du mythe de l'écrivain, le « monsieur écrivain »¹⁶⁴ comme l'appelle Barthes, un personnage malicieux, auquel le lecteur ne peut pas faire confiance, qu'il soit un narrateur déguisé en auteur (Humbert et Kinbote dans *Lolita* et *Pale Fire*) ou un auteur déguisé en narrateur (Nabokov exprimant ses opinions à la place de Van Veen et John Shade dans *Ada* et *Pale Fire*). De cette façon, il tente peut-être de démythifier l'écrivain en confrontant directement le lecteur, ainsi forcé de réfléchir sur sa propre interprétation de ce mythe ; ce faisant, l'auteur de façon paradoxale renforce son autorité sur l'œuvre. Effectivement, le lecteur de *Bend Sinister* ne peut lire le roman sans penser à l'autorité auctoriale de Nabokov.

La vision de Flaubert et Nabokov de l'auteur tout-puissant s'accorde également avec l'individualisme des deux auteurs. Chez Flaubert, cet individualisme le pousse à un contrôle total de son écriture, si précise qu'elle ne souffre aucune modification, ou presque. Nabokov n'accepte les modifications de Katherine White du *New Yorker* que parce que « même l'auteur le plus arrogant » (sans doute se considère-t-il proche de ce superlatif) ne les refuserait pas, tandis que Flaubert est obsédé par la délicatesse du rythme extrêmement précis des phrases, et répond ainsi, dans le contexte de la publication de *Madame Bovary* par la *Revue de Paris*, à Laurent-Pichat, dans une lettre citée par Winock : « *Je ne ferai rien*, pas une correction, pas un retranchement, pas une virgule de moins, rien, rien !... »¹⁶⁵. La toute-puissance est ici justifiée par le fragile équilibre du monde créé, qui ne pourrait souffrir d'interventions potentiellement désastreuses. La résistance aux corrections éditoriales est donc le devoir d'un créateur défendant la survie de ce monde. Mais cette interprétation du rôle de l'auteur entraîne forcément une conviction selon laquelle l'auteur est la personne qui est le plus proche de son œuvre. Ainsi, pour Flaubert, comme pour Nabokov, le lecteur parfait est l'auteur lui-même, comme on l'a vu lorsque Flaubert disait ne vouloir écrire que pour lui-même. Nabokov de nouveau affirme cette vision dans un entretien:

Who do you write for? What audience? 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 mask. (SO, 18)

¹⁶⁴ Barthes, *La préparation du roman*, 510.

¹⁶⁵ Winock, *Flaubert*, 250.

Le constat est le même pour les deux auteurs, mais la stratégie employée différente. Tandis que pour Flaubert, l'art consiste à s'effacer de son propre monde et à maîtriser ses personnages depuis une grande distance pour ne pas se compromettre, et surtout laisser place à l'art, Nabokov se met en scène, confiant au lecteur la responsabilité de comprendre l'impersonnalité fondamentale de l'œuvre : « Some of my characters are, no doubt, pretty beastly, but I really don't care, they are outside my inner self » (SO, 19). L'interventionnisme auctorial de Nabokov constitue en fait un test pour le lecteur, forcé de remettre en cause l'autorité de l'auteur ou de tomber dans tous les pièges dressés par celui-ci. Pour Flaubert, le lecteur étranger est une interférence potentielle, qui risque d'entretenir chez l'auteur le souci d'ambition et de postérité. Il considère donc que l'auteur doit oublier le public, et ne pas écrire en pensant à la publication. Nabokov, lui, n'ignore pas le lecteur mais prend le parti inverse, celui de considérer le rapport auteur/lecteur comme un conflit. Il considère ainsi l'écriture d'une œuvre et la lecture de celle-ci comme une bataille entre lecteur et auteur, analysée comme un jeu d'échecs :

You've been quoted as saying that in a first-rate work of fiction, the real clash isn't between the characters, but between the author and the world. Would you explain this?

N: I believe I said, "between the author and the reader," not "the world," which would be a meaningless formula, since a creative artist makes his own world or worlds. He clashes with readerdom because he is his own ideal reader and those other readers are so very often mere lip-moving 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 settled. (SO, 183)

De façon paradoxale, Nabokov accomplit l'impersonnalité de l'auteur par l'extravagance de ses intrusions, car il force ainsi le lecteur à confronter son autorité et à reconnaître la nature fictionnelle des commentaires faits par l'auteur mis en scène.

Vision artistique de l'invention totale

Comme on peut le voir, l'individualisme de Flaubert et Nabokov les mène à des compréhensions similaires du rôle de l'auteur et même de la création littéraire en général. En effet, la vision commune de la position de l'auteur comme créateur tout -puissant conduit à une autre certitude défendue par les deux auteurs, celle de l'invention totale. Effectivement, pour Flaubert comme pour Nabokov, tous les éléments de leur œuvre naissent dans l'esprit de l'auteur et proviennent exclusivement de lui. Comme pour la conception du rôle de l'auteur, cette revendication de l'invention totale a également pour origine l'assurance et l'intransigeance des deux auteurs individualistes qui tentent de nier toute intervention extérieure, y compris celle du réel. Pour Nabokov, comme il l'écrit dans la préface de *Mary*, l'auteur se débarrasse généralement dans une première œuvre des éléments autobiographiques avant d'aborder « un meilleur sujet »¹⁶⁶, c'est-à-dire un sujet inventé. De la même façon, Yvan Leclerc, dans sa préface aux œuvres de jeunesse de Flaubert, décrit l'auteur se débarrassant de son « trop-plein personnel » pour passer à une écriture d'impersonnalité : « *Saint-Antoine* est peut-être la dernière œuvre où il écrit avec son 'moi tout entier' pour passer à *Madame Bovary*, un livre où tout est inventé et 'vient de [sa] tête' ». Ces exemples démontrent que pour Flaubert et Nabokov, l'invention est une qualité supérieure de l'écriture qui ne puise pas dans l'expérience personnelle de l'auteur. C'est de l'invention et de la fiction que vient le vrai art, qui est l'objectif de l'impersonnalité.

Il n'est donc pas surprenant que les deux auteurs nient farouchement un quelconque lien entre leur œuvre et des événements réels. Flaubert détrompe ainsi catégoriquement Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, persuadée que Flaubert est lié directement aux événements décrits, puisque « [...] il faut avoir été acteur ou témoin intéressé d'un pareil drame pour l'écrire avec cette vérité ! » (*Corr. II*, 686). Flaubert, ni l'un, ni l'autre, lui répond : « Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée ; je n'y ai rien mis de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion, s'il y en a une, vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre » (*Corr. II*, 691). Si Flaubert décrit ici sa doctrine de l'impersonnalité, il semble affirmer également que le sujet lui-même est pure invention. À Émile Cailteaux, notaire de Reims, qui le remerciait de montrer « la vie réelle d'une façon neuve et saisissante ! », répétant le mot

¹⁶⁶ « [...] before going on to better things" (*M*, xiii)

« vérité » comme un compliment au roman, Flaubert répond que tout dans *Madame Bovary* est « une pure invention », que les personnages sont complètement inventés et Yonville l'Abbaye lui-même est un pays qui n'existe pas »¹⁶⁷. Évidemment, cette notion de pure invention contraste avec la genèse de *Madame Bovary*, qui inclut le fait divers concernant Delphine Delamare (dont la tombe porte même l'épithète « Madame Bovary », comme si le personnage et la personne réelle ne faisaient qu'un), épouse d'Eugène Delamare, officier de santé à Ry. Cependant, ici, Flaubert semble surtout nier le lien entre son roman et le réalisme en général, mouvement dont il s'est longtemps défié d'être le chef de file¹⁶⁸. Comme le précise Yvan Leclerc dans une communication sur le sujet du « bovarysme »¹⁶⁹, les liens entre ce fait divers et le sujet de *Madame Bovary* sont nombreux, sinon irréfutables. En effet, non seulement Eugène Delamare eut, comme Charles, une première femme morte peu après le mariage, une fille avec Delphine Delamare comme Charles avec Emma, et a survécu à sa femme une seule année, mais la chronologie de ces événements coïncide approximativement avec celle du roman. De plus, le témoignage de Caroline, la nièce de Flaubert, en 1922, confirme ces similitudes, puisqu'elle affirme que la mère d'Eugène Delamare était amie avec la mère de Flaubert, et lui racontait le ménage « fort malheureux » de son fils, dont Flaubert a donc sûrement entendu parler.

Cependant, Yvan Leclerc précise que ce témoignage date de 1922, que toutes les autres descriptions des mésaventures de Delphine Delamare sont faites après la parution du roman, et sont donc forcément influencées par l'histoire racontée par Flaubert. Ainsi, la fiction constitue un « filtre de reconstitution » de la « réalité » censée avoir été décrite dans le roman. Les guillemets, qui correspondent à la seule utilisation possible du mot « réalité » pour Nabokov, symbolisent la déformation inévitable du fait divers. Yvan Leclerc souligne également la banalité de ce dernier, qui ne contient pas d'événements extraordinaires et n'aurait pu attirer l'auteur rêvant de faire un « livre sur rien » que justement parce qu'il constitue un lieu commun. De plus, si Flaubert a entendu parler du fait divers, ce ne peut être que par deux sources : la rumeur populaire et la mère d'Eugène. La rumeur populaire déforme inévitablement les faits pour ne garder que les plus sordides, puisqu'elle se propage par l'attrait du scandale et le goût du sensationnel de ceux qui la répandent. Il est certainement impossible que Flaubert ait entendu

¹⁶⁷ Winock, *Flaubert*, 284.

¹⁶⁸ Winock, *Flaubert*, 279.

¹⁶⁹ Yvan Leclerc, « *Madame Bovary* du fait divers local au 'bovarysme' universel », mars 2017
<https://mediatheque-ccry.fr/madame-bovary-du-fait-divers-local-au-bovarysme-universel/> [consulté le 12/12/2017]

la version donnée par Delphine Delamare, alors qu'il a consacré une part gigantesque du roman aux états d'âme du personnage qu'elle est censée inspirer, états d'âme qui ont dû donner lieu à très peu d'intérêt de la part des deux autres sources. Le « problème de réalité » évoqué par Yvan Leclerc dans sa présentation est ici évident : comment le roman de Flaubert aurait-il pu être une reconstitution d'un fait divers normand, alors que l'auteur consacre de nombreux passages à la description de l'état d'esprit d'un personnage qui serait basé sur une femme, Delphine Delamare, dont la version des faits est inconnue ? Même si l'on considère que Flaubert a voulu raconter l'histoire de Delamare, les descriptions des rêveries ou des réflexions du personnage ne peuvent être que conjectures. Précisément, ce sont ces descriptions flaubertiennes des états d'âme d'Emma qui font naître chez une lectrice comme Marie-Sophie Leroyer de Chantepie une identification avec le personnage (n'étant pas mariée, il est peu probable qu'elle se soit identifiée au statut d'Emma comme femme adultère) et la certitude que le roman est né d'une histoire vraie. Ce n'est pas d'un récit, ni d'événements vécus personnellement, que Flaubert tient ces descriptions, mais bien d'une invention. Car à partir d'un fait banal, et donc quelconque, Flaubert crée un personnage remarquable et remarqué par ses lecteurs. Yvan Leclerc souligne également que l'œuvre de jeunesse de Flaubert *Passions et vertus* se penche déjà sur un sujet similaire, preuve que si l'histoire de Delamare a joué un rôle, ce n'est qu'en cristallisant le désir déjà en germe d'utiliser ce type d'anecdote banale dans une œuvre littéraire. Nabokov, étant donné son érudition, devait connaître l'histoire de Delphine Delamare, le rapprochement ayant été fait dès 1890 par Georges Dubosc dans *Le Journal de Rouen*, même s'il est techniquement possible qu'il n'en ait pas eu connaissance. Il promet pourtant la version de Flaubert dans son cours sur *Madame Bovary*, sans mention d'aucun fondement réel au roman, ou peut-être en l'ignorant ouvertement : « A child to whom you read a story may ask you, is the story true ? [...] But do not ask whether a poem or a novel is true. Let us not kid ourselves [...] The girl Emma Bovary never existed: the book *Madame Bovary* shall exist forever and ever. A book lives longer than a girl » (LL, 125). Le fait que Nabokov n'aborde même pas la place du fait divers dans la genèse de l'œuvre démontre sa conception, semblable à celle de Flaubert, de l'œuvre littéraire comme étant forcément invention totale.

Leur but semble également d'empêcher toute interprétation préalable à la lecture, ainsi que l'assimilation de leurs romans à des critiques ou représentations de la société. Le refus de la reproduction du réel correspond chez Flaubert et Nabokov au refus de la généralité :

If one begins with a ready-made generalization, one begins at the wrong end and travels away from the book before one has started to understand it. Nothing is more boring or more unfair to the author

than starting to read, say, *Madame Bovary*, with the preconceived notion that it is a denunciation of the bourgeoisie. We should always remember that the work of art is invariably the creation of a new world, so that the first thing we should do is to study that new world as closely as possible, approaching it as something brand new, having no obvious connection with the worlds we already know. (*LL*, 1)

Au contraire de l'éphémère polémique sociale, un thème banal consacre l'universalité du sujet, puisque sa simplicité diminue l'importance des circonstances et laisse à l'auteur le loisir de décrire le comportement humain sans être encombré de données sociales prédéfinies, distinction cruciale pour Nabokov : « Flaubert's novel deals with the delicate calculus of humane fate, not with the arithmetic of social conditioning » (*LL*, 126). Un sujet éclairant un phénomène social enferme l'œuvre dans la période et le territoire correspondant à ce phénomène, tandis qu'un sujet banal est transposable dans le temps et l'espace. De la même façon, le défaut de faits oblige l'auteur à l'invention. Nabokov considère l'invention comme une garantie de l'originalité de l'œuvre, qui doit être lue sans lien avec des mouvements de pensée ou événements existants. Flaubert défend une position semblable, dénonçant le malentendu qui pousse des lecteurs à lier *Madame Bovary* au mouvement réaliste. Pour Flaubert, l'auteur ne doit pas puiser dans un mouvement d'idées : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre [...] Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court » (À Edma Roger des Genettes, *Corr. II*, 643-644).

Si l'on examine la distinction lacanienne entre réel et réalité, selon laquelle le réel est ce qui est « permanent » (Angrand), ce qui « ne se vante pas »¹⁷⁰, tandis que la réalité est « la grimace du réel », « qui relève d'une évidence et donc d'un leurre »¹⁷¹, ou encore l'ensemble de significations qui constitue les visions individuelles du réel, il semble que Flaubert et Nabokov éprouvent plus de mépris pour le projet réaliste de représentation fidèle du réel que pour la réalité. En effet, comme l'écrit Barthes en citant Proust, le réalisme absolu, comme reproduction du réel à l'identique, est impossible :

Proust remarque qu'on dit toujours, et notamment Sainte-Beuve, que Balzac 'peignait' la société de son temps. Eh bien Proust fait remarquer que certes Balzac peignait la société de son temps, mais non pas à la façon d'une copie, il peignait la société de son temps parce qu'il avait en lui une idée de belle peinture, 'l'idée d'un bel effet de peinture', ou 'une grande idée de peinture' : donc Balzac

¹⁷⁰ Barthes, *La préparation du roman*, 155.

¹⁷¹ Barthes, *La préparation du roman*, 156.

peignait la réalité de son temps non pas directement d'après cette réalité mais d'après une idée qu'il avait dans la tête de ce que pourrait être une belle peinture de cette réalité 'car il concevait souvent un art dans la forme d'un autre, ce qui est très simple et très beau.¹⁷²

Ici, Barthes signifie par le terme « réalité » une perception collective du réel, « la réalité de son temps », à opposer à la réalité individuelle de l'auteur qui correspond à « une idée qu'il avait dans la tête ». Barthes applique à Flaubert l'idée selon laquelle un auteur ne décrit jamais le réel mais signifie sa réalité individuelle : « Dans le moment même où ces détails [dans Flaubert ou dans Michelet] sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*. »¹⁷³ Auteurs individualistes, Flaubert et Nabokov sont conscients de cette déviation constante, et assument totalement la signification individuelle apportée au réel et qui ne peut se confondre avec lui. Les théories sociales, tout comme les romans réalistes sont des significations du réel qui prétendent s'appliquer à tous ou du moins à des groupes d'individus. Si Flaubert et Nabokov s'y refusaient, c'est parce que, pour eux, toute réalité est individuelle et donc comparative : « All reality is comparative reality since any given reality, the window you see, the smells you perceive, the sounds you hear, are not only dependent on a crude give-and-take of the senses but also depend upon various levels of information » (*LL*, 146). Flaubert, lui, écrit à Léon Hennique en 1880 qu'il "n'y pas de Vrai. Il n'y a que des manières de voir" (*Corr.* V, 811).

Nabokov exprime cette idée tout au long de son œuvre et de ses déclarations diverses, en ne nommant que très rarement la réalité, souvent utilisée comme synonyme de « réel » par ses interlocuteurs, sans entourer le terme de guillemets. Il l'utilise par exemple dans un entretien avec Allene Talmey pour le magazine *Vogue* en 1969 :

The simultaneousness of these random events, and indeed the fact of their occurring at all as described by the central percipient, would only then conform to « reality » if he had at his disposal the apparatus to reproduce those events optically within the frame of one screen, but the central figure in the passage you quote is not equipped with any kind of video attached to his lawn chair and must therefore rely on the power of pure imagination. Incidentally, I tend more and more to regard the objective existence of *all* events as a form of impure imagination—hence my inverted commas

¹⁷² Barthes, *La préparation du roman*, 156.

¹⁷³ Barthes, *La préparation du roman*, 155.

around “reality”. Whatever the mind grasps, it does so with the assistance of creative fancy, that drip of water on a glass slide which gives distinctness and relief to the observed organisms. (SO, 154).

À propos de *Lolita*, également : “No, Lolita didn’t have any original. She was born in my own mind. She never existed [...] Lolita is a figment of my imagination” (SO, 16). Nabokov semble bien, par ces guillemets constants autour du terme “réalité » exprimer la réalité lacanienne, qui signifie la réception du réel, le masque apposé à celui-ci. Pour Nabokov, le masque est purement individuel, différent pour chaque personne, et correspond à ce que Nabokov appelle « la réalité comparative » (« comparative reality », LL, 146). Il le répète dans d’autres entretiens : « Reality is a very subjective affair » (SO, 10) ; « It is true, however, that even with the best of visions one must touch things to be *quite* sure of “reality” (SO, 79). Nabokov considère que le “réel” individuel, s’il est une illusion, est authentique, tandis que les courants en « -isme » comme le réalisme sont faux car ils ont l’ambition paradoxalement irréaliste de décrire le réel. Pour Nabokov, ce projet constitue en fait la représentation de la perception « moyenne » du réel, c’est-à-dire de la réalité collective, qu’il considère fausse :

Your use of the word "reality" perplexes me. To be sure, there is an average reality, perceived by all of us, but that is not true reality: it is only the reality of general ideas, conventional forms of humdrummery, current editorials. Now if you mean by "old reality" the so-called "realism" of old novels, the easy platitudes of Balzac or Somerset Maugham or D.H. Lawrence—to take some especially depressing examples—then you are right in suggesting that the reality faked by a mediocre performer is boring, and that imaginary worlds acquire by contrast a dreamy and unreal aspect. Paradoxically, the only real, authentic worlds are, of course, those that seem unusual. (SO, 118)

Car pour Nabokov, la seule réalité authentique est la réalité individuelle, qui, comme pour Lacan, vient de l’application de l’imagination sur le réel.

En accord avec ce postulat, Nabokov regrette que *Madame Bovary* soit considéré comme un roman réaliste, et énumère tous les épisodes improbables présents dans *Madame Bovary*. Il conclut en proclamant le mensonge de tout art, qui crée forcément un monde possédant sa propre réalité :

In point of fact, all fiction is fiction. All art is deception. Flaubert’s world, as all worlds of major writers, is a world of fancy with its own logic, its own conventions, its own coincidences. The curious impossibilities I have listed do not clash with the pattern of the book—and indeed are only discovered by dull college professors or bright students [...] But realism, naturalism, are only comparative notions. What a given generation feels as naturalism in a writer seems to an older generation to be

exaggeration of a drab detail, and to a younger generation not enough drab detail. The *isms* go ; the *ist* dies ; art remains. (LL, 146-7)

Il n'est ainsi pas étonnant que le « réalisme » de Flaubert dans *Salammbô* soit considéré par Sainte-Beuve comme trop sélectif : « Dès ce premier article, cependant, il regrette que le réalisme de Flaubert soit avant tout attiré par ce qui est 'affreux et dur' »¹⁷⁴ et ponctué « d'invéraisemblances ». Winock, lui, concède une certaine justesse à ces critiques : « reconstruire de toute pièce un milieu antique sur lequel on savait peu de choses [...] Son érudition a pu donner le change, mais la part d'invention dominait »¹⁷⁵. Toutefois, comme le souligne Winock, Flaubert n'a pas voulu, avec *Salammbô*, écrire un « roman historique » mais « une œuvre d'art, conforme à sa théorie de l'impersonnalité »¹⁷⁶. La recherche de sources ne participe pas à une entreprise réaliste mais vise seulement l'exactitude. La volonté de Flaubert de se débarrasser du moi ne mène pas à une perception fidèle du réel. Il s'agit d'une posture permettant à l'auteur de s'affranchir autant que possible de sa propre vision de la réalité « moyenne » comme l'appelle Nabokov, celle des « idées générales ». Cependant, l'auteur ne se débarrasse pas de la partie la plus importante de son individualité, « l'imagination créatrice » évoquée par Nabokov. L'impersonnalité permet à l'auteur de sortir de son environnement pour inventer d'autres mondes en minimisant les interférences extérieures et ses propres circonstances sociales. Elle ne vise pas à diminuer l'individualité de l'auteur mais au contraire à la renforcer. *Madame Bovary* est peut-être le roman le plus impersonnel de Flaubert et c'est pour cela que tout vient justement de lui et de « sa tête ». La force de l'effet de réel pour certains lecteurs tient à la création experte par l'auteur d'un monde à la fois inédit et universel, dans lequel la banalité est embellie.

Ainsi, Flaubert, comme Nabokov, utilise son imagination pour inventer et se rapprocher de son propre « réel », selon une forme d'objectivité individuelle pouvant paraître paradoxale mais qui constitue une perception authentique de la « réalité ». Si Flaubert justifie les invraisemblances répertoriées par Sainte-Beuve dans *Salammbô* en citant ses sources et en assurant qu'elles sont vérifiables, il argue également que si Sainte-Beuve ne voit pas le « réel » de Flaubert comme authentique, c'est qu'il n'a pas tenté, en tant que lecteur, de s'éloigner de son propre environnement :

¹⁷⁴ Winock, *Flaubert*, 328.

¹⁷⁵ Winock, *Flaubert*, 335-6.

¹⁷⁶ Winock, *Flaubert*, 336.

Mais le milieu vous agace ! Je le sais, ou plutôt je le sens. Au lieu de rester à votre point de vue personnel, votre point de vue de lettré, de moderne, de Parisien, pourquoi n'êtes-vous pas venu de mon côté ? *L'âme humaine n'est point partout la même*, bien qu'en dise M. Levallois. La moindre vue sur le monde est là pour prouver le contraire. Je crois même avoir été moins dur pour l'humanité dans *Salammbô* que dans *Madame Bovary*. La curiosité, l'amour qui m'a poussé vers des religions et des peuples disparus, a quelque chose de moral en soi et de sympathique, il me semble. (*Corr. III*, 283).

Le « moindre point de vue sur le monde » fait référence à la vision individuelle de « cette chose vague, miroitante et indéfinissable, qu'on appelle *le monde* », c'est-à-dire la « réalité ». Pour Flaubert, le réalisme est impossible : « Flaubert récuse aussi bien le naturalisme que le réalisme : s'il entend bien partir du réel, il nie la prétention à le restituer¹⁷⁷. Comme l'écrit Winock, l'imagination a en effet joué un rôle important dans *Salammbô*, comme dans toute écrit de Flaubert : « La méconnaissance même de cette cité-empire excita l'imagination de Flaubert [...] Toutefois, fidèle à sa méthode, répugnant à l'exotisme rêvé, il s'évertua à restituer le vrai ou du moins, si c'était impossible, le 'probable' »¹⁷⁸. L'exotisme est un réel extérieur et collectif, comparable à la fausse « réalité moyenne » de Nabokov, tandis que le « probable » est la réalité flaubertienne, sa réalité lacanienne individuelle qui vient de la rencontre entre les faits et l'individualité du récepteur. Plongé dans sa réalité, Flaubert en vient à confondre les faits historiques et ses propres inventions : « Au reste, je ne distingue plus maintenant, dans mon livre, les conjectures des sources authentiques » (Lettre à Théophile Gautier, *Corr. III*, 274).

La tension entre invention et réalisme semble bien régie par la puissance de l'imagination. Si le réalisme prétend éviter l'imagination pour puiser dans le réel lui-même, l'invention puise dans la force de l'imagination individuelle pour Flaubert et Nabokov. Que l'objectif soit, chez Nabokov, de créer un monde de toutes pièces, ou, pour Flaubert, d'éliminer le « moi, pour qu'advienne l'œuvre », une réalité-masque est créée, résultat du travail de l'imagination d'un auteur individuel, tel que le décrit Yvan Leclerc : « [...] il a commencé par vouloir exprimer l'intensité d'une sensation subjective, avant de faire son deuil du moi pour qu'advienne l'œuvre. Orientée en sens opposés, la force de l'imaginaire (ce pouvoir d'irréalisation dont parle Sartre) reste constante d'un bout à l'autre » (*FTdJ*, 26). Ce « pouvoir d'irréalisation » n'est pas une façon de nier le réel en lui-même, mais de nier le réel en tant que

¹⁷⁷ Winock, *Flaubert*, 593.

¹⁷⁸ Winock, *Flaubert*, 306.

chose visible par tous, comme un monde « précis, non réfléchissant et définissable ». Il faut échapper au déterminisme d'un « réel » admis en doctrine et permettre à l'auteur de créer son propre monde. C'est précisément cette idée, de médiatisation par l'artiste individuel que Nabokov a appréciée chez Flaubert, et qu'il a ensuite radicalisée et adoptée, liant toute écriture à l'invention, produit de la rencontre entre l'imagination et la réalité perçue par l'artiste. L'exhortation, invitation à l'écriture, présente dans *Look at the Harlequins* le montre bien : « Come on ! Play ! Invent the world ! Invent reality ! » (*LH*, 10). On a déjà vu que Nabokov insérait souvent ses propres opinions dans ses romans, moins pour prouver quelque chose que pour brouiller les pistes, et c'est le cas ici.

Nabokov déclare avoir inventé l'Amérique de *Lolita* : « I have invented in America my America and just as fantastic as any inventor's America »¹⁷⁹. Cette importance de l'invention met au jour un autre point commun entre *Madame Bovary* et *Lolita*. Tandis que Flaubert déclarait : « si je vais si lentement, c'est que rien dans ce livre n'est tiré de moi ; jamais ma personnalité ne m'aura été plus inutile [...] Tout est de ma tête » (À Louise Colet, *Corr. II*, 297), Nabokov dit également que le thème de *Lolita*, très éloigné de lui, a considérablement sollicité son imagination : « [...] it was my most difficult book—the book that treated of a theme which was so distant, so remote, from my own emotional life that it gave me a special pleasure to use my combinational talent to make it real. » (*SO*, 15). En parlant de « combinational talent », il semble que Nabokov parle à la fois d'imagination, qui réassemble des éléments connus pour en créer de nouveaux, ainsi que de style, qui constitue une combinaison experte de mots afin de créer un effet précis. Ainsi l'auteur s'éloigne de sa personnalité tout en tirant l'œuvre de son imagination : « I lacked the necessary information—that was the initial difficulty. I did not know any American 12-year-old girls, and I did not know America; I had to invent America and Lolita » (*SO*, 26). Ainsi, l'invention se montre comme un processus par lequel les auteurs laissent de côté des faits familiers ou chéris, les affres mystiques de Saint Antoine pour Flaubert, une enfance russe pour Nabokov, et affrontent par l'imagination, non pas un réel déjà absorbé et transformé par leur individualité, mais une «réalité» éloignée.

¹⁷⁹ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 309.

La transformation du banal en beau

Des conceptions liées de l'auteur tout puissant sur son œuvre et de l'invention comme réussite suprême de l'écriture naît un autre point commun entre les deux auteurs, visible dans leur œuvre la plus célèbre, *Madame Bovary* pour Flaubert et *Lolita* pour Nabokov. Ce point commun est celui de la transformation de sujets au mieux banals, au pire sordides en beaux textes littéraires : la vie d'une femme de province adultère se terminant par la mort tragique des deux époux, et celle d'un narrateur pédophile. Ces thèmes en eux-mêmes, constitués de circonstances dramatiques, sont loin d'être extraordinaires. La question de la moralité sera abordée plus tard, et nous nous penchons ici plus spécifiquement sur le rapport entre sujet et style. Paradoxalement, les deux œuvres ont bénéficié à leurs époques respectives de publication d'un certain « succès de scandale » tandis que par la suite, c'est par leur style qu'elles se distinguent. Comme l'écrit Winock, Flaubert a dû dépasser la banalité de son sujet par l'écriture : « [...] Flaubert, loin de la foule, s'attelle au roman dont la beauté formelle devra transfigurer la médiocrité du sujet, *Madame Bovary* »¹⁸⁰. La beauté stylistique a même transformé pour certains lecteurs de *Lolita* le regard sur le sujet. C'est le cas du romancier Herbert Gold, étonné que Nabokov considère comme scandaleuse une relation qu'il compare aux aventures « été-hiver » communes aux élites new-yorkaises et de la côte Ouest. Sur ce point, la clarification est rapidement faite, puisque les données du roman sont précises :

Your sense of the immorality of the relationship between Humbert and Lolita is very strong. In Hollywood and New York, however, relationships are frequent between men of forty and girls very little older than Lolita. They marry-to no particular outrage; rather public cooing.

N: [...] cases of men in their forties marrying girls in their teens or early twenties have no bearing on Lolita whatever. Humbert was fond of “little girls”—not simply “young girls”. Nymphets are girl-children, not starlets and “sex kittens”. Lolita was twelve, not eighteen, when Humbert met her. You may remember that by the time she is fourteen, he refers to her as his “aging mistress” (SO, 93)

En rappelant la vulgarité du sujet de son œuvre, Nabokov invalide l'interprétation sentimentale de *Lolita* comme le récit d'une histoire d'amour tragique, interprétation du lecteur ayant confondu l'esthétique originale du style avec la banale vulgarité du sujet.

¹⁸⁰ Winock, *Flaubert*, 218.

Une telle déclaration va de pair avec les condamnations émises par l'auteur dans d'autres entretiens envers Humbert Humbert, décrit comme « a vain and cruel wretch » (*SO*, 94). Cela peut venir d'un souci de la part de Nabokov de se détacher du personnage que de nombreux lecteurs ont instinctivement associé à son auteur, confondant, comme Sartre, le narrateur et l'auteur. Cette interprétation sentimentale est d'ailleurs bien éloignée des faits du roman, qui, comme ceux de *Madame Bovary*, peuvent être comparés à un fait divers dont l'auteur avait connaissance. Ainsi, le sujet de *Lolita* est bien aussi banal et vulgaire que ce fait divers réel, cité dans le roman, de la jeune Sally Horner, kidnappée à douze ans par un homme arrêté en vertu du « Mann act » (*L*, 150) décrié par le narrateur. Le vulgaire est défini ici du point de vue des récepteurs qui découvrent les faits dans un style journalistique de dépêche. Ces deux événements, qui constituent le sujet des deux romans, ne peuvent susciter que pitié ou mépris, ou bien ces deux sentiments à la fois, étant ainsi comparables. Ils décrivent également des événements récurrents, des tragédies communes. Il est également curieux qu'ils forment les sujets de deux romans souvent décrits comme « beaux ». Puisque le sujet est sordide, cette beauté vient d'ailleurs : pour reprendre l'expression de Winock, pour *Madame Bovary* comme pour *Lolita*, « La beauté formelle [a] transfigur[é] la médiocrité du sujet. Nabokov formule ainsi cette tension ainsi dans sa lettre à Edmund Wilson : « [...] though the theme and situation are decidedly sensuous, its art is pure » (EW, 316).

« [C]e que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout »¹⁸¹ : la doctrine des deux auteurs correspond à cet axiome exprimé par Flaubert, qui rêvait d'écrire « un livre sur rien » porté par son style seul. C'est également la raison pour laquelle Nabokov, rappelle que le sujet de *Lolita* est très éloigné de sa propre personnalité et le force à user de tout son talent d'écrivain¹⁸². Flaubert, dans une lettre à Louise Colet, exprime la même idée à propos de *Madame Bovary*, fruit d'un effort extrême, qu'il semble regretter :

[...] au fond cela me dégoûte. Ce livre, tout en calcul et en ruses de style, n'est pas de mon sang, je ne le porte point en mes entrailles, je sens que c'est de ma part une chose voulue, factice. Ce sera peut-être un tour de force qu'admireront certaines gens (et encore en petit nombre) ; d'autres y trouveront quelque vérité de détail et d'observation. (*Corr. II*, 329)

Flaubert lui-même ne disait-il pas pourtant écrire, non pour la foule, mais pour « un petit nombre » « d'homme lettrés », ce qu'il rappela pendant le procès de *Madame Bovary* ? On

¹⁸¹ Winock, *Flaubert*, 91.

¹⁸² « Combinational talent »

trouve dans cette lettre le regret d'un auteur poussé à abandonner son écriture naturelle, après avoir reçu une critique peu amène de *Saint-Antoine*, dans lequel on lui reproche de laisser « [...] les grandes tournures, les larges et pleines périodes se déroulant comme des fleuves, la multiplicité des métaphores, les grands éclats du style, tout ce que j'aime enfin » (À Louise Colet, *Corr. II*, 330). Il est vrai que le style de *Saint Antoine* est différent de celui de *Madame Bovary*, plus flamboyant, ce qui ne signifie pas qu'il soit moins maîtrisé. On sait que le style de Nabokov, plus excessif que celui de Flaubert, est également très maîtrisé. Il semble que la plus grande différence entre *Saint-Antoine* et *Madame Bovary* soit le sujet, car Flaubert se reconnaissait sûrement plus dans les états d'âme du mystique Saint Antoine que dans ceux d'Emma Bovary. L'écriture de *Madame Bovary* peut ainsi être vue comme une volonté de prouver qu'il « n'y a pas de beaux sujets en art » (À Louise Colet, *Corr. II*, 362), et que si Yvetot vaut Constantinople, le style à lui seul peut faire en sorte que les mœurs d'une femme de province vaille les démons de Saint-Antoine.

Car Flaubert démontre bien, en créant une œuvre belle à partir d'un sujet banal, que le travail de l'auteur est celui d'un calcul de style, de ruses qui doivent être capables de transformer un thème ordinaire en genèse d'une œuvre. Flaubert déclare, en imitant le slogan de l'Art pour l'Art, aimer « le Beau pour le Beau » (À Louise Colet, *Corr. II*, 336), tandis que Nabokov, qui répond à Edmund Wilson ne pas vouloir adopter le slogan « l'art pour l'art » car celui-ci « ne veut rien dire tant que le mot « art » n'est pas défini », semble bien pourtant exprimer une idée du « beau pour le beau » dans sa postface à *Lolita* : « For me a work of art exists only insofar as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss » (*L*, 314) ». La formulation est prudente, mais pas moins claire.

La raison du choix des sujets pour les deux romans semble similaire : non pas écrire des livres sur rien, mais sur des sujets apparemment si peu propices à la beauté, que le style devra les transcender, ce qui rendra nécessaire l'application de tous les talents de l'auteur. Nabokov rappelle d'ailleurs dans son cours sur Flaubert à quel point le sujet et les personnages de *Madame Bovary* sont banals et conventionnels, malgré la mise en scène des passions et des exaltations de son héroïne. Pour Nabokov, ces passions, bien qu'exotiques, restent conventionnelles, et Emma elle-même ne représente pas véritablement une beauté singulière :

Her exotic daydreams do not prevent her from being small-town bourgeois at heart, clinging to conventional ideas or committing this or that conventional violation of the conventional, adultery being a most conventional way to rise above the conventional; and her passion for

luxury does not prevent her from revealing once or twice what Flaubert terms a peasant hardness, a strain of rustic practicality. (LL, 133)

Nabokov admire visiblement chez Flaubert sa capacité à décrire un sujet médiocre d'une telle façon qu'il en sort une harmonie correspondant à la beauté, but de l'art :

Flaubert does a very subtle thing. In several passages he lists all the romantic clichés dear to Emma's heart; but his cunning choice of these cheap images and their cadenced arrangement along the curving phrase produce an effect of harmony and art. [...] He uses the same trick when listing Homais' vulgarities. The subject may be crude and repulsive. Its expression is artistically modulated and balanced. This is style. This is art. This is the only thing that really matters in books. (LL, 138)

L'insignifiance du sujet constitue également la raison pour laquelle style et contenu sont si difficilement dissociables dans ces deux œuvres. Si l'œuvre est extraordinaire par le style et non par son thème, alors l'esthétique de l'œuvre seule justifie son existence et correspond donc à son contenu. Rappelons que dans la chronologie, les cours de Nabokov et son écriture de *Lolita* se chevauchent, puisqu'il a enseigné la littérature européenne à Cornell de 1948 à 1959, et qu'il a débuté l'écriture de *Lolita* en 1948 pour l'achever en 1953. Il garde donc peut-être en tête sa propre entreprise lorsqu'il loue de cette façon la capacité de Flaubert à transformer un sujet banal et vulgaire en œuvre d'art. Il insiste d'ailleurs sur le fait que le sujet et les personnages du roman ne sont fondamentalement ni beaux, ni nobles, réfutant cette fois-ci pour *Madame Bovary* l'interprétation sentimentale du roman :

The ups and downs of Emma's emotions—the longings, the passion, the frustration, the loves, the disappointments—a chequered sequence, end in a violent self-inflicted and very messy death. Yet before we part with Emma, we shall mark the essential hardness of her nature, somehow symbolize by a slight physical flaw, by the hard angularities of her hands ; her hands were fondly groomed, delicate and white, pretty, perhaps, but not beautiful. (LL, 142)

C'est ce que Flaubert reprochait notamment à *La Case de l'Oncle Tom*, qui, pas vraiment au nom de la beauté mais au nom de la dénonciation de l'esclavage, donne forcément à l'Oncle Tom « le bon côté moral » (À Louise Colet, *Corr. II*, 203). Un roman comme *La Case de l'Oncle Tom*, pour Flaubert, a le défaut d'une esthétique venant du sujet plutôt que du style : prétendant décrire la réalité de l'esclavage, le roman peint une version cherchant à éduquer le lecteur plutôt que de constituer une belle œuvre d'art. Si le sujet en lui-même n'est pas beau, le personnage de l'Oncle Tom l'est. Ainsi, le récit s'éloigne de la vérité, qui constitue la réalité individuelle de l'auteur, sans pour autant s'approcher du réel qui pour Flaubert comme pour Nabokov est inatteignable. L'usage du terme « vérité » par Flaubert est bien à distinguer de

celui de réel, puisqu'il est lié irrémédiablement à l'esthétique : « La vérité seule, le Beau pur ne passionne pas les masses à ces degrés-là » (À Louise Colet, *Corr. II*, 203). « Il fallait le faire à un point de vue *humain* », écrit Flaubert. Humain ici correspond justement à la banalité vulgaire. Les personnages de *Madame Bovary* ne sont pas beaux, le livre l'est, et la vision romancée qu'ont pu avoir certains lecteurs, notamment de *Madame Bovary*, n'est qu'une preuve de la composition experte de l'illusion.

Afin de construire cette illusion, Flaubert conserve une distance objective d'avec le sujet, sans prendre parti, et se concentre visiblement sur l'aspect esthétique plutôt que sur l'aspect narratif :

Quant à Emma, elle ne s'interrogea point pour savoir si elle l'aimait. L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier. Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur. (*MB*, 187).

Ce passage, si l'on s'en tient au sujet, décrit une jeune femme de province aux espoirs d'amour voués à l'échec. Deux positionnements de l'auteur pourraient être privilégiés, soit les espoirs, soit l'annonce de ses échecs et son « suicide horrible », qui pourrait donner lieu à une condamnation moraliste. Chez Flaubert, la beauté du passage, la métaphore filée de l'eau et de l'amour décrit comme une catastrophe naturelle, n'a pour but aucune prise de position. Au contraire, les deux thèmes, l'espoir d'Emma et la fatalité de sa condition, sont exposés de façon égale, sans commentaire. Le but achevé est visiblement la beauté stylistique. Si Delphine Delamare était, selon Caroline Flaubert, également une femme de province adultère, rien n'indique que ses motivations aient été aussi sentimentales que celle d'Emma Bovary, ni qu'elle partageait les états d'âme du personnage. Tout dans ce passage vient de l'esprit de Flaubert, et est lié au style. Et, par cette beauté qui s'applique aux deux thèmes, espoir et fatalité, le résultat est une exposition belle, mais ni apitoyée ni moralisante, des sentiments de l'héroïne. Le lecteur ne sait donc quel parti prendre, ainsi que le désirait l'auteur :

L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une sorte d'ébahissement ! [...] L'art grec était dans ce principe-là et, pour y arriver plus vite, il choisissait ses personnages dans des conditions sociales exceptionnelles, rois, dieux, demi-dieux. (À Louise Colet, *Corr. II*, 204)

Le but de *Madame Bovary* n'est pas « d'y arriver au plus vite », mais au contraire de forcer l'auteur à dépasser le sujet, en le choisissant le plus éloigné possible pour arriver à « l'ébahissement », plutôt qu'un thème dont l'exceptionnalité correspond à celle du style. Voilà pourquoi un sujet ordinairement sordide est parfait pour une démonstration du pouvoir du style. La difficulté pour Flaubert d'écrire *Madame Bovary* est là : l'art est la seule chose qui peut relever le sujet, y compris aux yeux de son auteur :

Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art pourtant, car l'effet du style en dépend, et exclusivement. [...] Si le livre que j'écris avec tant de mal arrive à bien, j'aurai établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, à savoir : d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. *L'artiste doit tout élever* ; il est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux entrailles des choses, dans les couches profondes. (À Louise Colet, *Corr. II*, 363)

La subjectivité de la poésie dérive de l'individualité de toute réalité qui rend le réalisme impossible, puisque tout roman est le produit de la réalité, c'est-à-dire la perception, de son auteur. Ainsi, le style est tout-puissant et doit être la principale occupation de l'auteur, car « pour dire en style propre 'fermez la porte' ou 'il avait envie de dormir', il faut plus de génie que pour faire tous les cours de littérature du monde » (*Corr. II*, 368). Il n'y a, pour Flaubert, pas de beaux sujets en littérature car le style fait le contenu de l'œuvre et peut transfigurer un sujet disgracieux, comme l'écrit Edmund Wilson à Nabokov, en critiquant *Lolita*, roman qui selon lui avait échoué dans la difficulté de transfigurer le sujet : « Nasty subjects may make fine books, but I don't feel you have got away with this [...] » (*EW*, 320).

Nabokov, lui aussi, considérait *Lolita* comme une possibilité de démontrer le pouvoir de l'écriture et de l'esthétique. Aux yeux de Nabokov, en effet, les auteurs qui utilisent des thèmes prétendument non-conventionnels, notamment la sexualité, manquent bien souvent de génie : « Artistically, the dirtier typewriters try to get, the more conventional and corny their products become » (*SO*, 133). Il le répète dans un autre entretien, dans lequel le journaliste tente de classer *Lolita* parmi les romans concentrés sur la critique des mœurs américaines : « Sex as an institution, sex as a general notion, sex as a problem, sex as a platitude—all this is something I find too tedious for words. Let us skip sex. » (*SO*, 23). Il déclare également que le but d'une œuvre n'est jamais pour lui de décrire ou de montrer, mais simplement de composer : « I have no purpose at all when composing my stuff except to compose it. I work hard, I work long, on

a body of work until it grants me complete possession and pleasure [...] Art is difficult » (SO, 115). Pourtant, comme le précise Field, Nabokov n'ignorait pas l'aspect scandaleux, et apparemment non-conventionnel, de son sujet : « he also knew perfectly well what he was doing in presenting such a theme »¹⁸³. Pourquoi l'avoir alors choisi, si le but n'est que le style ? Peut-être parce que Nabokov, comme Flaubert, voit dans le choix d'un thème peu propice en apparence à la beauté stylistique un défi. L'époque de l'écriture de *Lolita* correspond, comme le rappelle un journaliste à Nabokov, à une époque de transgressions en matière de sexualité en littérature¹⁸⁴, et, pour Nabokov, les sujets scandaleux étaient finalement assez conventionnels dans leur provocation. La différence est que Nabokov, comme Flaubert, ne considère pas son sujet comme une atteinte à la morale mais un exemple de la médiocrité humaine. Le choix d'un sujet banal par les deux auteurs constitue possiblement un défi lancé à leur propre talent : « le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands » (À Louise Colet, *Corr. II*, 372).

Quelles qu'aient pu être les origines des deux sujets, en choisissant celui qu'on lui avait soufflé, Flaubert optait pour un sujet éloigné de lui : des personnages moins bourgeois que lui (au sens marxiste du terme) et des troubles domestiques jamais observés chez ses parents ni jamais directement vécus. Nabokov, de la même façon, choisit un sujet portant sur un dysfonctionnement de la famille bourgeoise (elle aussi moins bourgeoise que lui, et américaine) à l'opposé du paradis domestique de l'enfance parfaite décrite dans son autobiographie et ses biographies. Bryan Boyd souligne cette opposition radicale :

The sentiments so evident in this conclusion—his regard for the harmony of family love and his conviction that it somehow reflected the essential kindliness of life—had led Nabokov, as so often before, to test his ideas against inversion or negation. In one story, he had imagined the tale of a man who marries a woman only to become the stepfather to the young daughter he really craves. (*American Years*, 6)

Lolita, comme *Madame Bovary*, correspond à une œuvre tout en style, décrivant des circonstances, banales jusque dans leur qualité sordide, sans apitoiement ni condamnation de l'auteur, laissant totalement la place à l'esthétique.

¹⁸³ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, 324.

¹⁸⁴ « The sexual kick in literature » (SO, 133)

II. Une vision artistique complexe : éthique et esthétique

II.1. Contradiction entre intention et retentissement

Incidence sociale : le Bovarysme et le phénomène « Lolita »

[...] personne ne s'est avisé d'accorder de l'imagination à Balzac et à Stendhal. On a parlé de leurs facultés puissantes d'observation et d'analyse ; ils sont grands parce qu'ils ont peint leurs époques, et non parce qu'ils ont inventé des contes [...] Voyez vos grands romans contemporains, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet : leur talent ne vient pas de ce qu'ils imaginent, mais de ce qu'ils rendent la nature avec intensité.¹⁸⁵

Cet éloge de Zola se trouve dans un article intitulé « Le sens du réel », publié dans le manifeste naturaliste *Le Roman expérimental*, dans lequel Zola expose que tout l'art du romancier consiste en la représentation fidèle de son époque et des différentes conditions sociales, particulièrement des classes sociales basses comme les ouvriers et les paysans. Ce compliment va directement à l'encontre de la vision flaubertienne de la littérature, puisque Flaubert écrit dans sa correspondance « exécrer » le réel et avoir commencé *Madame Bovary* non pas par sens du réel mais par « mépris » de celui-ci (À Edma Roger des Genettes, *Corr. II*, 643). Il regrette aussi le manque « d'imagination » (À Louise Colet, *Corr. II*, 285) en France quand Zola proclame son inutilité, et déclare la subordination du vrai au style : « la morale de l'Art consiste de la beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai » (À Louis Bonenfant, *Corr. II*, 652).

Il est également certain que cet éloge de Zola aurait déplu à Nabokov, et que c'est précisément ce genre de dogme de l'école naturaliste, qu'il cible dans son cours sur *Madame Bovary* à plusieurs reprises :

Let us remember that literature is of no practical value whatsoever [...] Everything that happens in the book happens exclusively in Flaubert's mind no matter what [...] conditions in the France of his time existed or seemed to him to exist. This is why I am opposed to those who insist upon the influence of objective social conditions upon the heroine Emma Bovary. Flaubert's novel deals with the delicate calculus of human fate, not with the arithmetic of social conditioning. (*LL*, 125-6)

¹⁸⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris : Flammarion), 2006, 203-4.

Déjà, dans l'introduction de son cours, Nabokov inclut dans sa liste des critères qui ne définissent pas le bon lecteur (et qui en fait définissent le mauvais lecteur) la préoccupation des conditions sociales décrites dans un livre : «3. The reader should concentrate on the social-economic angle » (*LL*, 3). Ce principe semble se rapprocher de la proclamation faite par Flaubert que tout est inventé par lui dans *Madame Bovary*, et qu'aucun modèle n'est entré en jeu. De plus, Flaubert clame lui aussi la futilité de se croire utile de façon quelconque à la société : « L'humanité nous hait, nous ne la servons pas et nous la haïssons, car elle nous blesse. Aimons-nous donc en l'Art, comme les mystiques s'aiment en Dieu, et que tout pâlisce devant cet amour ! » (À Louise Colet, *Corr. II*, 393). De la même façon, il ne s'agit pas d'aider par la littérature les classes défavorisées, puisque l'impersonnalité de l'auteur rend impossible la compassion : « Crois bien que je ne suis nullement insensible aux malheurs des classes pauvres etc. Mais il n'y a pas en littérature de bonnes intentions : *le style est tout* » (À Louise Colet, *Corr. II*, 507). Pour Flaubert, le fait même de former et d'exposer des théories à travers l'art, comme le fait Zola, est une erreur qui garantit la mortalité de l'œuvre: « La postérité, du reste, ne tarde pas à cruellement délaïsser ces gens-là qui ont voulu chanter pour une Cause [...] À l'heure qu'il est, je crois même qu'un penseur (et qu'est-ce que l'artiste ? si ce n'est un triple penseur ?) ne doit avoir ni religion, ni patrie, ni aucune conviction sociale » (À Louise Colet, *Corr. II*, 316). Le rejet de Flaubert des « théories » est tel qu'il refuse même de s'associer avec des auteurs semblant pourtant partager sa vision de l'Art pour l'Art : « Dans mon contentement du volume de Leconte, j'ai hésité à lui écrire. Cela fait tant de bien de trouver quelqu'un qui aime l'Art pour l'Art ! Mais je me suis dit : À quoi bon ? On est toujours dupé de tous ces bons mouvements-là. Et puis je ne partage pas entièrement ses idées théoriques bien que ce soient les miennes mais exagérées » (À Louise Colet, *Corr. II*, 299). L'individualisme forcené de Flaubert l'empêche de se reconnaître et de s'associer complètement à d'autres auteurs, car il existera toujours des différences dont il faudra tenir compte.

La divergence principale avec Zola semble être le fait que Flaubert considère que toute tentative d'exposer une théorie, sociale ou autre, dans un roman, en diminue la qualité : « Comme la préoccupation de la morale rend toute œuvre d'imagination fausse et embêtante » (À Louise Colet, *Corr. II*, 497). Zola, au contraire, considère que l'établissement d'une théorie, pour qu'elle soit confrontée à celles des autres romanciers et que sa pertinence soit ainsi vérifiée ou non, est crucial : « Toutes les théories sont admises, et la théorie qui l'emporte est celle qui explique le plus de choses », écrit-il dans *Le Roman expérimental*¹⁸⁶. Il

¹⁸⁶ Zola, *Le Roman expérimental*, 81.

y déclare également que le naturalisme est une méthode expérimentale, pas une école mais une voie intermédiaire entre le « génie d'un homme » et le « coup de folie d'un groupe »¹⁸⁷. À la fois Flaubert et Nabokov, pour lesquels le génie de l'individu est l'unique source de l'art, et forme l'originalité de son style, défendent une littérature diamétralement opposée à l'exposition d'une théorie sociale.

Il est assez rare qu'un roman donne lieu à une nouvelle notion psychologique ou sociale, à l'exemple de *Don Quichotte*, d'où est né le nom commun « Don Quichottisme » ou encore *Don Juan*. C'est pourquoi il est surprenant qu'à la fois Flaubert et Nabokov aient écrit un roman dont un des personnages a donné son nom à un phénomène social, et un néologisme : le « bovarysme » pour Flaubert, et le « phénomène Lolita » pour Nabokov. Il s'agit là d'une contradiction majeure avec l'intention initiale des auteurs de ne jamais écrire une œuvre dans le but d'améliorer la société. La société a bien été altérée puisque leurs personnages ont donné leur nom à des comportements sociaux et psychologiques entrés dans le langage courant pour généraliser des comportements individuels. Il existe donc un conflit entre l'intention des auteurs et l'impact de leur œuvre sur le lectorat. Cela est peut-être lié à la mauvaise interprétation des œuvres, d'autant plus sujettes à mésinterprétation qu'elles sont lues par un grand nombre de lecteurs.

La mésinterprétation la plus courante de *Lolita* est celle d'un roman écrit avec un but immoral, comme l'écrit Rachel Arons dans le *New Yorker* en 2013 :

In the decades since, "Lolita" has become closely associated with certain images, most indelibly the nymphet in red, heart-shaped sunglasses on the poster for Stanley Kubrick's 1962 movie adaptation, which many book versions have reproduced. But the sexualized vision of Lolita perpetuated by popular culture has very little to do with the text of Nabokov's novel, in which Lolita is not a teen-aged seductress but a sexually abused twelve-year-old girl.¹⁸⁸

Bien sûr, l'effet de cette mauvaise interprétation est une perte de contrôle de l'auteur sur son œuvre, un événement important pour un écrivain comme Nabokov, dont on a commenté le désir de maîtriser jusqu'aux illustrations de la couverture de ses romans, refusant la représentation de petites filles dans une lettre à Walter Minton datée de mars 1958:

¹⁸⁷ Zola, *Le Roman expérimental*, 81.

¹⁸⁸ Rachel Arons, "Designing Lolita", *The New Yorker* [Consulté le 26 septembre 2017] <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/designing-lolita>>

Who would be capable of creating a romantic, delicately drawn, non-Freudian and juvenile picture for *Lolita* (a dissolving remoteness, a soft American landscape, a nostalgic highway—that sort of thing)? There is one subject which I am emphatically opposed to: any kind of representation of a little girl.¹⁸⁹

Ce souhait ne fut pas exaucé, puisque les couvertures arborant une jeune fille sont nombreuses, et que la représentation la plus connue de *Lolita* est la fameuse photographie de Sue Lyon, devenue une icône, comme le souligne Bertram, responsable du *Lolita Book Cover Project* interrogé par Rachel Arons :

« [...] the promotional image of Sue Lyon in the heart-shaped sunglasses, taken by photographer Bert Stern, is easily the most significant culprit in this regard, much more so than the Kubrick film itself (significantly, neither the sunglasses nor the lollipop ever appears in the film), or the later film by Adrian Lyne. Once this image became associated with “Lolita”—and it’s important to remember that, in the film, *Lolita* is sixteen years old, not twelve—it really didn’t matter that it was a terribly inaccurate portrait. It became *the* image of *Lolita* [...] At the heart of all of this seems to be the desire to make the sexual aspect of the novel more palatable.

Cette mauvaise interprétation, ayant créé une version plus sexualisée du personnage de Nabokov, a entraîné une mise en parallèle du personnage avec la sexualisation des jeunes filles présente dans la société moderne. Ainsi, *Lolita* est devenue un nom commun, dont la signification, dans le *Oxford English Dictionary* est la suivante : « a sexually precocious young girl ». Toute signification de victime est effacée dans cette définition, dont l’origine est évidemment l’interprétation « romanesque », pour reprendre l’expression utilisée par Nabokov pour décrire la lecture idéalisée et superficielle de Walter Scott ou Victor Hugo par Emma Bovary (*LL*, 136). Dans le langage commun, une « lolita » n’est pas une enfant ayant subi des abus de la part d’un homme plus âgé mais une jeune fille *précoce*, cristallisant la mélecture du roman. Une théorie sociale a donc été développée, puisqu’un phénomène général a été déterminé à partir d’événements séparés et un modèle établi pour catégoriser le phénomène, auquel a été donné le nom de « lolita ». C’est ainsi que le livre de Gigi Durham étudiant la sexualisation des jeunes filles dans la société s’intitule *The Lolita Effect*. Non que l’auteur considère cette sexualisation comme la conséquence du roman, mais le terme a acquis sa propre durabilité et est devenu incontournable pour toute évocation du sujet.

¹⁸⁹ Nabokov, *Selected Letters*, 251.

L'œuvre de Nabokov a donc eu une importance sociale, en dépit de ses déclarations : « I have no social purpose » (SO, 16) ; « A work of art has no importance whatsoever to society, it is only important to the individual, and only the individual reader is important to me. I don't give a damn for the group, the community, the masses and so forth » (SO, 33). Ce décalage entre l'intention exprimée de l'auteur et l'impact de l'œuvre montre une faille dans la cuirasse de l'auteur tout-puissant, mais est-il véritablement contradictoire ? En effet, bien que *Lolita* soit devenue le symbole de la très jeune fille sexualisée, rien n'empêche le lecteur individuel de se pencher sur le roman et de se concentrer sur l'art de l'auteur, puisque seules une lecture et relecture, suivant le conseil donné par Nabokov dans l'introduction à ses cours, veut permettre la compréhension du roman comme une œuvre d'art en dépit d'un sujet provocateur. Au contraire, une mauvaise interprétation répandue conforte l'auteur dans son individualisme et renforce l'idée d'une écriture indifférente au lectorat.

De la même façon que *Lolita*, *Madame Bovary* a donné lieu à l'émergence d'une notion psychologique née de la dérivation du nom du personnage de Flaubert en un nom commun : le bovarysme. Si Flaubert utilise dans sa correspondance le terme « bovaryste » pour désigner les défenseurs de son roman contre la censure, il ne s'agit pas d'une utilisation psychologique, simplement d'un groupement des admirateurs de l'œuvre. C'est douze ans après la mort de l'auteur, en 1892, que le terme « bovarysme » est pour la première fois défini par Jules de Gaultier dans *Le Bovarysme*, au sous-titre évocateur : « La psychologie dans l'œuvre de Flaubert ». Tout comme l'émergence du phénomène *Lolita*, la volonté d'utiliser l'univers fictif d'un roman, et un personnage en particulier, pour identifier un phénomène social et faire du roman une étude de la société est ici claire.

Cependant, l'appropriation de la psychologie du personnage par Jules de Gaultier ne part pas véritablement d'une incompréhension de l'intention de l'auteur, comme pour *Lolita*. En effet, Jules de Gaultier déclare bien effectuer par son étude une tâche bien différente de celle du romancier, et assume s'éloigner de l'intention de celui-ci :

[...] cet acharnement des critiques à extraire des productions d'art la philosophie qu'elles renferment pourrait-il donner à penser que l'écrivain s'est assigné le but de rendre saillante dans son œuvre une opinion, une théorie, une idée morale ou philosophique ? Aucune préoccupation ne fut, on le sait, plus éloignée de l'esprit de Flaubert et plus étrangère à l'idée qu'il se formait de la tâche d'un

romancier. Partisan absolu de l'autonomie de l'œuvre d'art, de l'impersonnalité de l'auteur en matière d'opinion, il attachait une importance extrême [...] à la perfection de la forme.¹⁹⁰

Pour Jules de Gaultier, la formulation de l'opinion est le rôle du psychologue, qui peut extraire celle-ci d'une œuvre, qui n'est alors qu'une source d'inspiration pour le psychologue :

Dans cette hypothèse encore, le psychologue n'a qu'à se pencher sans effort sur l'œuvre de l'écrivain pour y découvrir ce rapport nouveau qui vient de s'établir entre les choses et une intelligence humaine ; il n'a qu'à formuler ce rapport pour en déduire une opinion nouvelle, philosophique ou morale [...] L'artiste, le voyant tel que le conçoit Flaubert, remplit cette tâche ; il se garde d'émettre des opinions, il n'en a cure ; mais par les faits nouveaux que l'originalité de sa vision met en lumière, son œuvre est suggestive d'opinions dans l'esprit du psychologue.¹⁹¹

Selon cette perspective, le bovarysme n'est absolument pas une opinion flaubertienne, mais un concept psychologique gaultierien mis au point à partir de « faits nouveaux » décrits par Flaubert.

Pour Gaultier, le bovarysme est un « état d'âme » qui « crée une disproportion et cette disproportion [...] fait souffrir les personnages de Flaubert ». Il reprend le « mal de la Pensée »¹⁹² exprimé par Bourget au sujet du romantisme, dont Emma Bovary est une fervente lectrice. Bourget considère que le mal de ces personnages est significatif d'une épidémie contemporaine et « provient toujours et partout de ce qu'ils se sont façonné une idée par avance des sentiments qu'ils éprouveront. C'est à cette idée d'avant la vie que les circonstances d'abord, puis eux-mêmes font banqueroute »¹⁹³. Gaultier voit également dans le roman une illustration d'une formule de Bergerat : « [Flaubert] perçoit cet acte élémentaire dont M. Bergerat, dans une de ses humoristiques boutades qui ne sont des paradoxes que par l'outrance voulue de l'expression, a donné la précise formule ; faisant à l'Homme son procès, et voulant l'humilier devant le pur animal, il a dit de lui qu'il est 'doué pour tout privilège de la faculté de se concevoir autrement qu'il n'est' ». Cette formule est devenue la définition commune du bovarysme. Gaultier applique ensuite cette définition aux personnages de Flaubert : « N'est-ce pas cette faculté qui permettra à Madame Bovary, à Frédéric Moreau, épris d'admiration pour l'idéal romantique de se croire les représentants de cet idéal, à M. Homais, ébloui par les

¹⁹⁰ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Paris : Collection XIX), 2016 (première édition 1892), 1.

¹⁹¹ Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, 4.

¹⁹² Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, 11.

¹⁹³ Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, 11.

mirages entrevus de la science, de se croire un savant et d'être un sot ? »¹⁹⁴. Ainsi, Gaultier décèle dans les personnages de Flaubert des descriptions de toutes les facultés du bovarysme, et des particulières incarnations de ces caractéristiques. Du principe du bovarysme, il fait une notion applicable à la société : « Ainsi rattachés à ce principe transcendant, les mirages si divers qui dupent les individus et les arrachent à eux-mêmes, n'apparaissent plus que comme une conséquence fatale d'un universel ensorcellement, d'un maléfice jeté sur l'espèce toute entière »¹⁹⁵. Si Gaultier accepte la revendication de Flaubert de ne pas avoir d'impact social, il se charge avec succès de l'effectuer à sa place, se substituant d'une certaine façon à l'auteur. Il poursuit donc une étude psychologique du personnage de Flaubert, imaginant ses réflexions, aspirations et passions en créant à partir de sa propre vision de *Madame Bovary* sa définition du bovarysme, finalement bien loin de l'œuvre de Flaubert. De plus, l'interprétation de la notion reste partagée. Le bovarysme constitue-t-il une dénonciation progressiste des conditions sociales qui enferment un être humain dans une classe sociale, ou un avertissement conservateur adressé aux lecteurs qui voudraient sortir de leur condition ? Si deux interprétations diamétralement opposées sont possibles et justifiables, c'est peut-être parce que l'auteur ne transmet justement pas de message, mais que ces notions viennent de l'apposition à « l'illusion » créée par « l'impersonnalité de l'auteur » des propres opinions du lecteur.

¹⁹⁴ Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, 19.

¹⁹⁵ Gaultier, *Le Bovarysme : La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, 25.

Réalisme et écriture descriptive

« Soyons *exposants* et non discutants » écrivait Flaubert à Louise Colet (*Corr. II*, 302), démontrant que son intention n'était pas de fournir un commentaire sur la société, ou des théories comme l'écrivait Zola. Cependant, l'adjectif « exposants » évoque une autre facette du naturalisme défendu par Zola, c'est-à-dire l'écriture descriptive prétendant retranscrire fidèlement le réel et à présenter au lecteur un exemple de la vie réelle. Alors que Zola, dans son roman expérimental, parlait de l'auteur testant ses théories dans son roman comme un « expérimentateur »¹⁹⁶, il parle aussi de l'auteur comme un « observateur » :

Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude ».¹⁹⁷

La divergence principale de Flaubert avec cette vision se situe dans l'intention de l'auteur : on a vu que le rôle d'expérimentateur était totalement rejeté par Flaubert, et que la théorie du « bovarysme » provenait de l'impact du livre ayant échappé à son auteur, et était née de l'interprétation du psychologue, comme le soulignait lui-même Jules de Gaultier.

Le deuxième aspect, celui de l'observateur, semble cependant moins flou. Tout d'abord, la plaidoirie de Maître Senard insiste sur le fait que Flaubert ne décrivait dans *Madame Bovary* que la réalité, et que la représentation fidèle de la société était le but de l'auteur : « Oui, ce qui a le plus préoccupé mon client dans l'étude à laquelle il s'est livré, c'est précisément ce but utile, poursuivi en mettant en scène trois ou quatre personnages de la société actuelle, vivant dans les conditions de la vie réelle, et présentant aux yeux du lecteur le tableau vrai de ce qui se rencontre le plus souvent dans le monde. » (*MB*, 391). Évidemment, cette plaidoirie, même si Flaubert s'en est félicité dans sa correspondance puisqu'elle a « écrasé le ministère public » (À Achille Flaubert, *Corr. II*, 677), privilégiait tactiquement l'acquiescement de l'auteur avant le respect de sa vision de la littérature, de la même façon que Senard défend le « but moral » (*MB*, 396) du roman. L'idée de but est ici cruciale, comme on l'a vu avec le sujet des théories. L'écart avec le réalisme est que Flaubert semble par moments dans sa correspondance accepter et même

¹⁹⁶ Zola, *Le Roman expérimental*, 7.

¹⁹⁷ Zola, *Le Roman expérimental*, 7.

revendiquer le caractère réaliste de son roman, qu'on l'a pourtant vu dénigrer auparavant : « Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même » (À Louise Colet, *Corr. II*, 392). Flaubert, cependant, déclare dans sa correspondance qu'Emma Bovary n'a pas de modèle, et que justement, son but n'est pas de décrire des individus mais des types : « Non, Monsieur, aucun modèle n'a posé devant moi. *Madame Bovary* est une pure invention. [...] Ce qui n'empêche pas qu'ici, en Normandie, on n'ait voulu découvrir dans mon roman une foule d'allusions. Si j'en avais fait, mes portraits seraient moins ressemblants, parce que j'aurais eu en vue des personnalités et que j'ai voulu, au contraire, reproduire des types. » (À Émile Cailteaux, *Corr. II*, 728). Décrire des types, n'est-ce pas chercher la ressemblance et encourager l'identification du lecteur au personnage ? Si Emma Bovary n'a, selon Flaubert, pas de modèle, elle semble donc tout de même représenter pour lui un « type » présent dans la réalité, une réalité extérieure que Flaubert veut reproduire : « Le relief vient d'une vue profonde, d'une *pénétration de l'objectif* ; car il faut que la réalité extérieure entre en nous, à nous en faire presque crier, pour la bien reproduire. Quand on a son modèle net, devant les yeux, on écrit toujours bien, et où donc le vrai est-il plus clairement visible que dans ces belles expositions de la misère humaine ? » (À Louise Colet, *Corr. II*, 377). Plus tôt encore, il voit l'auteur « créé par Dieu pour la juger [la vie], c'est-à-dire pour la peindre » (À Louise Colet, *Corr. II*, 331). Ces déclarations correspondent à la hiérarchie posée par Flaubert selon laquelle une œuvre doit privilégier le beau d'abord, et le vrai ensuite, puisque celui-ci naît du beau : « [...] Et on l'évite [la vie] en vivant dans l'Art, dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 717). Si le vrai est subordonné au beau, et ne peut donc correspondre au réalisme ou au naturalisme pour lesquels le vrai est la priorité, il s'agit tout de même d'une prise en considération importante. On pourrait tout de même voir dans l'idée que la réalité extérieure doit « entre[r] en nous » une mention de l'importance de la subjectivité dans le processus de reproduction.

Nabokov, un siècle plus tard, rejette tout lien avec le réalisme, et démontre dans son cours sur *Madame Bovary* que, pour lui, Flaubert n'a rien d'un écrivain réaliste :

A question: can we call Madame Bovary realistic or naturalistic? I wonder. A novel in which a young and healthy husband night after night never wakes to find the better half of his bed empty; never hears the sand and pebbles thrown at the shutters by a lover; never receives an anonymous letter from some local busybody [...] a novel in which a young woman who has not been riding for several years—if indeed she ever did ride when she lived on her father's farm—now gallops away to the roads with perfect poise, and never feels any stiffness in the joints afterwards; A novel in which

many other implausible details abound—such as the very implausible naiveté of a certain cabdriver—such a novel has been called a landmark of so-called realism, whatever that is. (LL, 146)

Ici, Nabokov crée véritablement son Flaubert, et la subjectivité de ses propres opinions artistiques, qu'il applique à son auteur est clairement visible. Car bien que la classification de Flaubert comme auteur réaliste soit effectivement problématique, la remise en question de Nabokov du mouvement en lui-même (« so-called realism, whatever that is ») montre que son refus de cette classification vient également de son rejet des mouvements en général (et du réalisme en particulier), qui constitue une opinion artistique.

Lorsque Sainte-Beuve a critiqué les invraisemblances présentes dans *Salammbô*, Flaubert s'en est défendu en expliquant l'exactitude de ses descriptions : « Il en est de même d'Hannibal. Pourquoi trouvez-vous que j'ai fait son enfance *fabuleuse* ? Est-ce parce qu'il tue un aigle ? Beau miracle dans un pays où les aigles abondent ! [...] Mais, Français que vous êtes, vous êtes habitué, *malgré vous*, à considérer l'aigle comme un oiseau noble, et plutôt comme un symbole que comme un être animé. Ils existent, cependant. » (À Sainte-Beuve, *Corr. III*, 279). Si Sainte-Beuve reprochait à Flaubert son inexactitude, Nabokov liste des invraisemblances de *Madame Bovary* comme des qualités, prouvant l'invention de l'auteur et l'inadéquation de la classification de Flaubert comme un auteur réaliste. On ne peut s'empêcher d'y voir une exposition de la vision littéraire de Nabokov qui considère que toute « réalité » étant comparative, il est vain de tenter de la reproduire. C'est pourquoi il considère que la préoccupation du vrai dans un thème de roman est liée à une attitude immature : « A child to whom you read a story may ask you, is the story true ? And if not, the child demands a true one. Let us not persevere in this juvenile attitude towards the books we read » (LL, 125).

Si l'on examine la réponse de Nabokov à une question durant un entretien, on peut faire un rapprochement avec la déclaration de Flaubert sur les « Bovary » pleurant dans les villages français, et voir à quel point Nabokov, plus que Flaubert, a voulu s'écarter de l'objectif de représentation de la réalité : « *Did Humbert Humbert, the middle-aged seducer, have any original?* No. [...] He did exist after I had written the book. While I was writing the book, here and there in a newspaper I would read all sorts of accounts about elderly gentlemen who pursued little girls: a kind of interesting coincidence but that's about all." (SO, 16). Comme Flaubert, Nabokov réfute avoir utilisé un modèle. Cependant, tandis que Flaubert semble considérer que son personnage représente un « type » auquel des individus peuvent être rattachés, Nabokov ne considère pas que son Humbert pourchasse une Lolita dans cent maisons américaines de

banlieue, et présente toute ressemblance avec des individus réels non pas comme l'expression un type mais comme « fortuites ». Cela concorde avec sa conviction qu'il n'existe pas de réalité objective et explique son dédain pour le réalisme : « Now if you mean by 'old reality' the so-called 'realism' of old novels, the easy platitudes of Balzac or Somerset Maugham or D. H. Lawrence—to take some especially depressing examples—then you are right in suggesting that the reality faked by a mediocre performer is boring, and that imaginary worlds acquire by contrast a dreamy and unreal aspect. » (*SO*, 118). Pour un écrivain qui considérait que le contexte socio-historique n'avait pas d'incidence sur son art, il est possible que la raison pour laquelle il soit plus éloigné du réalisme que Flaubert est qu'il en était aussi plus loin temporellement, et donc plus libre de s'en affranchir. Il mentionne d'ailleurs lui-même ce facteur temporel, qui explique selon lui l'inutilité des « écoles » : « But realism, naturalism, are only comparative notions. What a given generation feels as naturalism in a writer seems to an older generation to be exaggeration of drab detail, and to a younger generation not enough drab detail. The *isms* go; the *ist* dies; art remains » (*LL*, 146-7).

Pourtant, Nabokov ne semble pas tout à fait débarrassé de la préoccupation du réalisme. Expliquant qu'il a inventé *Lolita* et sa propre Amérique, Nabokov raconte avoir glané des informations lui permettant d'écrire une œuvre plus réaliste : « The obtaining of such local ingredients as would allow me to inject a modicum of average "reality" (one of the few words which mean nothing without quotes) into the brew of individual fancy [...] » (*SO*, 26). Qu'est-ce que cette « réalité moyenne » oppose à l'imagination individuelle sinon la réalité collective, une réalité peu claire mais constituée par l'ensemble des réalités individuelles, et des perceptions partagées par un groupe comme une société, dans ce cas la société américaine. Indubitablement, Nabokov se soucie tout de même reproduire d'une façon partiellement fidèle « la réalité extérieure ».

Cependant, Edmund Wilson, comme Saint-Beuve à Flaubert, lui reproche tout de même un manque de réalisme dans son roman *Bend Sinister*, dans lequel Nabokov s'est attelé à la description d'un régime tyrannique : « [...] you have produced something that does not seem real » (*EW*, 210). Il est intéressant de voir que Flaubert subit également la critique inverse. En effet, de nombreux critiques lui reprochent, à la sortie de *L'Éducation sentimentale*, de ne pas assez s'éloigner d'une réalité plate et sordide pour atteindre ce qu'ils considèrent comme le but de la littérature, encourager un idéal :

Selon, nous, il y a dans le monde assez d'âmes vulgaires, de choses vulgaires, sans encore augmenter le nombre submergeant de ces écœurantes vulgarités. Mais telle n'est point l'opinion de Flaubert et de son école. C'est cette école qui vit grossièrement de l'idéal de toutes choses, aussi bien en morale qu'en esthétique [...] C'est celle qui est en train de nier l'héroïsme et les héros, posant en principe, par la plume de tous ses petits polissons, 'qu'il n'y a plus de héros dans l'humanité', et que tous les lâches et les plats de la médiocrité les valent et sont même mille fois plus intéressants qu'eux.¹⁹⁸

Cette critique rejoint celle qui accusait Flaubert de ne pas estimer le style, et participe d'une classification abusive de Flaubert comme un auteur-réaliste. Zola, dix ans après la publication du roman, explique d'ailleurs la férocité des critiques par le réalisme de son roman : « La vérité est que ce livre trop vrai épouvante. »¹⁹⁹

On peut pourtant réfuter ce réalisme de la même façon que Nabokov, en pointant du doigt certaines invraisemblances, par exemple la gestation de deux ans de Rosanette, qui annonce en janvier 1849 sa grossesse à Frédéric pour finalement accoucher en 1851. Ces invraisemblances sont la preuve que le réalisme non seulement n'était pas le souci principal de Flaubert, mais aussi qu'il était capable de dédaigner une précision chronologique alors qu'il refusait l'imprécision stylistique, comme le montrent les innombrables ratures présentes sur ses manuscrits.

Les libertés prises par Flaubert avec le réalisme ont souvent été expliquées par l'influence du romantisme, comme le souligne Thibaudet : « Il est peut-être un peu artificiel de considérer Flaubert selon la formule courante, comme une sorte d'Hermès avec une face romantique et une face réaliste »²⁰⁰. Il est vrai que Flaubert lui-même a moins réfuté la classification « romantique » que celle de « réaliste » peut-être car celle-là était moins contemporaine et correspondait plus aux auteurs que lui-même admirait dans sa jeunesse. Il se caractérise ainsi, en 1880, comme un « vieux romantique » : « Notre jeunesse à nous autres, vieux romantiques, s'y retrouve un peu. À propos de romantiques, vous savez que j'admire absolument le discours du père Hugo au centenaire de Voltaire » (juillet 1878). Sans aucun doute, Flaubert a été influencé par ces deux doctrines, romantisme et réalisme, et ses définitions du beau et du vrai ont forcément été influencées par l'une et l'autre. Influencées mais pas

¹⁹⁸ Winock, *Flaubert*, 451.

¹⁹⁹ Émile Zola, "REVUE DRAMATIQUE ET LITTÉRAIRE Gustave Flaubert : *L'Éducation sentimentale*", *Le Voltaire*, 9 décembre 1879.

²⁰⁰ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 286.

généérées, et la vision artistique de Flaubert devrait plutôt être considérée comme une tentative de s'affranchir non seulement de ces deux mouvements, mais de tous les mouvements, et non de les concilier, comme le montre cette lettre à M. Léon Hennique du 2-3 février 1880 :

Chaudes-Aigues & Gustave Planche ont fait au Romantisme absolument les mêmes reproches que l'on fait au Réalisme. [...] Cette manie de croire qu'on vient de découvrir la Nature et qu'on est plus vrai que ses devanciers m'exaspère. La Tempête de Racine est tout aussi vraie que celle de Michelet. Il n'y a pas de vrai. Il n'y a que des manières de voir. Est-ce que la Photographie est ressemblante ? Pas plus que la Peinture à l'huile, ou tout autant ! À bas les Écoles quelles qu'elles soient ! À bas les mots vides de sens. À bas les Académies, les poétiques, les Principes ! Et je m'étonne qu'un homme de votre valeur donne encore dans des niaiseries pareilles [...] (*Corr.* V, 810-11)

Se révèle ici la même vision qu'a Nabokov de la réalité, qui est pour lui forcément comparative. Comment être réaliste quand on considère qu'il n'y a pas de vrai, et que toute ressemblance ne peut être achevée que par une fidélité à sa manière de voir individuellement la réalité.

C'est de ce rapport individuel à la réalité que réside le point commun entre Flaubert et Nabokov en matière de réalisme. Comme le décrit Flaubert, il existe autant de visions de la réalité que d'individus, et la prétention d'un mouvement est de croire que ses membres ont une vision plus parfaite de la véritable réalité que les autres. Ainsi, il est lié au moralisme et au rôle social, puisqu'il crée une attente dans la société que l'auteur la décrive et prenne position. En effet, quand un critique reproche à Flaubert de ne pas encourager l'héroïsme dans *L'Éducation sentimentale*, c'est d'après un présupposé que celui-ci tente de décrire la réalité. Cette attente applique des critères à tous les auteurs associés à un mouvement, comme le décrit Nabokov : « Literature turned out to be interesting only in so far as writers depicted types, and of course we had to show whether the types were negative or positive »²⁰¹. La définition de la réalité comme une appréhension individuelle crée un parti pris chez l'auteur : le refus d'accepter ou de prendre en compte d'autres attentes, comme celle du lecteur, et le choix de décrire fidèlement sa propre vision. Cela crée deux visions artistiques singulières, marquées toutes deux par un individualisme tenace, comme le décrit Brian Boyd: « a virtually innate refusal to accept the way others look at the world or to temper his difference from anybody else. »²⁰²

²⁰¹ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 128.

²⁰² Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 115.

Tension entre humour et satire

Après des représentations de sa comédie *Le Candidat* au Vaudeville, marquées par une claire absence de rires et des applaudissements de politesse, Flaubert reçoit ces commentaires de George Sand, lui expliquant l'échec de la comédie : « Le sujet est écœurant, trop réel pour la scène [...] la pièce n'est pas gaie, elle est triste au contraire ; c'est si vrai que ça ne fait pas rire [...] » (lettre de George Sand à Flaubert, 3 avril 1874). L'explicitation de Sand est intéressante car elle évoque clairement le lien entre « réalisme » et « humour ». En effet, indépendamment du rejet de l'intention morale et sociale, qui empêche la théorie, et de la considération que, finalement, toute réalité est subjective, et que donc le réalisme est en fait impossible, il semble que l'humour présent dans l'œuvre de Flaubert et de Nabokov constitue un autre obstacle à l'idée de réel.

L'analyse de Sand peut d'ailleurs être relativisée, *Le Candidat* contenant des traits humoristiques prononcés, même en considérant la pièce comme réaliste. L'admiration de Rousselin pour le mot de Dodart, « Catilina de village », que Rousselin considère « à noter » associée à sa réutilisation lors de la scène du débat par le candidat, comme si Rousselin l'avait inventée sur le moment pour qu'elle finisse pour ne pas être comprise par un public trop peu cultivé : « Qui c'est ce Catilina ? » est comique. La tentative d'explication : « Catilina était un conspirateur ... », leçon d'histoire aussitôt interrompue, l'est tout autant. Mais l'insuccès de l'œuvre peut s'expliquer par le mélange dans l'œuvre de Flaubert de l'exposition de personnages tous égoïstes et menteurs et d'un humour ravageur et rabelaisien, qui choque sans proposer d'alternative morale.

Si le réalisme et le naturalisme sont des tentatives de représentations exactes de la réalité dans le but d'expliquer les causes du comportement de personnes réelles appartenant à différentes classes de la société, l'humour perturbe forcément cet objectif puisqu'il introduit une trivialité et une distanciation. En effet, l'emploi de l'humour suppose l'objectif du rire, qui vise uniquement à provoquer le plaisir du public, un objectif concurrent à celui d'agir sur la société de manière favorable en mettant en avant une théorie sociale susceptible de changer la perception de centaines de ses membres. Nabokov, dans un entretien, catégorise ces objectifs concurrents par deux types de comiques : « Satire is a lesson, parody is a game » (SO, 75). Nabokov se place évidemment du côté de la parodie, et du jeu, puisque la littérature ne peut pour lui être une leçon sans être dévalorisée. On peut considérer, selon cette hiérarchie, et

comme George Sand, que la pièce de Flaubert n'est pas drôle parce qu'elle satirise la politique locale, plutôt que d'en rire simplement. Ou alors, au contraire, l'humour de Flaubert est incompris car, en spectateur éloigné du monde, et en pessimiste, Flaubert rit des défauts moraux sans vouloir les corriger ou présenter un personnage qui puisse racheter la pièce. Car George Sand déclare à Flaubert ne pas estimer les « réactions individuelles » et s'être mis « dans la peau de *tous* », et partage donc peut-être la frustration du public de ne pas pouvoir s'identifier à un personnage qui puisse honnêtement rire des autres. Or le but de la satire est de rire d'un comportement immoral pour le dénoncer, tandis que la parodie a le rire pour principal objectif.

Prenons pour exemple un passage qui suit « l'un des grands moments du livre » de *Madame Bovary*, selon Nabokov, c'est-à-dire l'échec de l'opération de Charles en tant que médecin. Deux éléments importants de l'intrigue trouvent un développement dramatique dans ce passage. D'abord, il consacre l'effondrement des ambitions d'Emma Bovary : « rendre célèbre le nom de Bovary » et participer aux soirées des duchesses à Rouen sont deux rêves voués à l'échec. Conséquemment, ces échecs entraînent la perte pour Charles de l'affection de sa femme. L'épisode qui suit ce passage est d'ailleurs le retour d'Emma à son amant Rodolphe. On pourrait donc voir dans cet épisode une représentation du sentiment d'infériorité du médecin de campagne envers le médecin reconnu, qui ampute Hippolyte plus tard pour le sauver, expliquant le comportement de Charles et d'Emma, leurs circonstances sociales les enfermant dans une médiocrité aliénante. Le bovarysme est à l'œuvre, soit d'un point de vue progressiste, qui dénoncerait l'impossibilité pour Charles de sortir de sa condition sociale, et pour Emma de se définir autrement que par les échecs de son mari, soit d'un point de vue conservateur, qui dénoncerait les tentatives futiles et immorales des deux personnages de vouloir sortir obstinément de leur condition naturelle, entêtement source de tous leurs malheurs.

Pourtant, la position d'observateur et d'expérimentateur défendu par Zola est mise en échec par une phrase du roman résumant les conséquences de l'épisode, dans laquelle on perçoit l'amusement d'un narrateur à la troisième personne pourtant censé être détaché, et qui est véritablement humoristique : « Donc, le garçon d'écurie peu à peu recommença son métier. On le voyait comme autrefois parcourir le village, et quand Charles entendait de loin, sur les pavés, le bruit sec de son bâton, il prenait bien vite une autre route. » (*MB*, 298). L'image de Charles détalant pour éviter les reproches mérités du pauvre Hippolyte ne peut que faire sourire le lecteur, et installe une distance avec l'épisode qui vient d'être décrit, lui prêtant même une certaine trivialité, malgré le fait que cet épisode pourrait être considéré comme le tournant d'un roman dont les deux personnages principaux ont des destinées tragiques.

En outre, l'humour est présent au sein même de cet épisode. En effet, après l'opération, l'échec de celle-ci est révélé encore une fois par un commentaire du narrateur, répétant ironiquement le vocabulaire de Charles : « Qu'a donc notre intéressant stréphopode ? Il se tordait, le stréphopode, dans des convulsions atroces, si bien que le moteur mécanique où était enfermée sa jambe frappait contre la muraille à la défoncer. » (*MB*, 286). Cette phrase, annonciatrice de l'échec des ambitions de Charles, introduit un tel décalage avec le ton, plein d'espoir (ou d'appréhension déguisée en enthousiasme) du personnage, que l'effet en est humoristique. La déconvenue intervient alors que l'usage d'un mot scientifique par Charles et son enthousiasme le rapprochent le plus du philistinisme d'Homais. La répétition du mot par le narrateur ridiculise la pseudo-expertise de Charles, qui est fautive non par la tentative de Charles de se placer au-dessus de sa condition, mais en raison de son origine arriviste. Ainsi, cette scène, qui condamne un personnage qui pourrait être plaint, à qui rien ne réussit, se termine non par un commentaire bouleversant, mais par un humour impitoyable.

Dans sa correspondance, Flaubert défend le rire, reprochant apparemment à Leconte de Lisle son impossibilité de voir l'humour dans une déception amoureuse : « Il en est encore à rêver l'amour, la Vertu, etc., ou tout au moins la Vengeance. Une chose lui manque : *le sens comique*. Je défie ce garçon de me faire rire. – Et c'est quelque chose, le rire : c'est le dédain et la compréhension mêlés, et en somme la plus haute manière de voir la vie, « le propre de l'homme », comme dit Rabelais » (À Louise Colet, *Corr. II*, 529). Le dédain est une forme de distance, différente de l'apitoiement suscité par d'autres œuvres réalistes, et il semble que Flaubert utilise l'humour pour atténuer la possibilité de s'apitoyer sur ses personnages, si bien que le dernier commentaire fait par le narrateur n'est pas un appel à l'empathie ou à l'action sociale mais un amusement distant.

Ainsi est décrit l'usage de l'humour dans l'œuvre de Nabokov par Clarence Brown dans le *Garland Companion to Vladimir Nabokov* : « [...] in Nabokov the last resort is never, of course, to arms, but to an infinitely remote and thus happily unanalyzable amusement. In the spatial geometry of my argument, this is the final all-encompassing background, the Absolute, of Nabokov's Humor”²⁰³. Il utilise une expression française, “le roi s'amuse” pour catégoriser cette vision de l'humour, et donne un exemple tiré de *The Luzhin Defense* dans lequel deux ours blancs se plaignent du froid : « The frost, incidentally, was extraordinary... The helpless mercury, under the influence of its surroundings, fell ever lower and lower. And even the polar

²⁰³ Alexandrov, *Garland Companion*, 187.

bear in the zoo found that management had overdone it' [...] One does not see the polar bear shrugging his shoulder and making a wry face at his companion when the management's telephone persists in being busy, or mute" (*LD*, 185). Cette marque d'humour intervient vers la fin du roman, alors que Luzhin plonge de plus en plus dans la folie et la dépression, et au moment de l'insistance de sa femme, et de sa terreur, d'aller voir la tombe de son père.

Il est patent que Nabokov apprécie l'humour de Flaubert dans ses autres œuvres. Dans son cours sur *Madame Bovary*, Nabokov utilise à plusieurs reprises le mot « amusant » pour décrire l'effet de scènes du roman sur le lecteur, c'est-à-dire sur lui-même : « There is no need to go into the details of this remarkably amusing carriage drive. » (*LL*, 235) Il est révélateur que Nabokov ait affecté à la scène la plus célèbre de *Madame Bovary* un adjectif correspondant à l'humour. Mais l'humour chez Flaubert tel qu'il est vu par Nabokov semble toujours lié à du pathétique. En effet, si Nabokov considère que la scène de l'opération d'Hippolyte est « un des grands moments du roman », ce n'est pas seulement pour son humour, mais pour l'association entre l'humour et le pathétique. Il le dit d'ailleurs clairement, utilisant le mot « ironie » pour caractériser l'humour de Flaubert : « The ironic and the pathetic are beautifully intertwined in Flaubert's novel » (*LL*, 156). Pour Clarence Brown, l'humour de Nabokov est un humour noir : « Nabokov's humor, like perhaps all humor without exception, is ultimately dark. [...] the single title that sums up Nabokov mortal gaiety is the moral from which that phrase derives: *Laughter in the Dark* »²⁰⁴. Cela s'apparente bien à l'usage de l'humour par Flaubert dans *Madame Bovary*, qui intervient aux moments les plus sombres du roman pour introduire une distance humoristique.

Ce même usage de l'humour est visible chez Nabokov. Ainsi, *Lolita* est un roman aux accents humoristiques nombreux. En effet, Nabokov utilise différents comiques pour ridiculiser et mettre au jour la face cachée de son narrateur, les défauts dans la cuirasse de la première personne qui permet à Humbert Humbert de donner apparemment uniquement sa version au lecteur. D'abord, Nabokov utilise le grotesque pour tourner en ridicule les prétentions d'Humbert de transformer ses basses pulsions en particularité commune aux nobles poètes, comme Dante et autres hommes d'esprit. Juste après le passage dans lequel il se compare à des personnages illustres, le narrateur explique parfois confondre le corps d'une nymphette avec celui d'un homme en sous-vêtements : « But abruptly, fiendishly, the tender pattern of nudity I had adored would be transformed into the disgusting lamp-lit bare arm of a man in his

²⁰⁴ Alexandrov, *Garland Companion*, 187-8.

underclothes reading his paper by the open window in the hot, damp, hopeless summer night.” (*L*, 20). De la même façon, lorsque le narrateur raconte sa première nuit avec Lolita—lors de laquelle il était censé goûter enfin au soi-disant plaisir défendu de l’artiste (*L*, 17)— le grotesque est présent à travers les sons habituels de la plomberie d’un hôtel américain : « Then someone in a southern direction was extravagantly sick, almost coughing out his life with his liquor, and his toilet descended like a veritable Niagara » (*L*, 30). Le décalage entre le son des toilettes, évoquant les bas besoins du corps tout comme la chair de l’homme en sous-vêtements, et les aspirations d’Humbert, indique une distance prise entre la justification du narrateur de ses propres actions et son auto-description comme un homme d’esprit. Ce grotesque peut être celui de l’auteur se moquant de son propre narrateur, et parodiant sa défense d’homme sophistiqué

La présence de l’humour dans *Lolita* est perceptible à travers les différentes adaptations du roman au cinéma. Toute adaptation est un point de vue sur une œuvre. Lors d’une critique sur l’adaptation d’Adrian Lyne de 1998, un journaliste explique que le principal défaut du film est d’être totalement passé à côté de l’aspect humoristique du roman : « For all of their vaunted (and, it turns out, false) fidelity to Nabokov, Lyne and Schiff have made a pretty, gauzy "Lolita" that replaces the book's cruelty and comedy with manufactured lyricism and mopey romanticism »²⁰⁵. Si le film de Lyne fait preuve d’une fausse fidélité envers le roman, c’est parce qu’il s’est attaché à retranscrire les événements décrits par Humbert sans prendre en compte le style de l’écriture. C’est ce style qui constitue le véritable contenu du roman, en créant de façon explicite une réalité propre à Humbert dans laquelle le narrateur s’enfonce ostensiblement, et l’humour présent dans le style est la seule marque de distance. Le film de Lyne s’attache à reproduire cette vérité subjective, qui est en fait une fausse réalité, faisant preuve d’une lecture de *Lolita* semblable aux lectures de Walter Scott par Emma Bovary. Alors que le réalisme prétend un calque de la réalité extérieure, pour promouvoir une théorie sociale, l’adaptation « fidèle » de Lyne prétend adapter le roman en prenant parti pour une vision romanesque du sujet. Or, l’humour rend plus difficile à la fois la promotion d’une théorie quelconque ainsi que la vision romanesque. Il n’est pas étonnant que le seul film au scénario écrit par Nabokov lui-même, bien que largement réécrit par Kubrick mais finalement approuvé par Nabokov, soit généralement considéré comme une comédie. La présence de Peter Sellers incarnant Quilty dans toutes ses formes, omniprésent dans le film, est un décalage certain avec la diégèse du livre, dans lequel Quilty est un personnage fantomatique ne se révélant qu’à la

²⁰⁵ Charles Taylor, “*Lolita*”, *Salon*, 1998. <<https://www.salon.com/1998/04/30/review950152545/>> [consulté le 05/01/2017]

fin. Le Quilty de Kubrick est celui de la relecture, que celui qui relit *Lolita* décèle dans tous les poursuivants de Humbert et reconnaît à certaines allusions : « O softly run, nightmares ! » (*L*, 219). En fait, la présence de Peter Sellers est parfaitement en adéquation avec deux aspects cruciaux du style du roman : l'humour, d'abord, et le thème du double ensuite. Ses scènes avec James Mason, dans lesquelles il endosse chaque fois un déguisement différent, incarnent l'opposition du roman entre Humbert et Quilty, ainsi que les démultiplications de la personnalité d'Humbert, de son nom jusqu'à ses autres pseudonymes possibles, transposées sur Quilty. Le Quilty de Kubrick, en fait, à travers ses différentes moqueries du personnage de James Mason, représente ces moments du livre, difficiles à adapter, où la subjectivité d'Humbert se fissure et laisse entrevoir un personnage pathétique et misérable.

L'usage de l'humour dans son œuvre, et les jeux de mots présents dans *Lolita*, ont parfois mené Nabokov à être critiqué pour un manque de sérieux : « In his lifetime Nabokov was often charged with being a trickster with nothing to say. The 'tricks' he made up and mastered over a lifetime of writing in fact bear witness to an extraordinary imagination striving to convey all that is original in his sense of the world »²⁰⁶. Il semble qu'en vérité, l'humour ne délivre pas aucun message mais un message tout particulier : démontrer au lecteur qu'il est futile de prendre au sérieux les passages sentimentaux de *Lolita* et que le roman est un jeu. L'humour est pour Nabokov un moyen d'établir le caractère ludique de son écriture, et ne participe pas de la satire ou même de la caricature, qui servent à donner une leçon. Ce parti pris est d'ailleurs parfaitement conforme à celui de Flaubert, comme on le constate dans une lettre à Louise Colet dans laquelle il déclare volontairement ridiculiser par un dialogue bourgeois un personnage dont la destinée a attendri beaucoup de lecteurs :

Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. – On pourrait la prendre au sérieux, et elle est d'une grande intention de grotesque. Ce sera je crois la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier. L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outre au contraire. – Dans ma troisième partie qui sera pleine de choses farces, je veux qu'on pleure. (À Louise Colet, *Corr. II*, 172,)

Pourtant, on peut se demander si utiliser l'humour pour faire obstacle à toute interprétation romanesque n'est pas une leçon en elle-même, et une façon pour à la fois Nabokov et Flaubert d'imposer au lecteur la futilité de toute émotion sérieuse envers leurs

²⁰⁶ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 295.

personnages, ce qui a pour effet de replacer la concentration sur l'art lui-même et la beauté du style uniquement. Ainsi, le message des auteurs correspondrait à leurs visions respectives de la littérature.

II.2. La précellence de l'art

Entre réalisme et improbable

Le refus du réalisme chez Flaubert et Nabokov ne vient pas uniquement de la conviction que toute réalité est liée à une perception individuelle et à une « manière de voir » (*Corr.* V, 810-11). Il est également motivé par une tendance à s'éloigner de la vision collective de la réalité, c'est-à-dire de la perception moyenne du réel tel que le conçoit Lacan (imperceptible de façon objective), au profit d'appréhensions singulières de la réalité, quitte à offrir de la réalité une version improbable. Nabokov méprise d'ailleurs la réalité moyenne : « [...] it is only the reality of general ideas, conventional forms of humdrummery, current editorials » (*SO*, 118). De plus, certaines œuvres des deux auteurs s'en éloignent particulièrement. En effet, qui pourrait décrire *La Tentation de Saint-Antoine*, roman fait d'une succession de visions et d'hallucinations subies par le personnage principal, comme un roman réaliste ? De la même façon, plusieurs romans nabokoviens comme *Pale Fire* ou *Invitation to a Beheading* constituent une entrée dans la perception d'un personnage qui confond les événements décrits dans le roman avec ses propres illusions et démons. Sur ce sujet, le point commun entre Flaubert et Nabokov se situe dans la création de mondes à travers une conception individuelle des faits décrits dans l'œuvre. Chez Flaubert, la *Tentation* est consacrée à la perception de saint Antoine, et c'est à travers la médiation de ce personnage que le lecteur rentre dans l'univers du roman. De la même façon, dans *Ada*, l'usage de la première personne et le fait que les personnages principaux sont également les narrateurs entraînent le même effet : toute lecture est une immersion dans une perception singulière et ouvertement subjective, comme le décrit Bryan Boyd dans *Russian Years*, à propos de l'expérience du lecteur : « Kimbote's Zembla, Hermann's double, Luzhin's chess. Nabokov often engulfs us into the consciousness of a character and lets us out only after we have been trapped in reverie, hallucinations, madness, or the last mental spurt of a dying brain. In 'Terra Incognita', we cannot tell which is delirium, which is reality, just as we can never taste the objectively real: subjectivity is all we know. »²⁰⁷

Dans sa critique de *L'Oncle Tom*, Flaubert reproche au livre son intention morale, car celle-ci donne au réalisme du roman un caractère éphémère : « Quand il n'y aura plus d'esclaves

²⁰⁷ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 296.

en Amérique, ce livre ne sera pas plus vrai que toutes les anciennes histoires où l'on représentait invariablement les Mahométans comme des monstres [...] La mort de la jeune Saint-Clois est celle d'une sainte. Pourquoi cela ? Je pleurerais plus si c'était un enfant ordinaire. (À Louise Colet, *Corr. II*, 203-4). Ici, Flaubert attribue au roman un « faux idéalisme », qu'il dit exécuter autant que le réel. Cet idéalisme va à l'encontre du « vrai », que Flaubert considère manifestement comme un critère artistique important, puisque si les personnages parfaits de la *Case de l'Oncle Tom* peuvent correspondre à un contexte historique, ils ne représentent pas des types et manquent de généralité. En décrivant un esclave absolument moral, le roman néglige la complexité de l'être humain : « Les matérialistes et les spiritualistes empêchent également de connaître la matière et l'esprit, parce qu'ils scindent l'un de l'autre. Les uns font de l'homme un ange et les autres un porc. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 378). L'idéalisation de l'esclave met même à mal l'objectif didactique du roman, puisque l'esclavage est moins condamné pour son inhumanité générale que pour l'injustice particulière que subit un personnage bienveillant. Cependant, au milieu de sa critique, Flaubert évoque un aspect du livre qui aurait dû, selon lui, aller plus loin dans l'improbable : « Puisque Tom est un mystique, je lui aurais voulu plus de lyrisme (il eût été peut-être moins vrai comme nature) » (À Louise Colet, *Corr. II*, 204). On retrouve là l'attrait pour le lyrisme de Flaubert, qu'il reproche plus tard à *La Tentation* et qualifie de cancer, mais regrette tout au long de l'écriture de *Madame Bovary* : « Oh ! Heureux temps de Saint-Antoine, où êtes-vous ? J'écrivais là avec mon moi tout entier ! » (À Louise Colet, *Corr. II*, 243). Le lyrisme semble donc être lié à l'improbable, et à un style particulier, peut-être plus exubérant et excessif, moins mesuré que celui qui caractérise *Madame Bovary* : « Ah ! Quand donc pourrai-je écrire en toute liberté un sujet *Pohétique* ? Car le style à moi, qui m'est naturel, c'est le style dithyrambique et enflé : 'Je suis un des gueulards au désert de la vie' » (À Louise Colet, *Corr. II*, 345).

Cette vision semble nourrie par une conviction commune à Flaubert et Nabokov selon laquelle l'art naît dans le mensonge et, comme Nabokov l'écrit dans son cours sur *Madame Bovary* : « All fiction is fiction » (*LL*, 146). Flaubert semble partager ce constat : « La première qualité de l'Art et son but est l'illusion » (À Louise Colet, *Corr. II*, 433). Nabokov développe cette même idée dans un entretien où il déclare que l'illusion est le principe fondateur de l'art, et va jusqu'à expliquer la naissance de la littérature à l'aide une interprétation surprenante d'une fable d'Ésope :

[Interviewer:] *You say that reality is an intensely subjective matter, but in your books it seems to me that you seem to take an almost perverse delight in literary deception.*

N: The fake move in a chess problem, the illusion of a solution or the conjuror's magic: I used to be a little conjuror when I was a boy. I loved doing simple tricks-- turning water into wine, that kind of thing; but I think I'm in good company because all art is deception and so is nature; all is deception in that good cheat, from the insect that mimics a leaf to the popular enticements of procreation. Do you know how poetry started? I always think that it started when a cave boy came running back to the cave, through the tall grass, shouting as he ran, "Wolf, wolf," and there was no wolf. His baboon-like parents, great sticklers for the truth, gave him a hiding, no doubt, but poetry had been born-- the tall story had been born in the tall grass. (SO, 11)

La conception de la réalité comme nécessairement subjective est ici justifiée par la conviction que l'illusion est le véritable aboutissement de la littérature, et seul but à poursuivre contrairement à la morale ou au réalisme.

Après *Madame Bovary*, roman dont l'action lui est contemporaine, Flaubert semble regretter l'illusion de *Saint-Antoine*, et cite son désir d'éloignement de la réalité contemporaine parmi les raisons du choix de son sujet de *Salammbô* : « Je vais écrire un roman dont l'action se passera trois siècles avant J-C, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne où ma plume s'est trop trempée, et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir »²⁰⁸. Si, pour Flaubert, « Yvetot vaut Constantinople », et qu'il n'y a pas de beaux sujets en art, il semble plus difficile de tirer une illusion artistique à partir d'Yvetot et seul le choix d'un thème plu propice peut alléger l'effort considérable que cela représenterait. Ainsi, pour un écrivain que le monde moderne « dégoûte », et qui à vingt ans, décrivait à son ami Ernest Chevalier son existence « tant soit peu orientale et contemplative » (*Corr. I*, 84) loin des actualités de la France, il serait plus aisé de récréer un Orient passé et fantasmé qu'une province normande contemporaine. Winock souligne en effet que la part d'invention était « nécessairement plus grande » pour *Salammbô* que pour *Madame Bovary*²⁰⁹. Est-il surprenant d'ailleurs que le roman qui a suivi celui qui s'est vu louer pour son réalisme malgré les réticences de son auteur soit critiqué pour ses « invraisemblances »²¹⁰? Comment expliquer le mot de Flaubert, qui dit exéquer le réel, sinon par une conviction que l'art et la beauté de l'art résident dans l'éloignement ou la distanciation du réel, comme le souligne Nabokov dans *Strong Opinions* :

²⁰⁸ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 129.

²⁰⁹ Winock, *Flaubert*, 336.

²¹⁰ Winock, *Flaubert*, 328.

[Interviewer:] *Does the inevitable distortion of detail worry you?*

N: Not at all. The distortion of a remembered image may not only enhance its beauty with an added refraction but provide informative links with earlier or later patches of the past. (*SO*, 143).

La préoccupation du réel n'est effectivement pas au cœur de la troisième *Tentation de Saint-Antoine*, comme l'écrit Winock : « De cette obsession énumérative, de ces discours luxuriants, il se dégage une étrange beauté où le pittoresque et l'exotisme le disputent au lyrisme. Nous voilà bien loin des romans modernes et des calembredaines d'un candidat aux élections. Flaubert renoue avec le romantisme de sa jeunesse. »²¹¹. Ce dernier commentaire est discutable : *Saint-Antoine* est-il romantique de la même façon que *Madame Bovary* est un roman réaliste ? Il semble plutôt que Flaubert se plonge pleinement dans une subjectivité assumée de la réalité, laissant son imagination naviguer dans les délires d'une pensée hallucinatoire : « En une nuit, [Saint-Antoine] est soumis aux mille démons de la tentation, celle de la chair comme celle de l'esprit, incarnés par des personnages caressants ou extatiques, auxquels le futur saint résiste héroïquement [...] Tous les représentants de toutes les religions, de toutes les sectes, de toutes les mythologies antiques sont convoqués pour exposer leur vérité »²¹². Les démons et la mythologie en général confirment l'absence d'objectif réaliste. Ce passage de *Saint-Antoine* montre le côté fantastique de l'œuvre, dans laquelle le narrateur, entre les dialogues de Saint-Antoine avec les personnages peuplant ses hallucinations, énumère des images défilant dans l'esprit du protagoniste :

Cette commotion lui fait entr'ouvrir les yeux ; et il aperçoit le Nil, onduleux et clair sous la blancheur de la lune, comme un grand serpent au milieu des sables ; — si bien que l'hallucination le reprenant, il n'a pas quitté les Ophites ; ils l'entourent, l'appellent, charrient des bagages, descendent vers le port. Il s'embarque avec eux.

Un temps inappréciable s'écoule.

Puis, la voûte d'une prison l'environne. Des barreaux, devant lui, font des lignes noires sur un fond bleu ; — et à ses côtés, dans l'ombre, des gens pleurent et prient entourés d'autres qui les exhortent et les consolent.

Au dehors, on dirait le bourdonnement d'une foule, et la splendeur d'un jour d'été.

²¹¹ Winock, *Flaubert*, 562.

²¹² Winock, *Flaubert*, 656.

Des voix aiguës crient des pastèques, de l'eau, des boissons à la glace, des coussins d'herbes pour s'asseoir. De temps à autre, des applaudissements éclatent. Il entend marcher sur sa tête.

[...] Et il aperçoit en face, derrière les barreaux d'une autre loge, un lion qui se promène, — puis une ligne de sandales, de jambes nues et de franges de pourpre. (SA, 108).

La description du délire de Saint-Antoine s'accomplit dans un style plus excessif que celui adopté dans *Madame Bovary*. Flaubert libère en effet sa prose, notamment avec cette phrase, débutant par une métaphore surprenante et presque absurde : « Des voix aiguës crient des pastèques, de l'eau, des boissons à la glace, des coussins d'herbes pour s'asseoir. » (SA, 108). Sans raison décelable, la phrase sujet-verbe-complément se transforme en énumération et en liste de propositions nominales, dont la liberté prise envers la construction grammaticale rappelle la poésie. De plus, la licence avec laquelle Flaubert s'écarte de la réalité objective semble bien éloignée de l'objectif présenté par Zola dans son manifeste du réalisme : présenter une théorie sociale appuyée par une description réaliste de la condition humaine. Ici, l'objectif est esthétique, et ces descriptions sont délirantes car effectuées en immersion dans l'esprit de Saint-Antoine, comme le montre la mention qu'« un temps inappréciable s'écoule » (SA, 108). Ce temps est inappréciable car Saint-Antoine est incapable d'en mesurer l'écoulement. Cette plongée dans la « réalité » subjective d'un personnage rappelle presque toutes les œuvres de Nabokov, de *The Luzhin Defense* à *Lolita* ou *Ada*. Si Nabokov, dans *Lolita* et *Ada*, utilise la première personne pour renforcer le lien entre narrateur et personnage, le narrateur du Saint-Antoine de Flaubert est lui aussi présent dans l'esprit de Saint-Antoine, et imprégné de la subjectivité du personnage. La réalité n'est pas décrite par l'auteur à distance, mais habitant l'esprit des personnages, comme dans les nombreux passages de *Madame Bovary* où Flaubert décrit leur état d'esprit de leur propre point de vue.

Les délires de Saint-Antoine forment les parfaites fondations pour la composition d'une illusion poétique. De la même façon, dans *Ada*, un roman déjà éloigné du réel puisqu'il met en scène une réalité alternative dans laquelle la Terre est nommée Antiterra ou bien Demonica, le narrateur décrit son expérience dans l'un des établissements secrets d'une chaîne de maisons closes en des termes oniriques, voire hallucinatoires. Sa visite est décrite comme un passage « oneirotic » :

Three Egyptian squaws, dutifully keeping in profile (long ebony eye, lovely snub, braided black mane, honey-hued faro frock, thin amber arms, Negro bangles, doughnut earring of gold bisected by a pleat of the mane, Red Indian hairband, ornamental bib), lovingly borrowed by Eric Veen from a

reproduction of a Theban fresco (no doubt pretty banal in 1420 B.C.), printed in Germany (Künstlerpostkarte Nr. 6034, says cynical Dr Lagosse), prepared me by means of what parched Eric called "exquisite manipulations of certain nerves whose position and power are known only to a few ancient sexologists," accompanied by the no less exquisite application of certain ointments, not too specifically mentioned in the pornolore of Eric's *Orientalia*, for receiving a scared little virgin, the descendant of an Irish king, as Eric was told in his last dream in Ex, Switzerland, by a master of funerary rather than fornicatory ceremonies. (A, 353)

L'aspect fantastique de la scène est l'expression du fantasme occidental du harem, tandis que l'immersion dans la subjectivité du personnage est permise grâce à l'emploi de la première personne. Comme chez Flaubert, on trouve souvent dans les passages oniriques ou hallucinatoires de Nabokov, qui s'éloignent le plus ostensiblement du réel, des références à l'Orient. Flaubert est d'ailleurs un auteur longuement étudié par Edward Saïd dans son ouvrage *Orientalism*, dans lequel il expose la création d'un Orient faux, fantasmé et domestiqué par les visions occidentales. Cependant, même dans l'ouvrage de Saïd, on constate que la vision flaubertienne est singulière, par exemple face à Lamartine, également cité, qui fait preuve d'une vision paternaliste de l'Orient : « He climbs still higher to the point where the Orient, what he has just seen and where he has just been, is reduced to 'nations without territory, patrie, rights, laws or security... waiting anxiously for the shelter 'of European occupation'. In all the visions of the Orient, fabricated by Orientalism, there is no recapitulation, literally, as entire as this one»²¹³. Si, pour Saïd, le *Voyage en Orient* de Flaubert révèle également une vision paternaliste et occidentale, (notamment sa relation de pouvoir avec Kuchuk Hanem), il admet que Flaubert n'est pas dupe de cette vision et de la fausseté des idées reçues occidentales sur l'Orient. Saïd cite ainsi le passage de *Bouvard et Pécuchet* dans lequel Bouvard prédit, en bon orientaliste, la régénération de l'Europe par l'Asie : « Flaubert was prescient enough to see that in time the modern Orientalist would become a copyist, like *B&P* [...] »²¹⁴. Non que Flaubert ne considère pas tout à fait légitime une perception subjective de l'Orient par des occidentaux, notamment celle de Lord Byron ou de Decamps : « Mais je ne suis nullement de votre opinion quand vous prétendez que 'Decamps nous fit un Orient imaginaire' », écrit-il à Ernest Chesneau. Et de poursuivre : « Son Orient n'est pas plus imaginaire que celui de Lord Byron—ni par la brosse ni par la plume personne n'a encore dépassé ces deux-là comme Vérité » (À Ernest Chesneau, *Corr. III*, 807).

²¹³ Edward Saïd, *Orientalism* (London : Penguin Classics), 2003 (première publication 1978), 179.

²¹⁴ Saïd, *Orientalism*, 121.

La différence est que Flaubert, lui, n'a jamais écrit son Orient dans un roman, comme Lamartine ou Nerval. Ses notes de *Voyage en Orient* sont le compte-rendu d'un voyageur, pas l'œuvre esthétique d'un auteur, décision consciente prise par l'auteur, comme le montre sa correspondance :

J'ai la mer sous mes fenêtres, un peu plus loin Beyrouth entouré de mûriers et à ma droite le Liban qui a une cravate de nuages et une perruque de neige ; & quand je pense qu'il y a des gens qui ont assez de toupet pour *faire des descriptions* de tout ça ! Savez-vous, cher ami, quel sera quant à moi le résultat de mon voyage d'Orient ? ce sera de m'empêcher d'écrire jamais une seule ligne sur l'Orient. » (À Frédéric Baudry, *Corr. I*, 652)

Les longues descriptions de l'Orient présentes dans le roman de Flaubert, ou même les romans dont le sujet est oriental comme *Saint Antoine* ou *Salammbo*, n'ont en aucun cas pour but de fournir une transcription réaliste d'un Orient observé par l'auteur. Quel en est alors la visée ? On peut répondre à cette question en examinant le rapport de Nabokov à l'Orient, tel qu'il est explicité par Monica Manolescu dans son article « Voiles et Caravansérails : l'Orient de Lolita » : « Faut-il le préciser, l'Orient de Lolita, comme tout Orient vu et inventé depuis l'Europe, est une notion proliférante et floue, un horizon d'images mirifiques, un faisceau de détails traditionnellement considérés comme lui appartenant, plus qu'un Orient véritable, ancré dans la géographie et dans l'histoire »²¹⁵. Contrairement aux autres Orients inventés par des Européens, celui-ci est créé en toute connaissance de cause, non seulement sans prétendre constituer un Orient véritable, mais en étant en fait le plus éloigné possible de toute représentation du réel. Ce que le thème oriental et l'esthétique orientaliste ouvrent à Flaubert, et que Nabokov utilise ostensiblement, c'est un espace rigoureusement irréel qui ne peut être que le fruit de l'imagination.

²¹⁵ Monica Manolescu, "Voiles et caravansérails : l'Orient dans Lolita", *Sillages critiques*, no. 11, Dec. 2010, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1657>. [Consulté le 5 décembre 2017]

La beauté, objectif ultime

L'éloignement du réalisme et la conviction que l'art réside dans l'illusion, et même l'implique nécessairement, semblent précisément naître de l'importance capitale de l'imagination dans l'art, au-delà du seul usage de la raison. Ce primat de l'imagination va à l'encontre de l'aspect social des œuvres littéraires, comme le souligne Boyd à propos de Nabokov dans *Russian Years* : « His recollection of classroom assignments on Russian literature—on Gogol in particular, studied in the final year—show that he was exposed even then to the social slant he would later attach as a critic and as a teacher. His position was the same then as forty years afterwards: literature appeals to the imagination, to the mind's eye. »²¹⁶. Pour Flaubert, et à l'encontre des compliments adressés à lui par Zola, le talent de l'écrivain vient bien de « ce qu'il imagine » ; il nomme d'ailleurs l'écriture, dans une lettre à sa nièce Caroline, « des travaux d'imagination » (*Corr. IV*, 254).

Mais ce qui caractérise surtout l'illusion artistique chez les deux auteurs, c'est la beauté définie par eux à plusieurs reprises comme l'objectif ultime de l'art. Nabokov notamment explique dans sa postface à *Lolita* que toute œuvre littéraire a pour seule utilité de fournir au lecteur un « ravissement esthétique ». Au début de son cours sur *La métamorphose* de Kafka, Nabokov enjoint ses étudiants à considérer la beauté de l'œuvre par-dessus tout :

A poor man is robbed of his overcoat (Gogol's 'The Greatcoat', or more correctly 'The Carrick'); another poor fellow is turned into a beetle (Kafka's 'The Metamorphosis')—so what? There is no rational answer to 'so what' We can take the story apart, we can find out how the bits fit, how one part of the pattern responds to the other; but you have to have in you some cell, some gene, some germ that will vibrate in answer to sensations that you can neither define, nor dismiss. *Beauty plus pity*—that is the closest we can get to a definition of art. Where there is beauty there is pity for the simple reason that beauty must die: beauty always dies, the manner dies with the matter, the world dies with the individual. If Kafka's 'The Metamorphosis' strikes anyone as something more than an entomological fantasy, then I congratulate him on having joined the ranks of good and great readers. (*LL*, 251)

Pour Nabokov, le but de l'art est de reproduire la beauté éphémère, peut-être afin de l'immortaliser. Surtout, sa vision de l'art est radicalement opposée à une prétention rationnelle

²¹⁶ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 128.

et empirique, et marque une différence, presque morale, entre le bon lecteur imaginatif, et le mauvais lecteur qui réduit les œuvres à des allégories et refuse l'enchantement : « Unless we see them [characters] in a fantastic light, there is no enchantment » (*LL*, 252). Ce postulat nabokovien implique un idéal non-utilitaire de l'art, selon lequel la littérature n'a aucune valeur pratique. Nabokov tire cette conviction, non de l'imagination, mais de l'observation de la nature. En effet, en bon entomologiste, Nabokov connaît bien les artifices esthétiques dont sont capables les insectes et notamment les papillons : « He is entranced and puzzled by [...] the complex artistry of mimicry in the natural world »²¹⁷. Evidemment, ces artifices sont souvent expliqués selon la théorie de l'évolution de Darwin, en accord avec un point de vue utilitariste, qui voit dans les dons d'imitation et de camouflage un mécanisme de survie, l'esthétique étant accessoire, conséquence fortuite et non signifiante. Nabokov se distingue par une opinion tout à fait opposée à cette analyse, et un sentiment radicalement anti-darwinien, comme il l'exprime dans son autobiographie :

“Natural selection,” in the Darwinian sense, could not explain the miraculous coincidence of imitative aspect and imitative behavior, nor could one appeal to the theory of “the struggle for life” when a protective device was carried to a point of mimetic subtlety, exuberance, and luxury far in excess of a predator’s power of appreciation. I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception. (*SM*, 95)

Ainsi, Nabokov ne considère pas la nature comme un moyen de s'élever au-dessus du réel, à travers une beauté artificielle. Au contraire, Nabokov utilise sa perception du réel naturel pour justifier le non-utilitarisme de l'art, et désavoue au passage une nature où tout aurait sa place et où la survie serait le seul objectif poursuivi. Pour Nabokov, l'art est présent naturellement, plutôt que né d'une invention de la conscience humaine. Nabokov justifie ce parti-pris par l'ampleur des capacités d'imitation et de beauté chez les animaux qu'il étudie, qui selon lui, dépassent largement dans leur complexité la nécessité de survie. Il utilise d'ailleurs sa connaissance scientifique pour étayer son argumentation, prouvant qu'il n'exprime pas une fantaisie d'artiste, mais la démontre scientifiquement par l'analyse du mimétisme animal :

The mysteries of mimicry had a special attraction for me. Its phenomena showed an artistic perfection usually associated with man-wrought things. Consider the imitation of oozing poison by bubblelike macules on a wing (complete with pseudo-refraction) or by glossy yellow knobs on a chrysalis

²¹⁷ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 9.

(‘Don’t eat me—I have already been squashed, sampled and rejected’). Consider the tricks of an acrobatic caterpillar (of the Lobster Moth)) which in infancy looks like bird’s dung, but after molting develops scabbly hymenopteroid appendages and baroque characteristics, allowing the extraordinary fellow to play two parts at once (like the actor in Oriental shows who *becomes* a pair of intertwined wrestlers): that of a writhing larva and that of a big ant seemingly harrowing it. When a certain moth resembles a certain wasp in shape and color, it also walks and moves its antennae in a waspish, unmothlike manner. When a butterfly has to look like a leaf, not only are all the details of a leaf beautifully rendered but marking mimicking grub-bored holes are generously thrown in. (*SM*, 94)

Nabokov décrit le mimétisme animal en même temps que le mimétisme artistique, en mentionnant l’objectif de survie (« Don’t eat me ») mais en le relativisant, en particulier dans la dernière description : le papillon qui imite une feuille ne vise pas la reproduction identique du réel, mais ajoute « généreusement » des marques allant au-delà des détails d’une feuille. Cet ajout de détails, presque superflus, correspond à la description de l’art des portraitistes dans la poétique d’Aristote : « [...] ceux-ci, pour restituer la forme propre, tout en composant des portraits ressemblants, peignent en plus beau »²¹⁸. L’imitation artistique n’est donc pas un processus de reproduction mais de recombinaison et d’addition. Pour Flaubert, on l’obtient par l’association de l’imagination et l’observation, ce qu’il admire en Shakespeare : « Je viens de finir le *Périclès* de Shakespeare. [...] Mais quel homme c’était ! Comme tous les autres poètes, et sans en excepter aucun, sont petits à côté et paraissent légers surtout. Lui, il avait les deux éléments, imagination et observation [...] » (À Louise Colet, *Corr. II*, 173-4). Nabokov expose une idée similaire dans un entretien accordé à *Playboy* en 1964 : « A creative write must study carefully the works of his rivals, including the Almighty. He must possess the inborn capacity not only of recombining but of re-creating the given world. In order to do this adequately, avoiding duplication of labor, the artist should *know* the given world. Imagination without knowledge leads no farther than the back yard of primitive art, the child’s scrawl on the fence, and the crank’s message in the market place” (*SO*, 32). Si l’imagination est capitale, elle doit être appliquée à une connaissance du réel fondée sur l’observation, de telle sorte que l’artiste reproduit sa perception individuelle du monde en l’exagérant et en l’embellissant, déformation peut-être signalée par les italiques du verbe « *know* ».

Par-delà les implications théologiques de l’affirmation de Nabokov, on voit chez l’auteur/entomologiste le refus d’un monde régulé par l’instinct de survie, instinct à ses yeux

²¹⁸ Aristote, *Poétique* (Paris : Le Livre de Poche), 1990, 108.

dépassé par un autre : l'instinct artistique. De cette façon, la nature elle-même peut être considérée comme une influence pour Nabokov : « At this extraordinary level, it seemed as if nature itself took an inexplicable artistic pleasure in the complexity and perfection of its work and in its apprehension by our intelligent eyes »²¹⁹. On retrouve même l'angoisse décrite par H. Bloom : « Nature was one rival Nabokov knew he could not outdo at its own game »²²⁰. Ainsi, l'auteur peut être comparé au papillon : en imitant le réel comme l'insecte mimétique, l'auteur véritable ne se contente pas de l'impact social, tout comme le papillon ne se borne pas à la survie, mais pousse l'art jusqu'aux limites de l'esthétique. Le but ultime de l'art mimétique reste donc la beauté.

Si ce mot se rencontre finalement peu chez Nabokov, on le croise beaucoup chez Flaubert, dans sa correspondance. Il réfute ainsi, dans une lettre à Louise Colet en septembre 1846, la séparation entre style et contenu par l'affirmation que le but de l'art véritable est le beau : « Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible, de même qu'une Forme qui n'exprime pas une idée – Voilà un tas de sottises sur lesquelles la critique vit. On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'idée, le but moral comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du peintre de peindre, le but du rossignol de chanter comme si le but de l'art n'était pas le Beau avant tout. » (*Corr. I*, 350). Cette priorité demeure tout au long de sa carrière, puisqu'il écrit en 1875 à George Sand : « Je recherche par-dessus tout la Beauté, dont mes compagnons sont médiocrement en quête » (*Corr. IV*, 1000). Dans une autre lettre, il regrette également l'absence du beau dans les œuvres contemporaines, citant *L'Étrangère*, une comédie d'Alexandre Dumas fils : « On ne parle que de *L'Étrangère*. Je n'ai pas vu la pièce et ne puis vous en rien dire. Les fragments que j'en connais m'ont semblé peu éblouissants, sous le rapport du Style. – Qui s'inquiète de toi, ô Beauté ! » (À George Sand, *Corr. V*, 20). Plus tard, la même année, il réitère son affirmation de 1846, que le but de l'art est la beauté : « [...] Mais aucun des deux ne n'est préoccupé *avant tout* de ce qui fait pour moi le but de l'Art à savoir : la Beauté ! » (À George Sand, *Corr. V*, 31). À l'instar de Nabokov, Flaubert semble donc considérer l'esthétique comme la marque principale de l'art, conformément à leur attachement commun au style, dont le beau est l'effet principal. Maxime Du Camp, dans ses *Souvenirs Littéraires*, déclare que cet attachement à la forme démontre la non-appartenance de Flaubert au courant réaliste, bien qu'il lui en attribue une autre :

²¹⁹ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 298.

²²⁰ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 298.

On a dit de Flaubert qu'il était un réaliste, un naturaliste ; on a voulu voir en lui une sorte de chirurgien des lettres disséquant les passions et faisant l'autopsie du cœur humain ; il était le premier à en sourire : c'était un lyrique. Il en était arrivé à cette théorie singulière que le mot le plus harmonieux est toujours le mot juste ; à l'harmonie de ses phrases il a tout sacrifié, parfois même la grammaire ; il répétait souvent ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout ; une œuvre d'art qui cherche à prouver quelque chose est nulle par cela seul ; un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers aussi beau qui signifie quelque chose : hors de la forme, point de salut ; quel que soit le sujet d'un livre, il est bon s'il permet de parler une belle langue.²²¹

Si « la façon dont on dit est tout », et si « une œuvre d'art qui cherche à prouver quelque chose est nulle par cela seul », c'est bien parce que pour Flaubert, une préoccupation sociale fait obstacle à la beauté. Cependant, ranger Flaubert parmi les écrivains lyriques pose un autre problème : Flaubert recherche-t-il uniquement la beauté formelle, dénuée de sens, comme Du Camp le laisse entendre en rapportant les paroles de Flaubert : « un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers aussi beau qui signifie quelque chose » ? Du Camp commet peut-être la même erreur, qu'il note quelques lignes plus tôt, racontant qu'après avoir écouté la lecture de Flaubert de *Novembre*, et sous le charme du texte, il ne put s'empêcher de comparer l'œuvre à celle d'un écrivain parnassien, pour être rappelé immédiatement à l'ordre par Flaubert : « Ça rappelle un peu la manière de Théophile Gautier ». Il réplique : « Tu te trompes, ça ne ressemble à rien ». Flaubert avait raison, je me trompais »²²². Du Camp poursuit en citant deux autres influences, Chateaubriand et Edgar Quinet, qui eurent selon lui beaucoup plus d'effet sur Flaubert que Théophile Gautier. De la même façon qu'une œuvre ne « ressemble » pas à une autre, ce n'est pas parce qu'un auteur n'est pas réaliste qu'il est lyrique ou romantique. Comment concilier le mot rapporté par Du Camp à propos du sens d'un beau vers et cette déclaration faite par Flaubert à Louise Colet, juste avant l'expression de sa conviction que la but de l'art est le beau avant tout : « La Beauté transsude de la forme comme l'amour dans le monde de l'Art [...] de même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'Idée car l'idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible, de même qu'une Forme qui n'exprime pas une idée » (À Louise Colet, *Corr. I*, 350). La seule façon de concilier les deux affirmations est de considérer que lorsque Flaubert déclare qu'un beau vers dénué de signification est supérieur, il définit la signification comme une théorie, une idée sociale ou

²²¹ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* (Paris : Éditions Aubier), 1994 (première édition 1892), 191.

²²² Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, 190.

morale à diffuser. Le « vers qui ne signifie rien » exprime bien une idée, contenue dans sa forme même, il s'agit simplement d'une idée qui n'est pas utilitaire. Car si une forme qui n'exprimerait pas d'idée est impossible, c'est parce que pour Flaubert, la forme et le contenu ne peuvent être distingués, selon l'axiome de Boileau : « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément » plusieurs fois répété par Flaubert et parfois même paraphrasé, comme dans cette lettre à George Sand : « Le mot ne manque jamais quand on a l'idée » (*Corr.* V, 26).

Étant donné le refus du réalisme exprimé par les deux auteurs, au motif que le réel ne peut être perçu objectivement, la précision du mot juste lié à l'idée ne peut faire référence au réel. Deux autres mots sont utilisés par Flaubert, le vrai et la vérité, souvent écrits avec une majuscule initiale. D'ailleurs, ces termes sont souvent utilisés en association au beau, comme si Flaubert remplaçait l'idée réfutée du réel perceptible objectivement par celle de vérité : « Mais n'y a-t-il donc pas un coin sur la terre où l'on aime le vrai pour le vrai, le beau pour le beau [...] » (À Louise Colet, *Corr. II*, 371-2). À Ernest Feydeau, il déclare en rappelant la même double priorité : « [...] Tu manques aux principes, tu n'as plus en vue le Beau et l'éternel Vrai » (*Corr. II*, 858). Ces principes que Flaubert reproche à Feydeau de ne pas respecter sont en fait ceux des tenants d'une vision individuelle de l'art, ceux de l'école flaubertienne qui ne possède qu'un seul membre. En outre, pour Flaubert, le beau ne suffit pas comme objectif de l'art. Si le texte doit être beau, il doit visiblement aussi être vrai. À quoi, cependant, correspond cette vérité, et quelle pourrait en être la définition ? Peut-être correspond-elle à la réalité subjective de tout auteur, qui devrait rester fidèle à sa perception individuelle, et justement conserver son idée individuelle du vrai pour ne pas le polluer par des théories collectives.

D'ailleurs, de même que Flaubert associe invariablement la forme et l'idée dans le 'mot juste', il semble unir le beau et le vrai dans un même concept : « la vérité seule, l'éternel, le beau pur ne passionne pas les masses à ces degrés-là » (À Louise Colet, *Corr. II*, 203). Pourtant, il semble que son obsession pour le vrai soit peu compatible avec son adoption de la maxime parnassienne « L'Art pour l'Art ». Il écrit à L. Bouilhet le 27 juin 1850 : « J'ai soutenu comme à dix-huit ans la doctrine de l'Art pour l'Art contre un utilitaire ». Comme Nabokov, Flaubert rejette l'utilitarisme, mais il semble ainsi se rapprocher d'un mouvement, ce qui est contraire à ses principes. Bien sûr, ce mouvement partage largement le credo de Flaubert, ainsi son amour de la forme, le refus de l'engagement social ou politique, l'absence des expériences personnelles de l'auteur, et la conviction que la beauté est le seul but de l'art. Flaubert serait

donc plus parnassien que réaliste ou romantique. C'est d'ailleurs la seule doctrine qu'il défende réellement.

Nabokov, lui, se montre plus circonspect. À Edmund Wilson, qui, surpris par la réfutation par Nabokov de toute théorie sociale ou politique de l'art, et avide de classer Nabokov dans un mouvement littéraire, lui écrit qu'il a dû adopter la devise de l'art pour l'art, Nabokov répond qu'il ne se reconnaît en fait pas dans ce mot d'ordre : « Art for art's sake does not mean anything unless the term 'art' is defined » (*EW*, 240). En effet, malgré sa conception non-utilitariste de l'art, partagée par Flaubert, Nabokov refuse tout de même d'adopter quelque étendard que ce soit, s'il n'est pas précisé par une définition individuelle. Si l'art signifie, comme Flaubert l'affirmait, à la fois « le vrai » pour le « vrai » et le « beau pour le beau », le principe, et requiert que soient définis à la fois le beau et le vrai. L'obsession du vrai est-elle compatible avec la maxime parnassienne ? L'œuvre de Nabokov n'est pas non plus exempte de l'idée de « réalité ». En effet, si Nabokov décrit le réel (lacanien) comme inexistant, ou toujours réinventé par les individus, cette « réalité » entre guillemets ne constitue pas moins une composante majeure de son œuvre, comme le décrit Boyd dans *Russian Years* : « In his best works, Nabokov makes us recognize the his worlds are not ready-made, that they are being created before our eyes, that the more we participate in their creation-observing their details, connecting up their parts, trying to solve all the problems their pose or feign not to pose-the more 'real' these worlds become, and at the same time the more their reality seems only a step towards something realer still »²²³. Ce jeu de Nabokov avec la « réalité », avec la réception par le lecteur de ce qui est présenté dans le roman (forcément fictif) comme une réalité, montre que la beauté n'est pas forcément l'objectif unique de l'auteur. Ainsi, pour les deux auteurs, comme l'écrivait Flaubert, « l'art ne doit servir de chaire à aucune doctrine, sous peine de déchoir ! » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. III*, 352). La relation des deux auteurs au principe de « l'art pour l'art » est significative de cette conviction. Même Flaubert, qui pourtant n'hésite pas à le reprendre à son compte, déclare finalement qu'il ne s'agit pas d'une adoption de la doctrine, et sous-entend que la reprise d'une maxime toute faite ne peut être que mâtinée d'individualité : « [...] bien que je sois parfois entiché de la doctrine de l'art pour l'art, comprise à ma manière (bien entendu) [...] » (À René de Maricourt, *Corr. III*, 587). Une doctrine comprise différemment par tous ceux qui y adhèrent ne reste pas une doctrine bien longtemps. Nabokov, comme Flaubert avant lui, n'adhère donc à aucun dogme, si bien que l'on peut

²²³ Boyd, *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, 12.

conclure que l'insoumission des deux auteurs à un mouvement n'est pas acceptation d'un autre, mais bien un refus de toute doctrine collective.

Le refus absolu de la didactique ?

Malgré l'absence de doctrine collective acceptée par les auteurs, on peut se demander si leur mépris de la didactique est réellement absolu, et si leurs œuvres respectives sont véritablement exemptes de tout enseignement. La littérature prônée par Flaubert et Nabokov est marquée, on l'a vu, par un refus commun d'enseigner quoi que ce soit, puisque le seul moteur de leur écriture est leur désir d'écrire, ainsi que le confirme Nabokov dans un entretien à la BBC en 1968 : « I have no purpose at all when composing my stuff except to compose it. I work hard, I work long on a body of words until it grants me complete possession and pleasure. » (*SO*, 115). Une telle opinion est sensiblement similaire à celle de Flaubert : « J'écris comme on joue du violon, sans autre but que de me divertir, et il m'arrive de faire des morceaux qui ne doivent servir à rien dans l'ensemble de l'œuvre, et que je supprime ensuite. » (À Madame Jules Sandeau, *Corr. III*, 34) Leur revendication non-utilitaire de l'art ainsi que leur déni de se ranger sous une bannière quelconque rend apparemment impossible la création par eux d'un livre dans un but didactique. Le procédé lui-même dégoûte les deux auteurs : « The middle brow or the upper Philistine cannot get rid of the furtive feeling that a book, to be great, must deal in great ideas. Oh, I know the type, the dreary type! He likes a good yarn spiced with social comment, he likes to recognize his own thoughts and throes in those of the author; he wants at least one of the characters to be the author's stooge » (*SO*, 41), déclare Nabokov dans son entretien à *Playboy* en 1964. Flaubert exprime sensiblement la même idée dans sa critique de *La Case de l'oncle Tom*, reprochant à l'auteur du livre de faire connaître son opinion et d'utiliser des stratégies didactiques au sein même du livre : « Les réflexions m'ont irrité tout le temps : Est-ce qu'on a besoin de faire des réflexions sur l'esclavage ? Montrez-le, voilà tout » (À Louise Colet, *Corr. II*, 204). D'ailleurs, si un auteur ne défend pas de doctrine, comment pourrait-il polluer le roman de ses réflexions ? À propos de l'écriture de la scène du curé de *Madame Bovary*, Flaubert apprend à Louise Colet sa volonté de se tenir scrupuleusement à cette absence de pédagogie, marque de l'impersonnalité de l'auteur : « Cela doit avoir de six à sept pages au plus, et sans une réflexion ni une analyse » (À Louise Colet, *Corr. II*). Toujours à Louise Colet, il reproche de s'être abandonnée à la didactique dans *La Servante* (1854) : « Ce qui m'y a révolté, c'est de voir gaspiller tant de dons du ciel, par un tel parti pris de morale » (À Louise Colet, *Corr. II*, 507). Pour Flaubert, la didactique n'est pas mauvaise parce qu'elle défend une idée ou une morale outrageante, mais parce qu'elle est antinomique avec la mission de l'art :

« Crois bien que je ne suis nullement insensible aux malheurs des classes pauvres etc. Mais il n’y a pas en littérature de bonnes intentions : *le style est tout*. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 507).

Nabokov poursuit la même conviction, considérant qu’aucun personnage ne doit endosser les pensées de l’auteur, ni ses réflexions morales. Comme à son habitude, il joue d’ailleurs avec cette idée de façon méta-textuelle, notamment dans *Look at the Harlequins*. Le narrateur, Vladimir V., présente de nombreux points de ressemblance avec Nabokov lui-même, outre son prénom. Par exemple, lorsque le narrateur dit de H.G. Wells : « I said that he was the greatest romancer and magician of our time, but that I could not stand his sociological stuff » (*LH*, 27). Cette affirmation s’apparente même dans la formulation à la propre opinion de Nabokov, grand admirateur de Wells, mais qui déplorait ses réflexions politiques et sociales, comme il l’exprime dans un entretien pour *The Paris Review* en 1966 : « His sociological cogitations can be safely ignored, of course, but his romances and fantasias are superb » (*SO*, 104). Une telle similitude peut surprendre, étant donné le mépris dont fait preuve Nabokov envers les auteurs qui utilisent des protagonistes pour défendre leurs opinions. Cependant, seize pages après avoir effectivement prêté au personnage sa propre pensée, Nabokov apporte un élément d’information supplémentaire sur son narrateur : « I know nothing about butterflies » (*LH*, 43). Nul doute que Nabokov ajoute cet élément pour prendre à revers le lecteur ayant vu dans le narrateur un personnage autobiographique. Ainsi, Nabokov joue avec l’impersonnalité de l’auteur, accordant à son narrateur des éléments de sa propre personnalité, pour invalider soudain la comparaison par un détail discordant relatif à un aspect majeur de la personne de l’auteur. Pourtant, et malgré ce jeu méta-textuel, la réflexion sur Wells ne constitue-t-elle pas tout de même un moyen pour l’auteur de présenter ses réflexions, ici sur la littérature ? Bien sûr, ce commentaire a justement pour cible la propension d’un auteur à promouvoir ses idées dans des œuvres à but sociologique et politique. Mais il n’en exprime pas moins la défense, au sein d’une œuvre d’art, d’une cause et d’une vision de la littérature, au-delà du simple plaisir de composition. Le même phénomène est à l’œuvre lorsque, dans *Madame Bovary*, Léon et Emma parlent de littérature. Flaubert déclare d’ailleurs que cette scène est la première où l’on verrait « un roman se moquer de sa jeune première et de son jeune premier » (À Louise Colet, *Corr. II*, 172). En effet, dans cette scène, les deux personnages expriment des opinions opposées à celles de Flaubert, louant dans la lecture le divertissement sans difficulté : « On ne pense à rien, les heures passent. » (*MB*, 164), opinion qui correspond à la critique de Dumas par Flaubert : « D’où vient le prodigieux succès des romans de Dumas ? C’est qu’il ne faut pour les lire aucune initiation, l’action en est amusante. On se distrait donc pendant qu’on les lit. Puis,

le livre fermé, comme aucune impression ne vous reste et que tout cela a passé comme de l'eau claire, *on retourne à ses affaires* » (À Louise Colet, *Corr. II*, 358). Même l'identification aux personnages éprouvée par Léon se situe à l'exact opposé d'une opinion artistique défendue par Nabokov : « On se promène immobile dans des pays que l'on croit voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, se joue dans les détails ou poursuit le contour des aventures. Elle se mêle aux personnages ; il semble que c'est vous qui palpitez sous leurs costumes » (*MB*, 164). Nabokov, quant à lui, déclare dans « Good readers and Good writers » : « [...] Or, and this is the worst thing a reader can do, he identifies himself with a character in the book » (*LL*, 4). La plupart des opinions des auteurs en matière de littérature sont exprimées à travers une satire d'idées reçues qu'ils parodient. « Satire is a lesson, parody is a game » (*SO*, 75), considérait Nabokov, mais il est légitime de se demander si ces parodies ne traduisent pas malgré tout l'envie de transmettre une vision spécifique de la littérature. En tous les cas, ces visions sont bien exprimées dans leur œuvre.

Dans la scène déjà citée, Léon déclare que la littérature doit servir à introduire des grandes idées ou idéaux : « En effet, observa le clerc, ces ouvrages ne touchant pas le cœur, s'écartent, il me semble, du vrai but de l'Art. Il est si doux, parmi les désenchantements de la vie, de pouvoir se reporter en idée sur de nobles caractères, des affections pures et des tableaux de bonheur. » (*MB*, 165). Cette parodie a-t-elle une simple visée humoristique, ou bien offre-t-elle la satire d'une opinion, bourgeoise pour Flaubert, philistine pour Nabokov, dénigrant une littérature sans « idées » ? Il semble difficile de croire que l'élément didactique soit tout à fait absent de l'exposition parodique d'une opinion inverse à celle de l'auteur, et ce en particulier lorsque celle-ci concerne le sujet tenant le plus à cœur à l'auteur. Evidemment, si une expression du rôle de l'art est mise en avant par cette parodie, elle ridiculise la présence d'une volonté morale en art : l'auteur semblerait ne pas tant vouloir imposer des préceptes que dénoncer l'influence négative des doctrines sur la littérature. Cependant, une question centrale demeure quant au refus de tout étendard : est-ce en soi une doctrine, et le refus de l'engagement est-il une forme d'engagement ?

La figure du bourgeois ou du philistin joue un rôle crucial dans les œuvres de Flaubert et de Nabokov, ce qui pourrait paraître contredire le refus de toute didactique dans l'œuvre. En effet, la parodie de la pensée bourgeoise est parfois si poussée qu'elle confine à la satire. Homais, par exemple, constitue l'exemple par excellence du bourgeois flaubertien, et l'on peut se demander si, conformément à la vision individuelle de l'art selon Flaubert, Homais n'est pas le contre-exemple absolu, sa description encourageant en effet le lecteur à examiner son propre

comportement afin de vérifier qu'il ne correspond pas à celui du pharmacien. Les exemples sont nombreux. La présentation d'Homais utilise un registre décidément péjoratif, très frappant à la relecture : « Un homme en pantoufles de peau verte, quelque peu marqué de petite vérole et coiffé d'un bonnet de velours à gland d'or, se chauffait le dos contre la cheminée. Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier : c'était le pharmacien. » (*MB*, 151). La petite vérole, la prétention et l'arrogance dérivée de la fonction, qui « abrutit » (À Léonie Brainne, *Corr. V*, 473) et dont le nom semble prononcé avec solennité en fin de phrase, campent le personnage. Les deux points, qui mettent l'action en suspens, et laissent présager au lecteur qu'un personnage extrêmement important va être présenté, paraissent trompeurs à la première lecture, et décidément parodiques à la deuxième. Au cours du roman, Homais incarne la figure du bourgeois avec tout le dégoût que Flaubert lui associe. Homais lit le journal, comme le remarque Nabokov dans son cours de littérature : « Ensuite, on causait de ce qu'il y avait dans le journal. Homais, à cette heure-là, le savait presque par cœur » (*MB*, 183) ; « Homais has various chinks in his armor : his science comes from pamphlets, his general culture from newspapers » (*LL*, 143). Tandis que la fausse littérature est attaquée par le biais d'Emma et de Léon, la fausse science, ainsi que le désir de gloire à travers la publication, sont consubstantiels à Homais : « [...] Ainsi, moi, j'ai dernièrement écrit un fort opuscule, un mémoire de plus de soixante et douze pages, intitulé : *Du cidre, de sa fabrication et de ses effets ; suivi de quelques réflexions nouvelles à ce sujet*, que j'ai envoyé à la Société agronomique de Rouen ; ce qui m'a même valu l'honneur d'être reçu parmi ses membres, section d'agriculture, classe de pomologie ; eh bien, si mon ouvrage avait été livré à la publicité... » (*MB*, 231). De l'axiome de Flaubert, « les honneurs déshonorent, le titre dégrade, la fonction abrutit » (À Léonie Brainne, *Corr. V*, 473), Homais endosse déjà deux éléments rédhibitoires. Et le troisième n'est pas loin : « Bonjour docteur (car le pharmacien se plaisait beaucoup à prononcer ce mot *docteur*, comme si en l'adressant à un autre, il eût fait rejaillir sur lui-même quelque chose dans la pompe qu'il y trouvait) » (*MB*, 271). Cette envie de distinction sera véritablement satisfaite à la fin du roman, avec l'obtention par le pharmacien de la légion d'honneur.

Bien que parodique, cette description d'Homais crée un personnage qui ne défend pas les opinions de l'auteur, mais s'y oppose diamétralement. Apparaît donc une didactique du contraire, par laquelle Flaubert réactive son axiome en décrivant un personnage détestable, repoussoir, qui agit inversement. Mais le plus grand indice que Flaubert livre au lecteur, volontairement ou non, en parodiant à travers Homais le bourgeois et ses idées, et invitant le

lecteur à s'en détourner, est constitué par les citations par Homais du *Dictionnaire des Idées Reçues*. Par exemple, Flaubert définit ainsi le « jeune homme » : « Toujours farceur. Il doit l'être. S'étonner quand il ne l'est pas » (*B&P*, 363). Voici les pensées Homais à propos de Léon, en italique comme pour « citer du bourgeois »²²⁴ : « Homais soupçonnait là-dessous quelque *histoire de jeune homme*, une intrigue » (*MB*, 208). Également, Flaubert définit ainsi le mot « actrices » : « La perte des fils de famille. Sont d'une lubricité effrayante, se livrent à des orgies, avalent des millions, finissent à l'hôpital. Pardon ! Il y en a qui sont bonnes mères de famille ! » (*B&P*, 334). Encore une fois, Homais reprend cette idée reçue : « [...] Et vous ne savez pas la vie que mènent ces farceurs-là, dans le quartier latin, avec les actrices ! » (*MB*, 213). Homais est ainsi un personnage qui représente l'état d'esprit bourgeois, parodié dans le *Dictionnaire des idées reçues* ; parodié, mais aussi peut-être satirisé, comme le sous-entend cette déclaration de Flaubert à propos du dictionnaire : « Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent » (*À Louise Colet, Corr. II*, 208-9). Paradoxalement, en énonçant ce qu'il « faut dire » selon les idées reçues bourgeoises, et en s'en moquant, Flaubert crée aussi une liste de ce qu'il ne faut pas dire à moins de passer pour l'archétype ridicule du bourgeois conventionnel. Homais lui-même constitue un contre-exemple parfait de l'attitude à adopter envers non seulement l'art mais aussi la science, incarnant un type à proscrire.

Nabokov décrit ce type dans l'essai « Philistines and philistinism », dans lequel il peint le caractère détestable du « bourgeois » au sens flaubertien, en citant l'exemple d'Homais, et d'autres personnages littéraires qui, pour une fois, correspondent bien pour Nabokov à des modèles existant réellement dans la société : « [...] he is the conformist, the man who conforms to his group, and he also is typified by something else : he is a pseudo-idealist, he is pseudo-compassionate, he is pseudo-wise. The fraud is the closest ally of the true philistine [...] In *Dead Souls* you have heard Chichikov, in *Bleak House* you have heard Skimpole. You have heard Homais in *Madame Bovary* » (*LRL*, 310). Nabokov voit donc dans ces représentations une généralisation réussie d'un type de personnes, et non de personnages. De la même façon, dans *The Gift*, le narrateur établit une biographie de Tchernychevski, et si le narrateur ne correspond pas vraiment à Nabokov lui-même, certaines de ses opinions paraissent sensiblement les siennes, particulièrement lorsqu'il ridiculise le raisonnement exposé par Tchernychevski : « Tchernychevski explained : 'We see a tree ; another man looks at the same object. We see by

²²⁴ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, 275.

the reflection in his eyes that his image looks exactly the same as our tree. Thus we all see objects as they really exist' All this wild rubbish has its own private hilarious twist [...]" (*TG*, 223). Comment la parodie d'une opinion tout à fait opposée à celle que Nabokov expose dans ses entretiens pourrait-elle ne pas constituer au moins partiellement une satire de cette vision de la littérature ? Le narrateur de Nabokov adopte même le vocabulaire anti-bourgeois de son auteur pour critiquer Tchernychevski: « Thus Chernychevski, like the majority of revolutionaries, was a complete bourgeois in his artistic and scientific tastes, was engaged by 'the squaring of boots' or the extraction of cubic roots from boot tops' (*TG*, 220). On distingue donc, à la fois dans l'œuvre de Flaubert et celle de Nabokov, un schéma récurrent qui tourne en ridicule une vision de l'art opposée à celle de l'auteur, qui peut certes correspondre à une simple parodie ludique, mais semble s'apparenter fortement à la satire didactique par sa répétition et le caractère infâme des personnages caricaturés.

II.3. Art et politique

Théâtre et satire politique

Bien que ce choix en lui-même ne contredise pas nécessairement leur apolitisme littéraire, ni Flaubert, ni Nabokov n'ont hésité à utiliser des sujets politiques dans leur œuvre. Une des nombreuses critiques formulées à l'encontre de Flaubert à propos de sa description de la révolution de 1848 dans *l'Éducation sentimentale* fut l'absence de représentation exaltée de gloire politique ou révolutionnaire. D'ailleurs, comme son titre l'indique, *l'Éducation sentimentale* se concentre sur le parcours d'un personnage en particulier, Frédéric Moreau, à travers des aventures amoureuses plus que politiques. Le contexte politique ne constitue donc pas le thème principal de l'œuvre et peut être considéré comme un décor, ce qui explique l'absence de tout commentaire de la part de l'auteur, dont la principale préoccupation n'est pas la description d'événements historiques. Néanmoins, certaines œuvres des deux auteurs ont pour sujet la politique elle-même, et mettent en scène des personnages qui interagissent lors de débats où s'affrontent diverses opinions. Il s'agit pour Flaubert de la pièce *Le Candidat*, dans laquelle il peint avec humour et dérision l'accession à la députation d'un bourgeois de campagne, occasion de nombreuses manigances et manipulations mettant en jeu les différents protagonistes de la politique locale (l'ambitieux nouveau-riche, le journaliste, le noble, les paysans, les ouvriers) ; le pendant de ce texte chez Nabokov est son roman *Bend Sinister*, dans lequel il raconte la résistance qu'oppose le professeur Krug à Toad, tyran philistin fortement apparenté au totalitarisme nazi ou soviétique.

Flaubert, dans sa correspondance, prône un éloignement presque absolu de l'art et de la politique, notamment contemporaine, position cohérente avec son mépris du journalisme fétichisant l'éphémère. Il écrit notamment que « le vrai n'est jamais dans le présent. Si l'on s'y attache, on y périt » (À Louise Colet, *Corr. II*, 316), et déclare, en matière de politique, admirer l'ignorance totale plutôt que le simple désintérêt à son égard ; aussi il encense sa cuisinière qui ne connaissait pas la chute de Louis-Philippe : « Et je me regarde comme un homme intelligent ! Mais je ne suis qu'un triple imbécile. C'est comme cette femme qu'il faut être » (À Louise Colet, *Corr. I*, 321). Mais ce qui semble le gêner le plus est ce qu'il nomme le « règne de l'égalité », c'est-à-dire l'idéal d'une société utilitariste et matérialiste fondée sur la volonté populaire et collective, dans laquelle la littérature aurait pour seul but de dénoncer les injustices

sociales : « Qu'est-ce que ça fout à la masse, l'Art, la poésie, le style ? » (À Louise Colet, *Corr. II*, 358). Cette attitude trouve son écho dans l'individualisme de l'auteur : « L'idéal d'une société serait celle en effet où tout individu fonctionnerait dans sa mesure. Or je fonctionne dans la mienne ; je suis quitte. Quant à toutes ces belles blagues de dévouement, sacrifice, abnégation, fraternité et autres, abstractions stériles et dont la généralité humaine ne peut tirer parti, je les laisse aux charlatans, aux phraseurs, aux farceurs, aux *gens à idées*, comme le sieur Pelletan. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 381). Flaubert rejette ainsi les idées politiques égalitaires car elles éloignent du vrai but de l'art, mais lui-même exprime ce faisant un parti-pris politique, caractérisé par un individualisme radical. D'ailleurs, s'il considère comme bourgeoise l'expression des idées politiques (égalitaires ou conservatrices), il ne dit rien d'une défense de l'apolitisme ou d'une attaque contre toute idée politique. C'est le thème du *Candidat*, comédie dans laquelle Rousselin est prêt à embrasser n'importe quelle théorie, du socialisme jusqu'au conservatisme, pour accéder à la députation, sarcastiquement décrite par Flaubert comme « le comble de la gloire » dans une entrée du dictionnaire des idées reçues. Il s'y moque également de l'antiparlementarisme populaire : « Tonner contre la Chambre des députés. Trop de bavards à la chambre. Ne font rien. » (*B&P*, 345). Toutefois, comme l'écrit Yvan Leclerc dans sa préface à la pièce, Flaubert y tente bien « d'épancher sa bile » comme il menaçait de le faire contre les critiques, et ce faisant d'exposer ses idées apolitiques : « Cela fait longtemps qu'il veut se soulager en vidant son sac aux colères rentrées. Le jeune homme qui écrivait dans son carnet intime : 'je n'ambitionne point les succès politiques, j'aimerais mieux être applaudi sur un théâtre de vaudeville qu'à la tribune' rêve d'être applaudi au Vaudeville en blaguant la tribune » (*C*, 14). Mais, comme la seule doctrine littéraire identifiable chez Flaubert est apparemment une anti-doctrine, *Le Candidat* est une pièce « conçue dans un esprit d'impartialité » (*C*, 17) qui se raille en fait de toute idée politique, et même de celles parfois défendues par Flaubert dans sa correspondance : « Ici et là, on entend d'ailleurs derrière telle réplique la propre opinion de Flaubert, pris au piège de la bêtise montrée, ou plutôt soumettant sa personne à l'épreuve de la dérision indirecte. Ainsi, dans la bouche de Rousselin : « Un homme en vaut un autre, et j'en vaudrais plusieurs » (*II*, 1), comme un écho à la célèbre phrase du mandarin comptant pour vingt électeurs de Croisset » (*C*, 10). Également, lorsque le noble Bouvigny se scandalise des opinions égalitaires de Rousselin, « enfant de la Révolution », et s'écrie : « C'est mépriser la naissance » (*C*, 41), on peut le comparer à Flaubert fustigeant le suffrage universel : « Le premier remède serait d'en finir avec le suffrage universel, la honte de l'esprit humain. Tel qu'il est constitué, un seul élément prévaut au détriment de tous les autres ; le Nombre domine l'esprit, l'instruction, la race, et même l'argent – qui vaut encore mieux que

le Nombre » (À George Sand, *Corr. IV*, 376). La naissance, d'ailleurs, n'est pas méprisée de Flaubert :

Oh ! la race, comme j'y crois ! Mais il n'y a plus de race ! Le sang aristocratique est épuisé ; ses derniers globules, sans doute, se sont coagulés dans quelques âmes. Si rien ne change (et c'est possible) avant un demi-siècle, peut-être l'Europe languira dans de grandes ténèbres, et ces sombres époques de l'histoire, où rien ne luit, reviendront. Alors quelques-uns, les purs ceux-là, garderont entre eux, à l'abri du vent, et cachée, l'impérissable petite chandelle, le feu sacré, où toutes les illuminations & explosions viennent prendre flamme. (À Louise Colet, *Corr. II*, 278).

Cette convergence entre les opinions de Bouvigny et celles de Flaubert ne signifie pas que ce dernier déroge à son refus du commentaire, car Bouvigny n'est pas dans la pièce un personnage représentant Flaubert. Au contraire, le fait que Rousselin ait des opinions similaires à celles de l'auteur établit la mesure de l'impartialité (et de l'impersonnalité) des descriptions de Flaubert, qui se moque non seulement des conservateurs et des socialistes, et de l'esprit bourgeois en général, mais aussi de l'esprit bourgeois qu'il sait parfois présent en lui-même. En effet, l'encensement par Rousselin du « sang aristocratique » n'est pas seulement un refus de l'égalitarisme assiégeant la liberté de l'individu mais aussi une hiérarchisation des individus fondée sur des critères héréditaires, restreignant dans une doctrine inégalitaire la liberté individuelle. Cette doctrine de liberté individuelle, d'ailleurs, n'est absolument pas caricaturée dans l'œuvre, elle est peut-être même défendue par la persécution par les personnages politiques du poète qui ne demande qu'à écrire tranquillement. Cette suite de caricatures d'idées politiques diverses, sans qu'aucune ne prenne l'ascendant, laisse penser que cette œuvre ne peut être l'expression par l'auteur d'idées politiques. Le seul commentaire politique identifiable est justement l'abstention de tout commentaire à travers une satire qui confine à l'humour et l'auto-dérision quand elle vient à viser l'auteur lui-même. Ainsi, cette pièce ne semble pas se démarquer du rapport à la politique déjà défini dans les autres œuvres de Flaubert, même si elle se concentre exclusivement sur les affaires publiques et privilégie donc le côté satirique : « Il faut lire et voir le Candidat comme la mise en scène de la politique tirée de toute l'œuvre, dans son réseau de rappels et d'anticipation, la réunion électorale à l'acte III semble la réduction au dialogue brut de la séance au Club de l'Intelligence dans l'*Éducation Sentimentale* » (III, 1) ; jusqu'à l'interruption de Heurtelot demandant à l'orateur ce qu'il pense des hannetons qui rappelle par son incongruité la fameuse 'tête de veau' » (C, 17). En effet, *Le Candidat* agit bien comme une satire non pas d'idéologies spécifiques mais des convictions politiques en général. L'idée même de conviction est malmenée à travers le personnage de Rousselin, l'opportuniste,

qui se fait conservateur ou socialiste selon le public qui lui fait face, comme le lui reproche Ledru : « Mais vous dites tantôt blanc, tantôt noir » (C, 74). Rousselin va jusqu'à justifier son inconstance par le pragmatisme et la rationalité de son action, en disant « [admettre] toutes les contradictions » (C, 92) puisqu'il « est absurde d'avoir des opinions arrêtées d'avance » (C, 107), si bien que la pièce se termine par l'élection d'un député ni conservateur ni socialiste, mais à l'idéologie inconstante. Car la pièce ne ridiculise pas tant les idéologies que la raison pour laquelle les personnages les adoptent. Tous sont poussés par l'ambition, la quête du succès défini par l'accession à une fonction supérieure ou celle de la richesse, deux objectifs poursuivis par absolument tous les personnages : l'intrigant Murel et le noble Bouvigny, qui chassent un mariage avantageux, Rousselin qui brigue l'honneur suprême, et jusqu'à la ribambelle d'électeurs qui se succèdent pour monnayer leur vote auprès de Rousselin. Si la pièce de Flaubert contient une leçon, c'est bien une leçon morale selon laquelle il n'existe pas de conviction politique sincère, toutes étant toujours motivées par de basses considérations matérielles, qui sont basses non parce qu'elles sont matérielles, individuelles ou égoïstes, mais au contraire parce qu'elles sont partagées par la majorité, l'amour de l'argent et de la fonction faisant loi. Les personnages ne sont pas immoraux parce qu'ils cherchent le bonheur dans l'argent, mais parce qu'ils le cherchent dans le conventionnel. Encore une fois, la figure du bourgeois concentre tous les défauts des personnages.

Derrière cette dénonciation de la conventionalité semble se cacher une défense de l'indépendance et de l'auto-suffisance de l'art, évidemment au-dessus de considérations telles que l'ambition, le désir de richesse ou de gloire. Un même positionnement se dégage de *The Man from the USSR*, pièce de Nabokov racontant la journée d'un espion soviétique en fait agent double. Dans cette pièce, le personnage de Marianna, amoureuse de l'espion, fustige la politique en déclarant son mépris des bolchéviques : « I despise them. Art is above politics... But they debase art. » (MFU, 66) Cette précellence de l'art est revendiquée par le personnage qui pourtant ne condamne pas toutes les idéologies politiques de façon égale mais se focalise sur le bolchévisme, selon une opinion entièrement partagée par l'auteur. Le bolchévisme est dénoncé non parce qu'il est faux politiquement, puisque l'artiste doit rester indifférent à l'engagement, mais parce qu'il constitue une menace directe envers l'art. Marianna, cependant, n'est pas à Nabokov ce que Rousselin est à Flaubert, qui se moquait en fait de ses propres opinions. A ce moment du dialogue, et que ce soit le but de la réplique ou pas, Marianna est bien transformée par l'auteur en porte-voix personnel. Sa réplique fait effectivement écho aux déclarations de Nabokov: « I think that my main grudge against the good old Soviets is that they produce such

execrable literature » (*EW*, 133). Cependant, le porte-parole n'est pas idéal, et démontre l'importance de définir individuellement les termes d'une maxime avant de l'adopter. En effet, si Marianna répète sans cesse que « l'art est sacré », il semble qu'en invoquant l'art elle fasse plutôt référence à la gloire que lui procurera son rôle dans un film dont elle ne connaît même pas le sujet, sinon qu'il a à voir avec la Révolution, et articule une histoire d'amour avec un riche suspense. Le nom de l'acteur principal, Harry Joy, évidemment un nom de scène, semble achever d'exposer l'artificialité de la chose. Il est donc probable que Nabokov, conscient de reproduire sa propre opinion, s'en moque en la faisant énoncer par un personnage dont les motivations philistines sont évidentes. Pourtant, une autre opinion se dessine en filigrane, puisqu'en faisant défendre l'art par un personnage dont la définition de celui-ci diffère si visiblement de celle de l'auteur, Nabokov semble déclarer une nouvelle fois qu'une formule sur l'art ne veut rien dire « tant que l'on ne définit pas l'art » (« unless the term 'art' be defined, *EW*, 240).

On le sait, Nabokov dans sa pièce critique bien une idéologie, ou du moins un régime. On peut certes considérer que la description de la vie d'émigrés russes et de leur omniprésente tentation de retour, parodiée dans les hésitations d'Oshienski²²⁵, est une occasion pour l'auteur de jouer sur les rapports humains. Toutefois, le régime bolchévique est constamment décrit comme une force d'oppression, dont la seule caractéristique perceptible est l'autoritarisme. Ainsi, lorsqu'Oshivenski qualifie les leaders bolchéviques de « héros de pacotille » (« phony heroes », *MSU*, 117) ou que Kuznetsoff, se révélant agent double (ce qui confirme qu'il n'existe pas chez Nabokov de personnage bolchévique qui ne soit pas brutal, simpliste ou généralement philistin) les appelle « limiers soviétiques », (« soviet sleuths », *MSU*, 120) la distinction entre ces insultes et l'expression politique de l'auteur est ténue.

Contrairement à Flaubert, qui se raille de toute la classe politique (jusqu'aux électeurs), Nabokov, lorsqu'il traite du thème du pouvoir, dénonce bien toujours le même système totalitariste, en une défense implicite de la démocratie. Nabokov considère d'ailleurs avoir dépassé la « distance esthétique » avec *Invitation to a Beheading* et *Bend Sinister*. En effet, juste après avoir répondu qu'il est un artiste solitaire, membre d'aucune école ni d'aucun club, il déclare avoir atteint un objectif politique avec ces deux romans :

²²⁵ Atermoiements qui se transforment en défiance héroïque dès qu'il se rend compte qu'il lui sera impossible de revenir en Russie.

*You have witnessed extraordinary changes in your lifetime and maintained an "esthetic distance." Would you consider this a matter of your temperament or a quality you had to cultivate? [...] I am a lone lamb. Let me submit, however, that I have bridged the 'esthetic distance' in my own way by means of such absolutely final indictments of Russian and German totalitarianism as my novels *Invitation to a Beheading* and *Bend Sinister*. (SO, 156)*

La notion d'inculpation ("indictments") semble bien dénoter une intention, sinon didactique, du moins autre que purement artistique. En effet, *Bend Sinister* comporte de nombreux passages dénonçant la tyrannie de l'Etat à travers une satire des discours totalitaires soviétiques ou nazis : « The State is your only true friend » (BS, 146) ; « 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 mothers! The hydra of the reaction may still raise its head. » (BS, 149) La mention de l'hydre est-elle une référence au *Dictionnaire des idées reçues* dans lequel l'hydre de l'anarchie est désignée comme le cliché parfait pour désigner « tous les systèmes qui font peur » (B&P, 360) ? Cela est possible, et vise bien ici un système précis, le totalitarisme, au bénéfice d'un autre régime, semble-t-il la démocratie. De la même façon, Nabokov dénonce le manque de liberté d'expression à travers le musellement de la presse :

Whereas in other countries newspapers are purely business ventures, firms that sell their printed wares to the public [...] True, in other countries, there is a lot of talk about 'freedom' but in reality a lack of funds does not allow one the use of printed word. A millionaire and a working man clearly do not enjoy equal opportunities [...] Our newspapers are published by government and public organizations and are absolutely independent of individual, private and commercial interests. (BS, 165-6)

Ce type de discours prononcé par le personnage du tyran dans le roman constitue évidemment une satire des arguments totalitaires égalitaristes, mais d'un point de vue particulier. Ce contre-exemple utilise une méthode similaire à celle d'un auteur comme Ayn Rand, qui ridiculise le discours progressiste à travers des personnages antagonistes : « The public can't remain indifferent to reckless, selfish, waste by an anti-social individual. After all, private property is is a trusteeship held for the benefit of society as a whole. »²²⁶ Bien sûr, cette comparaison doit aussitôt être relativisée, puisque la satire nabokovienne est bien plus subtile qu'une simple énumération d'arguments prononcés par un antagoniste, si bien que le discours du tyran de *Bend Sinister* n'est pas à comprendre sommairement comme le contraire de la pensée de

²²⁶ Ayn Rand, *Atlas Shrugged* (New York : Penguin USA), 2007 (première édition 1957), 50.

l'auteur. D'ailleurs, la mention d'autres pays qui « parlent beaucoup de liberté », sans doute une référence aux États-Unis, peut correspondre chez Nabokov à une critique du philistinisme américain, dans lequel l'amour de l'argent tient une place indubitable. Même dans la bouche d'un tyran, la déclaration qu'un millionnaire et un travailleur ne bénéficient pas des mêmes opportunités est assez indiscutable. Cependant, derrière cette satire du totalitarisme semble se profiler une défense de l'individualisme, et même du capitalisme qui, par opposition au contrôle de la pensée par l'Etat, permettrait l'indépendance chérie par l'auteur, et offrirait la seule alternative à un égalitarisme liberticide. La référence aux désirs du public suppose que Nabokov critique également ce système comme un nivellement par le bas de l'expression écrite, ce qu'il dénonce à travers sa conviction qu'un écrivain ne doit pas se préoccuper du public. Cette insertion d'une opinion partagée par l'auteur, qui correspond à sa satire du *poshlust* présente dans d'autres œuvres non engagées, notamment *Lolita*, brouille l'expression d'une idée politique claire. Si Nabokov critique plus le totalitarisme que d'autres systèmes, c'est en premier lieu pour son rapport à l'art ; aussi discerne-t-on bien dans le discours totalitaire l'opinion de l'auteur en filigrane : « We believe that the only true Art is the Art of Discipline. All other arts in our perfect city are but submissive variations of the supreme Trumpet-Call” (BS, 167). Flaubert lui aussi, quoique de façon plus discrète, montre dans *Le Candidat* un art persécuté par les idéologies, dont aucune ne comprend le personnage de Julien, à propos duquel Rousselin s'écrie : « Je n'aime pas les poètes ! de pareils galopins ! » (C, 34). Le propos de Julien déclarant avoir appris à lire « avec Hernani » est d'ailleurs un des seuls propos sérieux de la pièce, compris par le public, au grand désarroi de Flaubert, comme une plaisanterie.

Visions de la politique : entre rejet et conservatisme

Si les deux auteurs ridiculisent toutes les idéologies politiques dans leurs œuvres, on trouve tout de même dans leur correspondance une dénonciation claire de l'idéal socialiste. Il y apparaît comme une idéologie susceptible, peut-être plus encore que le conservatisme, d'engendrer un désir d'oppression, de violence et de totalitarisme, et constitue donc une menace envers la liberté individuelle en général et l'art en particulier. Flaubert, dans sa correspondance, fait en effet preuve d'un rejet véhément du socialisme, qu'il considère comme opposé à l'art car trop préoccupé par le matérialisme et ignorant la spiritualité de l'être humain :

Voilà ce que tous les socialistes du monde n'ont pas voulu voir avec leur éternelle prédication matérialiste. Ils ont nié la *Douleur*, ils ont blasphémé les trois quarts de la poésie moderne, le sang du Christ qui se remue en nous. [...] Les républicains de toute nuance me paraissent les pédagogues les plus sauvages du monde eux qui rêvent des organisations, des législations, une société comme un couvent. Je crois au contraire que les règles de tout s'en vont, que les barrières se renversent, que la terre se nivelle. Cette grande confusion amènera peut-être la Liberté. – L'art qui devance toujours, a du moins suivi cette marche. (À Louise Colet, *Corr. II*, 151-2)

L'art est ainsi associé à une nécessaire liberté, tandis que le socialisme et le républicanisme se concentrent sur les besoins primaires de l'homme, écrasant la liberté par des règles rigides toujours justifiées par des nécessités triviales, distinctes des désirs artistiques ou spirituels. En 1853, toujours dans une lettre à Louise Colet, il vilipende d'abord la croyance dans le progrès et la conviction que l'humanité s'améliore au fil du temps, qu'il finit par associer au socialisme :

Ô lumières ! Ô Progrès ! Ô humanité ! et on se moque du Moyen Âge, de l'antiquité, du diacre Paris, de Marie Alacoque, et de la Pythonisse ! – quelle éternelle horloge de bêtises que le cours des âges. – les sauvages qui croient dissiper les éclipses de soleil en tapant sur des chaudrons valent bien les Parisiens qui pensent faire tourner des tables en appuyant leur petit doigt sur le petit doigt de leur voisin. (À Louise Colet, *Corr. II*, 334)

Mais si Flaubert semble ici ridiculiser à la fois le progressisme et le conservatisme, en décrivant, en une dénonciation cynique et générale, une ignorance invariablement présente à chaque époque (sans aucune évolution), son admiration pour l'antiquité lui fait tout de même évoquer, sinon un âge d'or, du moins l'idée d'un temps plus éclairé, comparé à une époque contemporaine décadente jusque dans sa perversion des anciennes superstitions : « [...] c'est une chose curieuse comme l'humanité à mesure qu'elle se fait autolâtre devient stupide. Les

inepties qui excitent maintenant son enthousiasme compensent par leur quantité, le peu d'inepties mais plus sérieuses, devant lesquelles elle se prosternait jadis. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 334). Flaubert se moque de la notion de progrès moderne, mais n'exclut pas la décadence, considérant que l'idolâtrie moderne dépasse l'obscurantisme de naguère.

Finalement, même les superstitions mystiques idolâtres et ineptes des anciens, qui égalent par leur caractère conventionnel et philistin celles des bourgeois du XIX^{ème} siècle, sont plus compréhensibles aux yeux de Flaubert que le matérialisme socialiste :

Ô Socialistes, c'est là votre ulcère ; l'idéal vous manque. Et cette matière même que vous poursuivez, vous échappe des mains comme une onde. L'adoration de l'humanité pour elle-même et par elle-même de (ce qui conduit à la doctrine de l'utile dans l'art, aux théories de salut public et de raison d'État, à toutes les injustices et à tous les rétrécissements, à l'immolation du droit, et au nivellement du Beau) ce culte du ventre dis-je, engendre du vent (passez-moi le calembourg) [...] (À Louise Colet, *Corr. II*, 334).

Là où le conventionnalisme bourgeois, comparé par Flaubert à l'idolâtrie des Anciens, entretient la bêtise et la superstition, le socialisme, par son matérialisme, nie l'art lui-même et justifie la destruction de toutes les libertés par l'égalitarisme. Ainsi, cette idéologie menace l'art encore plus que la bêtise, en voulant rendre le conventionnel obligatoire. En effet, pour Flaubert, l'égalitarisme est bourgeois, puisqu'il est accompagné du pire ennemi de l'art, l'utilitarisme : « Patience, quand le socialisme sera établi, on arrivera en ce genre au sublime. Dans le règne de l'égalité, et il approche, on écorchera vif tout ce qui ne sera pas couvert de verrues. Qu'est-ce que ça fout à la masse, l'Art, la poésie, le style ? Elle n'a pas besoin de tout ça. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 358).

Lorsque Flaubert dénonce le conservatisme censeur dans *Bouvard et Pécuchet* à travers le personnage du Comte de Faverges, offusqué par la passion des deux protagonistes pour la littérature, c'est au nom de la morale publique et du devoir didactique de l'écriture que l'art est censuré : « Non, monsieur, vous n'avez pas le droit de nous montrer le crime sans mettre à côté un correctif, sans nous offrir une leçon. » (*B&P*, 174). L'exigence utilitariste de didactique n'est pas toujours socialiste, mais elle est toujours sociale. Pour les conservateurs, les valeurs à transmettre par l'art ne sont certes pas égalitaires, mais n'en sont pas moins justifiées par l'intérêt collectif : « Vaucorbeil trouvait aussi que l'art devait avoir un but : viser à l'amélioration des masses ! — Chantez-nous la science, nos découvertes, le patriotisme. » (*B&P*, 174). Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si Flaubert accorde au Comte

des opinions contraires aux siennes propres en même temps qu'il aborde la phase « sociale » du roman, juste avant l'épisode de la révolution de 1848, qui précède dans la chronologie du récit le retour à un catholicisme autoritaire défendant le droit divin, l'ordre et la hiérarchie de la noblesse : « Ensuite ils feuilletèrent les imprimés du comte. Tous réclamaient le suffrage universel » (*B&P*, 174).

Pourtant, le mépris dont fait preuve Flaubert envers le socialisme, l'égalitarisme et l'intérêt collectif en général ne l'empêche pas d'exprimer des scrupules, et même de la compassion à l'encontre d'individus moins fortunés que lui : « [...] en ces matières du reste j'ai toujours l'air d'un plat bourgeois et d'une canaille. Je suis tranquillement à me chauffer les pieds à un grand feu, dans une robe de soie et en ce que l'on peut appeler (À la rigueur) un château, tandis que tant de braves gens qui me valent et plus, sont à tirer le diable par la queue – avec leurs pauvres mains d'anges ! » (À Louise Colet, *Corr. II*, 439). Sans doute cette description sentimentale, apparemment diamétralement opposée à celle, plus célèbre, des « vingt électeurs de Croisset » vise-t-elle également à rassurer Louise Colet. Flaubert ne lui prête pas d'argent non par manque d'amitié ou de compassion mais par défaut de finances (la mention apitoyée des « mains d'anges » est certainement digne de la « crapule catholico-socialiste » et comporte peut-être une pointe d'ironie). Cependant, même dans sa compassion, Flaubert ne parle que d'individus, « les braves gens qui [le] valent » et pas des masses, ce peuple qu'il vilipende à la fin de cette même lettre : « Non ! Je ne puis admirer le peuple et j'ai pour lui, en masse, fort peu d'entrailles, parce qu'il en est, lui, totalement dépourvu » (À Louise Colet, *Corr. II*, 442). L'ajout, entre deux virgules, d'« en masse », est révélateur, puisqu'il confirme que c'est bien l'idée de masse que Flaubert refuse dans le socialisme. Concept qui se retrouve dans la description dans *Bouvard et Pécuchet* de Marescot, conservateur qui justifie l'arrestation de Gorju par « la défense de la société, le Salut public, loi suprême » (*B&P*, 188). Cette loi suprême, présente à la fois chez les socialistes et les conservateurs, est celle de la supériorité de l'intérêt de la majorité par rapport à celui de l'individu : « Sa doctrine du Salut Public les avait indignés. Les conservateurs parlaient maintenant comme Robespierre » (*B&P*, 188). Cette condamnation du Salut Public par les protagonistes du roman, tout comme leur mépris de la censure, rejoint tout à fait l'opinion de l'auteur, et précède le rejet par Bouvard et Pécuchet d'une autre bête noire de Flaubert, le suffrage universel.

Nabokov partage le dégoût de la censure, qualifiant le régime de Napoléon III, responsable de l'interdiction de *Madame Bovary*, de « prude et philistin » (*LL*, 191). Mais l'ennemi qui, pour Nabokov, cristallise la même image du règne totalitaire de la bêtise, écrasant

l'individu au nom de l'intérêt collectif, c'est évidemment le régime bolchévique. Nabokov déclarait fréquenter des amis de toutes idéologies politiques, des « monarchistes constitutionnels » aux « révolutionnaires sociaux », mais rejetait les extrêmes : « I do not mix with 'black-hundred' white Russians and do not mix with the so-called 'bolshericans', that is 'pinks' » (SO, 96). Son rejet tout aussi radical des Cent-Noirs et des sympathisants bolchéviques révèle la raison spécifique de son mépris du régime, qui tient au traitement des arts et des individus, et non à la suppression des privilèges en soi : « How would you define your alienation from present-day Russia ? As a deep distrust of the phony thaw now advertised. As a constant awareness of unredeemable iniquities. As a complete indifference to all that moves a patriotic Sovietski man of today. As the keen satisfaction of having discerned as early as 1918 (nineteen eighteen) the *meshchantsvo* (petty bourgeois smugness, Philistine essence) of Leninism.” (SO, 97). La méfiance dont fait preuve Nabokov en Amérique envers la Russie soviétique se manifeste à travers sa conviction que Roman Jakobson était un agent russe et que, malgré les méthodes discutables de Joe McCarthy, l'infiltration communiste des institutions américaines était 'considérable'. Toutefois, cette circonspection est justifiable, comme l'explique Charles Nicol dans son article « Politics » dans le *Garland Companion* : on avait en effet découvert un espion bolchévique dans la maison de son père. Cependant, à l'instar de Flaubert, Nabokov refuse toute appartenance à un groupe idéologique clair, se définissant comme un « progressiste vieux-jeu » (« old-fashioned liberal »), acceptant les vues de son père et considérant qu'aucune idéologie politique ne peut contenir les solutions aux problèmes des individus : « *Can political ideas solve any of the big problems of an individual's life?* I have always marveled at the neatness of such solutions: ardent Stalinists transforming themselves into harmless Socialists, Socialists finding a sunset harbor in Conservatism, and so forth. I suppose this must be rather like religious conversion, of which I know very little.” (SO, 147). Pareille interchangeabilité explique son impossibilité de différencier “un démocrate d'un républicain » (SO, 126). Ainsi, Nabokov montre lui aussi un certain mépris envers les idéologies, toutes étant capables de philistinisme. Mais, contrairement à Flaubert, victime de censure de la part d'un régime conservateur, et attaqué par les socialistes pour son dédain du Salut Public, Nabokov, en raison de sa défense de l'individu, est un ennemi idéal dans un régime qu'il a effectivement fui et dont l'oppression ne s'est pas exercée que sur la littérature. Pour Nabokov, le bolchévisme est l'exemple ultime du totalitarisme philistin : « The only issue that brought the two strands of his political philosophy together was Soviet communism »²²⁷.

²²⁷ Alexandrov, *Garland Companion*, 625.

Flaubert, dans *Bouvard et Pécuchet*, décrit la séduction du totalitarisme, particulièrement chez des individus secrètement désireux d'imposer leur loi aux autres : « À force de bavarder là-dessus, ils se passionnèrent. Bouvard, esprit libéral et cœur sensible, fut constitutionnel, girondin, thermidorien. Pécuchet, bilieux et de tendances autoritaires, se déclara sans-culotte et même robespierriste. Il approuvait la condamnation du roi, les décrets les plus violents, le culte de l'Être Suprême. Bouvard préférait celui de la Nature. » (*B&P*, 143). La dérision de l'adoption d'une idéologie non par réelle conviction, mais dans le seul but d'appartenir à un groupe pouvant définir l'individu est ici bien visible.

Dans un entretien accordé à *Playboy* en 1964, Nabokov expose succinctement ses opinions politiques :

Since my youth—I was 19 when I left Russia—my political creed has remained as bleak and changeless as an old gray rock. It is classical to the point of triteness. Freedom of speech, freedom of thought, freedom of art. The social or economic structure of the ideal state is of little concern to me. My desires are modest. Portraits of the head of the government should not exceed a postage stamp in size. No torture and no executions. No music, except coming through earphones, or played in theaters. (*SO*, 34-5).

La garantie de la liberté individuelle est présentée comme une priorité, tandis que l'auteur se déclare indifférent à la structure économique et sociale de l'Etat. Cependant, il semble préoccupé par l'idéologie du progressisme socialiste, qui considère cette structure économique et sociale comme la priorité, et qui aux yeux de Nabokov menace précisément la liberté de parole et de pensée (nécessaire à l'art) au nom de l'intérêt collectif. Selon lui, l'auteur ne peut justement plus se permettre de rester indifférent face à une idéologie qui considère l'art uniquement comme un moyen supplémentaire de communiquer des revendications politico-sociales, contrairement aux conceptions d'artistes d'un passé plus enviable : « In the old days, to be sure, great lyrical poets or the incomparable prose artist who composed *Anna Karenin* [...] could cheerfully ignore the left-wing progressive Philistines who requested Tyutchev or Tolstoy to mirror politico-social soapbox gesticulations instead of dwelling on an aristocratic love affair or the beauties of nature.” (*SO*, 112).

Les idées politiques des deux auteurs se rejoignent dans le mépris d'un autoritarisme qui écrase l'individu au nom de l'intérêt collectif, mais diffèrent aussi radicalement dans leur rapport à la démocratie, méprisée par Flaubert et encensée par Nabokov. En effet, pour Flaubert, la République et le suffrage universel signalaient à la fois le règne de l'égalité (l'idée

d'égalité est « toute la démocratie moderne », À George Sand, *Corr. IV*, 376) et celui de la bêtise : « Tout le rêve de la démocratie est d'élever le prolétaire au niveau de la bêtise du bourgeois » (À George Sand, *Corr. IV*, 384). Dans *Bouvard et Pécuchet*, bien que les protagonistes passent par toutes les opinions politiques, les troubles et régimes successifs dont ils sont témoins les amènent à une opinion proche de celle de Flaubert : « Les six millions de voix refroidirent Pécuchet à l'encontre du Peuple, et Bouvard et lui étudièrent la question du suffrage universel. Appartenant à tout le monde, il ne peut avoir d'intelligence. Un ambitieux le mènera toujours, les autres obéiront comme un troupeau, les électeurs n'étant pas même contraints de savoir lire [...] » (*B&P*, 188). Comme l'écrit Winock, « la loi du nombre [...] fait horreur à Flaubert »²²⁸ car celui-ci considère que le régime de la majorité ne peut qu'écraser l'individu, puisque la majorité ne fait que représenter la « masse » féroce et aisément manipulée, comme le prouve le plébiscite. Flaubert adhère ainsi à une peur de la « tyrannie de la majorité », décrite par Tocqueville dans *De la démocratie en Amérique*, où celui-ci déclare que les États-Unis ont su se prémunir de ce danger : « L'omnipotence de la majorité me paraît un si grand péril pour les républiques américaines, que le moyen dangereux dont on se sert pour la borner me semble encore un bien [...] si vous admettez qu'un homme revêtu de la toute-puissance peut en abuser contre ses adversaires, pourquoi n'admettez-vous pas la même chose pour une majorité »²²⁹.

Nabokov, suivant la même idée de la défense de l'individu, fait preuve d'une admiration sans réserve pour la démocratie, particulièrement la démocratie américaine, qui, contrairement au jugement de Flaubert, constitue pour lui la meilleure garante de la liberté de l'individu, même s'il concède qu'il y a là un paradoxe :

The splendid paradox of democracy is that while stress is laid on the rule of all and equality of common rights, it is the individual that derives from it his special and uncommon benefit. Ethically, the members of a democracy are equals, spiritually, each has the rights to be as different from his neighbors as he pleases; and taken all in all, it is not perhaps an organization or a government or a community that we really have in mind when we say 'democracy' but the subtle balance between the boundless privileges of every individual and the strictly equal rights of all men. Life is a state of harmony—and that is why I think that the spirit of democracy is the most natural condition... Democracy is humanity at its best, not because we happen to think that a republic is better than a king and a king is better than nothing and nothing is better than a dictator, but because it is the natural

²²⁸ Winock, *Flaubert*, 552.

²²⁹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (Oxford : Oxford UP), 1836, 35.

condition of every man ever since the human mind not only of the world but of itself. Morally, democracy is invincible.²³⁰

Ici, Nabokov décrit une démocratie parfaite, qui correspond en tous points à ses attentes. Cependant, par son insistance sur le droit d'un individu à être « aussi différent qu'il le veut » de son voisin, c'est la démocratie américaine qu'il semble évoquer, avec l'importance attachée à la liberté individuelle, quitte à la défendre contre l'intérêt collectif, comme le montre cette citation des *Federalist Papers* écrit par le père fondateur James Madison (ou Alexander Hamilton) :

It is of great importance in a republic not only to guard the society against the oppression of its rulers, but to guard one part of the society against the injustice of the other part [...] if a majority be united by a common interest, the rights of the minority [...] the society itself will be broken into so many parts, interests and classes of citizens, that the rights of individuals, or of the minority, will be in little danger from interested combinations of the majority.²³¹

Cette défense de la liberté individuelle face à l'intérêt majoritaire est une spécificité de la démocratie américaine, et correspond d'ailleurs à l'idéal de société décrit par Flaubert, qui ne mentionne les États-Unis que très rarement dans sa correspondance : « L'idéal d'une société serait celle en effet où tout individu fonctionnerait dans sa mesure » (À Louise Colet, *Corr. II*, 381). Ainsi, les attitudes opposées des deux auteurs face à la démocratie peuvent s'expliquer par une expérience différente de celle-ci, la démocratie américaine, de laquelle Nabokov est citoyen, n'étant pas fondée sur le règne de l'égalité, ni sur l'autorité incontestable de l'État, contrairement aux principes et valeurs que dénonce Flaubert chez les « républicains de toute nuance ». D'ailleurs, Flaubert et Nabokov, au sein de leur œuvre, ne critiquent pas tant un régime ou une idéologie politique en particulier, qu'ils ne condamnent une attitude, celle du bourgeois et du philistin.

²³⁰ Gavriel Shapiro, *The Tender Friendship and the Charm of Perfect Accord. Nabokov and His Father* (Michigan : University of Michigan Press), 2014, 263-4.

²³¹ Alexander Hamilton, James Madison, John Jay. *The Federalist Papers* (Edinburgh : Black & White Publications), 2015 (première édition 1788), 161.

Cristallisation des défauts conventionnels dans la figure du bourgeois

Il est établi que le philistin décrié par Nabokov ressemblait en de nombreux points au bourgeois de Flaubert, et que Nabokov voyait entre eux une équivalence quasi-complète. Il existe pourtant quelques différences, notamment à propos de la violence, ultime manifestation philistine pour Nabokov, tandis que les bourgeois de Flaubert sont souvent plus fourbes que brutaux. Mais le point commun le plus important est la valeur péjorative de ces adjectifs de bourgeois et de philistin dans les correspondances et entretiens des auteurs, ainsi que dans leur attribution à certains de leurs personnages. S'il existe une intention didactique chez Nabokov et Flaubert, elle pourrait se dissimuler dans la peinture de contre-exemples incarnés par ces personnages. Effectivement, on peut lire Homais ou M'sieur Pierre de *Invitation to a Beheading* comme des représentations littéraires de l'hypocrisie bourgeoise honnie par les auteurs.

Tandis que Flaubert concluait de manière abrupte que l'on peut dénommer bourgeois « quiconque pense bassement », Nabokov, lui, consacra un essai entier à sa définition du philistin. Cet essai, intitulé « Philistines and philistinism », prétend décrire une idéologie en « -ism » (*LL*, 147) qui, malgré ses dénégations, intéresse finalement Nabokov et ne semble pas si éphémère. Pour Nabokov, le philistinisme est lié au conventionnel, aux clichés, enfin au vulgaire : « A philistine is a full-grown person whose interests are of a material and commonplace nature, and whose mentality is formed of the stock ideas and conventional ideals of his or her group and time [...] vulgarian is more or less synonymous with 'philistine' » (*LRL*, 309). Pour Nabokov, les termes « bourgeois » et « philistin » sont toujours interchangeables : « I may also use the terms genteel and bourgeois [...] The term bourgeois I use following Flaubert, not Marx. Bourgeois in Flaubert's sense is a state of mind, not a state of pocket. A bourgeois is a smug philistine, a dignified vulgarian » (*LRL*, 309). Nabokov établit donc tout de même une légère distinction entre les deux termes. Le bourgeois de Flaubert ne serait pas un philistin ordinaire, mais un philistin arrogant.

Nabokov a repris un mot russe, *poshlost*, désignant une vulgarité banale ou conventionnel, le transformant par un jeu de mots en *poshlust* (qui lui donne une connotation plus morale), pour désigner le « smug philistinism » incarné par un bourgeois tel que Homais : « *Poshlism* is not only the obviously trashy but mainly the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive » (*LRL*, 313). Ce bourgeois n'est pas le philistin inoffensif comme Charlotte Haze dans *Lolita* ou les beaux-parents de Luzhin dans *The Luzhin Defense*,

personnages conventionnels dont l'inculture ne s'accompagne ni de l'arrogance ni de l'ambition d'un Homais, ou d'un M'sieur Pierre, qui, de tous les personnages de Nabokov, semble peut-être le plus proche d'Homais dans son philistinisme. Dans ce roman, dans lequel le protagoniste Cincinnatus est condamné à l'exécution, M'sieur Pierre est le bourreau qui se fait passer pour un compagnon de cellule. Sa fausseté, son arrogance, son pseudo-enthousiasme ostentatoire pour la photographie, l'imposture suprême du « smug philistine », et l'admiration qu'il suscite chez la foule, rappellent indubitablement Homais. Ses discours sont presque une mise en œuvre de ce qu'on pourrait imaginer des monologues intérieurs d'Homais dans *Madame Bovary* :

I don't want to boast, but in me, dear colleague, you will find a rare combination of outward sociability and inward delicacy, the art of the causerie and the ability to keep silent, playfulness and seriousness . . . Who will console a sobbing infant, and glue his broken toy together? M'sieur Pierre. Who will intercede for a poor widow? M'sieur Pierre. Who will provide sober advice, who will recommend a medicine, who will bring glad tidings? Who? Who? M'sieur Pierre. All will be done by M'sieur Pierre. 'Remarkable! What talent!' exclaimed the director, as though he had been listening to poetry [...] (*IB*, 85)

La répétition du nom "M'sieur Pierre" rappelle la première mention d'Homais de *Madame Bovary*, qui annonce l'arrogance du personnage :

Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'or*, la pharmacie de M. Homais ! [...] Et l'enseigne, qui tient toute la largeur de la boutique, porte en lettres d'or : *Homais, pharmacien*. Puis, au fond de la boutique, derrière les grandes balances scellées sur le comptoir, le mot *laboratoire* se déroule au-dessus d'une porte vitrée qui, à moitié de sa hauteur, répète encore une fois *Homais*, en lettres d'or, sur un fond noir. [...] (*MB*, 148-9)

A l'instar de M'sieur Pierre, Homais est un faux philanthrope, comme le montre la scène dans laquelle il exhorte Hippolyte à se faire opérer du pied-bot, prétendant que c'est par sollicitude alors qu'il désire en fait écrire un article et faire ainsi parler du village. Et, comme Homais qui enfin gagne l'admiration du public, empêchant tout médecin de s'installer à Yonville, et surtout, obtient la légion d'honneur dans la phrase qui clôt le roman, M'sieur Pierre, par son arrogance philistine, finit par s'attirer la reconnaissance de sa valeur par la masse : « 'The public idolizes you', said obsequious Roman. 'We beseech you, be calm maestro' » (*IB*, 209).

Homais est l'archétype du bourgeois, et Nabokov le cite en exemple parmi d'autres personnages littéraires : « In *Dead Souls* you have heard Chichikov. In *Bleak House* you have

heard Skimpole. You have heard Homais in *Madame Bovary*. The philistine likes to impress and he likes to be impressed, in consequence of which a world of deception, of mutual cheating, is formed by and around him” (*LRL*, 310). On distingue bien ici une fonction didactique de la lecture, puisque Nabokov prête à des personnages fictifs des comportements négatifs tirés de la réalité. Malgré l’opinion partagée par les deux auteurs que l’œuvre ne doit jamais se subordonner à une idée, la façon dont les personnages, ici Homais, sont construits pour représenter l’archétype porteur d’une idéologie méprisée, et celle dont le lecteur, ici Nabokov, perçoit ce personnage, semblent indiquer la présence de l’anti-philistinisme dans les œuvres, et donc, d’une certaine façon, en creux, d’une idéologie.

En fin de compte, le texte de Nabokov tient presque du traité de morale, détaillant les défauts du philistin en allant du plus général au plus spécifique : « The philistine is often a snob. He is thrilled by riches and rank. « Darling, I’ve actually talked to a duchess” (*LRL*, 311). Le pronom « he » qui réfère ici au philistin type représente ce contre-exemple que le lecteur ferait bien de ne pas imiter, tandis que la citation constitue un exemple de phrases à ne pas prononcer sous peine de virer au philistinisme, selon un schéma qui rappelle le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, puisque l’on n’oserait plus prononcer cette phrase après avoir lu l’essai de Nabokov. L’utilisation du mot « snob » semble tirée d’un traité de politesse, le mot désignant non seulement une personne qui méprise ceux qu’elle considère inférieurs, mais aussi un individu imitant de façon vulgaire ceux qu’elle considère supérieurs. L’usage de ce terme aux connotations moralisatrices renforce l’effet didactique. Bien sûr, cet essai ne constitue pas une œuvre littéraire, mais, néanmoins, Nabokov fait constamment appel à l’art et à des personnages littéraires pour définir le philistin. D’ailleurs, pour Nabokov, c’est dans le rapport du philistin à l’art qu’il est plus aisé de l’identifier, et sa description fait ici certainement appel au personnage d’Emma Bovary, sans la citer, mais en soulignant l’idée que sa définition du philistinisme se nourrit de la description par Flaubert de l’esprit bourgeois :

A philistine neither knows nor cares anything about art, including literature—his essential nature is anti-artistic—but he wants information and he is trained to read magazines. He is a faithful reader of the Saturday Evening Post, and when he reads he identifies himself with the characters. If he is a male philistine he will identify himself with the fascinating executive or any other big shot—aloof, single, but a boy and a golfer at heart; or if the reader is a female philistine—a philistinette—she will identify herself with the fascinating strawberry-blonde secretary, a slip of a girl but a mother at heart, who eventually marries the boyish boss. (*LRL*, 311).

Les similitudes entre cette « philistinette » moderne et lectrice de magazines et les erreurs d'interprétation d'Emma Bovary lisant Walter Scott sont évidentes.

Le côté moral de cet essai apparaît plus clairement lorsque Nabokov décrit l'usage philistin du langage, par une définition qui pourrait tout aussi bien décrire le *Dictionnaire des idées reçues* : « Philistinism implies not only a collection of stock ideas but also the use of set phrases, clichés, banalities expressed in faded words » (*LRL*, 310). Cependant, lorsque la moralité devient spécifique, c'est souvent pour avertir le lecteur que lui aussi risque, ou peut-être est déjà coupable, de tomber dans le travers décrié : « A true philistine has nothing but these trivial ideas of which he entirely consists. But it should be admitted that all of us have our cliché side: all of us in everyday life often use words not as words but as signs, as coins, as formulas » (*LRL*, 310). Et après l'avertissement, vient le conseil au lecteur, lui indiquant la méthode à adopter pour ne pas être un philistin en société : « This does not mean that we are all philistines, but it does mean that we should be careful not to indulge too much in the automatic process of exchanging platitudes » (*LRL*). Le «we» englobant l'auteur et le lecteur, ainsi que toute la société, et le modal «should», ici significatif d'un conseil, attestent l'attitude moralisante, visant ici non à éduquer le lecteur et lui inculquer des pratiques conventionnelles mais au contraire à le détourner de ces conventions. L'effet est pourtant également didactique : Nabokov utilise des personnages littéraires pour transmettre un message anti-conformiste. Cette entreprise correspond d'ailleurs à celle à laquelle fait allusion Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, lorsqu'il indique que l'effet recherché par le dictionnaire est d'éliminer la présence des clichés bourgeois dans la parole des lecteurs. Flaubert feint d'encenser les clichés bourgeois pour en fait les détruire : « Cette apologie de la canaillerie humaine [...] et dans le but, dirais-je, d'en finir une fois pour toutes avec les excentricités, quelles qu'elles soient » (À Louise Colet, *Corr. II*, 208). Le répertoire a pour but de faire taire la parole bourgeoise : « Il faudrait que dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 209) Le *Dictionnaire des idées reçues* peut légitimement apparaître comme un traité de morale inversé, comportant tout ce qu'il ne faut pas dire, et comment il ne faut pas se comporter, en société ou non. Comme l'écrit Gisèle Séginger dans le *Dictionnaire Flaubert*, « Est bourgeois tout ce qui n'est pas artiste »²³² et pour Flaubert le bourgeois incarne en fait la bêtise conventionnelle. Si la sottise humaine est une « maladie » (A Caroline Hamard, *Corr. V*, 797), le dictionnaire est un vaccin, tuant dans l'œuf la pensée bourgeoise, par

²³² Gisèle Séginger, *Dictionnaire Flaubert* (Paris : Champion Classiques), 2017, 216.

l'administration d'une dose minimale de la même pensée, de celui ou celle, qui, comme l'écrivait Nabokov, est un peu philistin. Le bourgeois constitue une créature inverse de l'artiste, comme le résume G. Séginger : « Le bourgeois est l'indispensable Autre qui permet à l'artiste d'exister »²³³. Tandis que l'artiste doit, on l'a vu, se retirer du monde pour mieux l'observer, cette créature vise à gravir l'échelle sociale par tous les moyens. Le bourgeois politique, conservateur ou socialiste, veut illustrer la pensée conventionnelle : « Les ouvriers socialistes, et plus tard les communards, qui croient que Jésus était un 'sans-culotte' incarnent eux aussi l'esprit bourgeois »²³⁴. L'artiste bourgeois (un oxymore) veut exposer un art conventionnel : « se soucier de public, chercher la gloire, ce sont les travers de l'écrivain qui tourne au bourgeois [...] »²³⁵. De la même façon que l'artiste utilise des thèmes banals et orthodoxes dans une quête de transfiguration par l'art, il utilise le bourgeois comme représentant d'une pensée sans originalité. Cependant, il est indéniable, après avoir lu le projet de dictionnaire de Flaubert et l'essai de Nabokov, que ces deux auteurs opposés à toute didactique poursuivent une entreprise de raillerie, mais aussi de dénonciation de la pensée bourgeoise à travers leurs descriptions péjoratives de personnages bourgeois. Ainsi, Flaubert et Nabokov, dans leurs œuvres, ciblent la bêtise d'une façon systématique qui peut être considérée comme didactique. Il ne s'agit pas pour eux de répandre une idéologie ou d'établir des conventions, mais de rendre ridicule et haïssable la sottise elle-même, et donc de détruire toutes les idéologies conventionnelles. Cette tâche pourrait être apparentée à entreprise didactique individualiste, ce qui semble un oxymore, mais représente en fait une dénonciation de la bêtise de tout « -isme », au nom du seul -isme que les deux auteurs acceptent, l'individualisme. Il n'empêche que si « la parodie est un jeu et la satire une leçon » (*SO*, 75), la représentation du bourgeois chez Flaubert et Nabokov ressemble assez à une leçon.

Parfois, dans l'œuvre de Nabokov, la morale frôle la politique, puisque dans *Despair*, le narrateur, possédant des qualités bourgeoises, rêve d'un monde unifié par une conventionalité rigoureuse. Une telle destruction des individualités correspond au philistinisme arrogant tout autant qu'au totalitarisme bolchévique que Nabokov, comme on l'a vu, qualifiait de bourgeois :

When I used to say that communism in the long run was a great and necessary thing [...] that history had never yet known such enthusiasm, aestheticism, and unselfishness, such faith in the impending sameness of us all [...] But I was really quite serious for I have always believed that the mottled

²³³ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 210.

²³⁴ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 218.

²³⁵ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 217.

tangle of our elusive lives demands such essential change: that communism shall indeed create a beautifully square world of identical brawny fellows, broad-shouldered and microcephalous. (*D*, 24 25)

La tirade qui choque la piété de la femme du narrateur n'est pas sans rappeler les discours d'Homais louant les « immortels principes de 89 » qui offensent le prêtre : « Vous êtes un impie » (*MB*, 155-6). Comme le discours d'Homais, l'intervention du narrateur survient brusquement et témoigne d'une « effervescence » de la part d'un personnage s'étant « cru en plein conseil municipal » (186). Est-ce d'ailleurs une coïncidence si le personnage qui représente le mieux la bourgeoisie intervient dans un roman décrivant un régime totalitaire qui écrase les individualités par un moyen radical, la peine de mort ? Nabokov associe le totalitarisme au règne du conventionnel, comme Flaubert lui associait le « règne de l'égalité », et les deux auteurs représentent ce philistinisme à travers des personnages dont ils étalent la fausse culture : Homais le faux médecin, M'sieur Pierre le faux artiste, tous deux partisans de n'importe quel régime politique du moment qu'il leur accorde une importance usurpée, le pseudo-génie triomphant.

Associée à l'essai de Nabokov et à la correspondance de Flaubert, n'y a-t-il pas là une leçon, une morale exhortant le lecteur à ne pas imiter ces contre-exemples ? Cette leçon, pour Nabokov, serait elle-même une marque de philistinisme : « For Nabokov, any form of didacticism, moralism, utilitarianism, or anything that compromises the aesthetic purity of a work of art belongs to the realm of 'poshlust' »²³⁶. On aboutit donc à la même conclusion que pour la doctrine artistique, étant donné que les deux auteurs prônent bien un pur individualisme, c'est-à-dire une rigoureuse absence de référence collective. De la même façon, leur mépris, du bourgeois pour Flaubert, pour Nabokov du philistin, constitue plutôt la dénonciation d'une fausse morale que l'élaboration d'une vraie.

²³⁶ Alexandrov, *Garland Companion*, 630.

II.4. Une défense paradoxale de l'indépendance de l'œuvre d'art ?

Des sujets provocateurs

Comme le signale Yvan Leclerc dans son livre *Crimes écrits*, Flaubert, à l'âge de sept ans, exprime à son ami Ernest Chevalier son désir de ne prendre part au monde que pour « atteindre le moral en dissolvant la morale »²³⁷, et présenter une vision cynique et sans filtre de la vie : « [...] si jamais je prends une part active au monde, ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue » (À Ernest Chevalier, *Corr. I*, 37). En 1852, un an après avoir débuté la composition de *Madame Bovary*, il critique sévèrement *La case de l'oncle Tom* car le livre défend « un point de vue moral et religieux » (À Louise Colet, *Corr. II*, 203). Bien sûr, on l'a vérifié, Flaubert critique toute œuvre assurant la promotion de quelque idéologie que ce soit, mais il argue ici en particulier contre l'idée de morale dans l'œuvre. Il reproche à Victor Hugo, auteur par ailleurs admiré de lui, d'avoir réduit la portée de son œuvre en lui faisant véhiculer une leçon, et de manière ostentatoire : « Pourquoi a-t-il affiché parfois une morale si bête, et qui l'a tant rétréci ? » (À Louise Colet, *Corr. II*, 330), et explique à Louise Colet que la morale présente dans son poème *La Servante*, ainsi que le règlement de comptes avec Musset, ont gâché le style de l'œuvre : « Ce qui m'a révolté, c'est de voir gaspiller tant de dons du ciel, par un tel parti pris de morale » (À Louise Colet, *Corr. II*, 507). Flaubert reproche même à Charles Baudelaire, pourtant convoqué comme lui sur le « banc des voleurs » (À Guy de Maupassant, *Corr. V*, 841) « un levain de catholicisme çà et là » (À Charles Baudelaire, *Corr. III*, 93). Le mépris de Flaubert envers le conformisme le pousse à dénigrer un ordre social protégé et justifié par une morale chrétienne qu'il égratigne forcément en ridiculisant le conventionnel : « Maintenant, je suis sûr qu'il tonne là-bas contre les doctrines socialistes. Il parle de l'*édifice*, de la *base*, du *timon*, de l'*hydre*. – Magistrat, il est réactionnaire ; marié, il sera cocu ; et passant ainsi sa vie entre sa femelle, ses enfants et les turpitudes de son métier, voilà un gaillard qui aura accompli en lui toutes les conditions de l'humanité » (À sa mère, *Corr. I*, 721, à propos d'Ernest Chevalier). Plus tard, Flaubert lui aussi tonne contre les doctrines socialistes, toujours par haine du conformisme plutôt que par défense de l'ordre moral. D'ailleurs, ce mépris de l'ordre moral, qui rejoint un

²³⁷ Yvan Leclerc, *Crimes écrits* (Paris : Plon), 1991, 21.

souci de vérité, comme il l'écrivait dans ses œuvres de jeunesse (« le vice c'est la vérité, la vertu c'est le masque », *FTdJ*, 251) ne donne-t-il pas raison au procureur impérial Pinard, pour qui la concentration de l'auteur sur le sordide et le vice fait l'immoralité du roman ? Il déclare en effet « La couleur générale de l'auteur, permettez-moi de vous le dire, c'est la couleur lascive, avant, pendant et après ces chutes ! [...] j'ai analysé quelques grandes scènes : la chute avec Rodolphe, la transition religieuse, les amours avec Léon, la scène de la mort, et dans toutes j'ai trouvé le double délit d'offense à la morale publique et à la religion »²³⁸. Flaubert proteste dans une lettre à Elisa Schlesinger, et proclame au contraire la moralité de son œuvre :

Je viens donc d'apprendre : 1° qu'il est fort désagréable d'être pris dans une affaire politique ; 2° que l'hypocrisie sociale est une chose grave. Mais elle a été si stupide, cette fois, qu'elle a eu honte d'elle-même, a lâché prise et est rentrée dans son trou. Quant au livre, en soi, qui est moral – archi-moral, et à qui l'on donnerait le prix Montyon s'il avait des allures moins franches (honneur que j'ambitionne peu), il a obtenu tout le succès qu'un roman peut avoir dans une Revue. (À Élisabeth Schlesinger, *Corr. II*, 665).

L'on est ainsi en droit de se demander pourquoi Flaubert, s'il cherche à jouer au « démoralisateur » en démontrant l'omniprésence du vice collé à la vertu, décrit son roman comme « archi-moral ».

Cette situation paradoxale, dans laquelle l'auteur défend la moralité de son œuvre face à un jugement d'immoralité largement répandu dans le public et les autorités, se retrouve dans *Lolita*. La réception de chacune des deux œuvres par le lectorat est celui d'une œuvre licencieuse, comme le montrent le qualificatif de « Dirty Lit » attribué par les étudiants au cours de Nabokov sur *Madame Bovary*, ou la réputation de *Lolita* encore aujourd'hui considérée comme un roman sulfureux. Ce qui frappe, cependant, est le fossé considérable entre cette perception générale et les mobiles des deux auteurs. La confusion semble justement plutôt venir d'une absence d'intention de leur part, que le public, qui a horreur du vide, remplace par une propension à la débauche. Il s'agit tout de même d'examiner l'attitude des auteurs envers le phénomène social d'où est tiré leur sujet. En effet, tout comme Flaubert considérait que l'adultère accompagne naturellement le mariage, au mépris de l'ordre social et vertueux, Nabokov, afin de dénoncer toute confusion malvenue entre l'auteur et le narrateur de *Lolita*, déclare se moquer des normes morales collectives, sans que cela, évidemment, ne signifie qu'il ne possède pas une morale individuelle très stricte : « [...] it is not *my* sense of the immorality

²³⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris : Garnier-Flammarion), 1966 (première édition 1857), 373-385.

of the Humbert-Humbert-Lolita relationship that is strong ; it is Humbert's sense. *He cares, I do not. I do not give a damn for public morals, in America, or elsewhere* » (*SO*, 93). Cette indifférence envers la morale publique, de la part d'un auteur ayant choisi un sujet vulgaire pour le sublimer, est-elle forcément source d'une œuvre dépravée ? Ce serait adopter le point de vue de Pinard, selon qui « on ne grandit qu'avec une règle » et s'il faut « chercher ailleurs que dans le livre » une explication morale, c'est que l'œuvre est lascive, « comme une femme qui quitterait tout vêtement » (*MB*, 388). La comparaison est audacieuse, et Pinard tire peut-être ici son inspiration de ses propres « couplets obscènes, trouvés dans le prie-Dieu de Mme Gras » (Flaubert, à sa nièce Caroline, *Corr. V*, 607).

Le roman *Madame Bovary* constitue-t-il alors une défense des bonnes mœurs ? C'est l'argument avancé par Senard, qui suit la ligne de défense classique des écrivains accusés, selon laquelle la littérature qui traite de sujets immoraux a pour but de les dénoncer : « Flaubert juge son livre 'moral, archi-moral', et son avocat en organise la défense autour d'un argument qu'il donne en début de plaidoirie : 'L'excitation à la vertu par l'horreur du vice' »²³⁹. Cette « morale en action », comme l'appelle Zola dans la préface de *L'Assommoir*, est invoquée par presque tous les auteurs accusés d'obscénité : « On cherche en vain dans les annales judiciaires un immoraliste lecteur de Sade, un peu suicidaire socialement, qui plaiderait ouvertement coupable, ou à défaut qui placerait sa défense hors du terrain de la moralité »²⁴⁰. L'argumentaire défensif de l'exhortation à la décence par l'exposition de la perversion, que l'on retrouve chez tous les contemporains accusés d'indécence, et qui est donc conventionnel, sinon bourgeois, ne saurait correspondre à une vision singulière de la moralité par Flaubert. Il est donc manifeste que la définition de la moralité de l'œuvre de Flaubert proposée par Senard et celle dont parle l'auteur lorsqu'il déclare que *Madame Bovary* est « archi-moral » sont sensiblement différentes. Il faut s'interroger sur cette assurance flaubertienne : « Comment le « démoralisateur » Flaubert arrive-t-il à en rajouter sur la moralité, l'archi-moralité de la *Bovary*, c'est ce qu'il faudra tenter de comprendre par le roman lui-même, sans trop recourir aux données aléatoires de la psychologie. »²⁴¹ L'affaire *Lolita* permet, par comparaison, d'éclairer le regard flaubertien sur la morale de l'art. Nabokov, lui aussi, déclare que *Lolita* est un livre « pur » en dépit de son sujet : « though the theme and situation are decidedly sensuous, its art is pure » (*EW*, 317) ; ou encore, « It depresses me to think that this pure and austere work may be treated by some

²³⁹ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 36.

²⁴⁰ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 37.

²⁴¹ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 38.

flippant critic as a pornographic stunt. This danger is the more real to me since I realize that *even* you neither understands nor wish to understand the texture of this intricate and unusual production” (EW, 330). La réaction d’Edmund Wilson anticipe celle du lectorat et de l’autorité publique, puisque le gouvernement français interdit la publication en 1957. Nabokov réagit, comme Flaubert, en déclarant le livre irréprochable et en qualifiant de stupide l’accusation de débauche en même temps qu’il réfute celle d’anti-américanisme : « This is something that pains me considerably more than the idiotic accusation of immorality » (L, 315). À Edmund Wilson, il déclare, toujours comme Flaubert à propos de *Madame Bovary*, que *Lolita* est « archi-moral » : « When you do read *Lolita*, please mark that it is a highly moral affair » (EW, 331). Cependant, il déclare également, contrairement à Senard pour *Madame Bovary*, que *Lolita* n’est en aucun cas didactique : « I am neither a reader nor a writer of didactic fiction and, despite John Ray’s assertion, *Lolita* has no moral in tow” (L, 314). Cette affirmation peut se justifier par la distance chronologique qui sépare les deux auteurs. Nabokov n’a pas besoin de se défendre d’une accusation d’immoralisme en prétendant avoir composé une œuvre moraliste, puisque ce n’est pas sa liberté personnelle qui est menacée, contrairement à Flaubert, mais seulement la publication du roman. C’est pourquoi il se permet de décrire, selon la vision d’une morale inhérente à l’art, une œuvre morale mais non moraliste, sans compromettre une éventuelle défense au tribunal.

Pour la même raison, Nabokov refuse la croisade proposée par l’éditeur français, Girodias, qui ambitionne de défendre *Lolita* au tribunal en utilisant le nouvel argument à la mode, celui d’une indécence assumée. En effet, la publication de *Lolita* naît d’un certain malentendu, puisqu’après avoir essuyé de nombreux refus dus au sujet de l’œuvre, le roman de Nabokov est accepté non en dépit mais cette fois grâce au sujet :

Unlike every other publisher to whom *Lolita* had been offered, Girodias naturally was not daunted but positively enticed by warnings of the novel’s perverse sexual intensity [...] He (N) was too relieved that he could publish his best novel to notice the strange odor of other comments Girodias made on the book and Ergaz passed on: ‘He finds the book not only admirable from the literary point of view, but he thinks it might lead to changes in social attitudes towards the kind of love described in *Lolita*, provided of course that it has this authenticity, this burning and irrepressible ardor.’²⁴²

Enchanté par le narrateur du roman, Girodias est complètement pris au piège de la mélecture romanesque la plus courante de *Lolita*. Son goût pour la débauche l’amène à apprécier le

²⁴² Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, 267.

personnage principal plutôt que de ressentir le dégoût que celui-ci inspire d'ordinaire. Si on peut considérer qu'il n'y a pas de vrai sens d'un texte, il peut en exister de lacuneux : tout comme *Madame Bovary* lisant Walter Scott s'identifie aux personnages de façon sentimentale et les confond donc avec des personnes réelles, Girodias lit *Lolita* comme un livre didactique avec un objectif social, immoraliste, à des lieues de l'intention de l'auteur dont le but était de faire une œuvre au sujet transcendé par le style. Ces lectures ne sont pas nécessairement invalides, puisque toute lecture implique la participation de la subjectivité du lecteur dans l'interprétation. Leur erreur réside dans la confusion que le lecteur fait entre un sens fragmentaire et le sens global du texte. Le romanesque, certes, est présent dans *Madame Bovary*, tout comme la description sentimentale de la relation entre Humbert Humbert et Lolita dans le roman de Nabokov, mais ces deux lectures sont rendues volontairement possibles par les auteurs de façon à rendre leur superficialité évidente. L'objectif peut être de dénoncer leur immoralité, ou, plus probablement, de forcer le lecteur à mettre en action une lecture créative pour dépasser le sens romanesque superficiel et atteindre un sens plus profond, possiblement encore plus subjectif.

Comme le précise Yvan Leclerc, la censure juge l'indécence d'une œuvre selon « deux critères moraux, l'intention de l'écrivain et l'effet produit sur le lecteur »²⁴³. Sur ce deuxième plan, *Lolita* peut être considérée comme une œuvre licencieuse, ayant bénéficié, de façon diamétralement opposée aux vœux exprimés par son auteur, d'un succès de scandale né presque exclusivement de son sujet. Tout comme pour Flaubert, c'est de cette mélecture que vient la censure, sous la forme du gouvernement français qui interdit le livre pour protéger la morale publique des atteintes d'un livre pornographique. Le décalage majeur avec les ennuis judiciaires de Flaubert étant que, un siècle après le réquisitoire de Senard, ce n'est plus l'auteur qui est attaqué (Nabokov ne risque donc plus aucune condamnation personnelle), mais seulement son livre. Au contraire, c'est l'éditeur, Girodias, qui intente un procès au gouvernement français dans le but d'annuler l'interdiction non seulement de *Lolita*, mais également de vingt-quatre autres œuvres parmi ses publications. Girodias ayant publié dans *L'affaire Lolita* l'essai de Nabokov expliquant la précellence de l'art et du style sur le sujet, il est légitime de se demander pourquoi Nabokov a refusé de se joindre à cette croisade contre la censure, à l'occasion de laquelle il aurait pu défendre sa vision, semblable à celle de Flaubert, de la morale inhérente à l'art.

²⁴³ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 30.

La première réponse à cette question est que Girodias, zélateur de la supposée immoralité de l'œuvre, n'était sûrement pas le meilleur allié dans un argumentaire présentant l'éthique contenue dans l'esthétique. La volonté de Girodias de défendre, en même temps que *Lolita*, le genre d'œuvre que Nabokov décrit dans son essai comme antithétique de son roman le prouve, puisque contrairement au cas de *Lolita*, le sujet, dans ces romans, y est tout :

Thus, in pornographic novels, action has to be limited to the copulation of clichés. Style, structure, imagery should never distract the reader from his tepid lust [...] Certain techniques in the beginning of *Lolita* (Humbert's journal, for example) misled some of my first readers into assuming that this was going to be a lewd book. They expected the rising succession of erotic scenes; when these stopped the readers stopped, too, and felt bored and let down (*L*, 313).

La similitude avec la réception de *Madame Bovary*, qui entraîne le même malentendu, est frappante : « Ce livre qui n'a pas été écrit 'à l'usage de cuisinière hystérique' touche un public choisi, même si c'est par malentendu : « Les hautes garces s'arrachent la *Bovary* pour y trouver des obscénités qui n'y sont pas »²⁴⁴. Tout de même, une séparation si radicale, proclamée par l'auteur, entre son roman et des œuvres dont la description correspond aux romans défendus par Girodias semble bien créer une défense dissonante, logiquement mal perçue au tribunal, tiraillée entre la moralité consubstantielle à l'œuvre d'art pure défendue par Nabokov et la perversion assumée incarnée par Girodias. C'est cette association bancal, plus que le risque d'un procès, que Nabokov a refusé, regrettant même la publication de *Lolita* par un éditeur comme Girodias :

Nevertheless Mr. Girodias kept urging me to join him in his campaign against French censorship. "Our interests are identical," he wrote; but they were not. He wanted me to defend *Lolita*, but I did not see how my book could be treated separately from his list of twenty or so lewd books. I did not want to defend even *Lolita*. [...] But I must also point out to him that he was not the right person to undertake the thing; he lacked the means to launch *Lolita* properly - a book that differed so utterly in vocabulary, structure, and purpose (or rather absence of purpose) from his other much simpler commercial ventures, such as *Debby's Bidet* or *Tender Thighs*. (*SO*, 275)

Une phrase se détache tout de même du paragraphe : « I did not want to defend even *Lolita* ». Pourquoi un auteur, particulièrement un auteur individualiste si rétif au totalitarisme et aux atteintes aux libertés de l'artiste de la part de gouvernements soi-disant bien intentionnés, n'éprouverait-il pas le désir de défendre son œuvre ? La réponse se trouve peut-être cent ans

²⁴⁴ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 184.

plus tôt, dans la plaidoirie de Senard. Flaubert, comme Nabokov, légitime son œuvre à la fois comme « archi-moral[e] » et comme éloignée de tout désir didactique, soulignant que *Madame Bovary* n'est pas écrit « pour les jeunes filles », mais pour « des hommes lettrés »²⁴⁵, jeunes filles signifiant certainement ici les lecteurs influençables, que Flaubert n'imagine étrangement que de sexe féminin, et hommes de lettres les lecteurs expérimentés (invraisemblablement uniquement de sexe masculin) qui seuls pourraient discerner le vrai but de l'œuvre : sa beauté stylistique. Pour autant, cette défense n'est pas celle développée par Senard, qui dévoile dans sa plaidoirie la caractérisation d'une œuvre tout à fait didactique et extrêmement morale, qui vise à « l'excitation de la vertu par l'horreur du vice » (*MB*, 389). Flaubert, pourtant, loue cette défense : « La plaidoirie de Mr Senard a été splendide. Il a écrasé le ministère public, qui se tordait sur son siège et a déclaré qu'il ne répondrait pas. » (À Achille Flaubert, *Corr. II*, 677). Mais cette stratégie, malgré l'enthousiasme de Flaubert, sûrement soulagé de n'être pas condamné, ne conçoit pas du tout l'art comme moral en soi ; aux yeux de Flaubert, elle serait tout à fait bourgeoise, philistine pour Nabokov, en ce qu'elle considère la littérature d'un point de vue absolument utilitaire. Selon Senard, *Madame Bovary* n'est pas un roman de style destiné aux « hommes de lettres », mais un récit édifiant qui vise à effrayer les « jeunes filles » et les pousser ainsi à la vertu, Rodolphe jouant le rôle du grand méchant loup et Emma celle du petit Chaperon rouge. Nabokov parodie d'ailleurs cette interprétation à la fois dans *Lolita*, roman dans lequel le narrateur se compare à la Bête de *La Belle et la Bête* et offre à la « jeune fille » le récit d'Andersen *La petite Sirène*, et dans la préface, où le faux John Ray Jr. insiste sur la valeur éducative du roman :

As a work of art, it transcends its expiatory aspects; and still more important to us than scientific significance and literary worth, is the ethical impact the book should have on the serious reader; for in this poignant personal study there lurks a general lesson; the wayward child, the egotistic mother, the panting maniac— these are not only vivid characters in a unique story: they warn us of dangerous trends; they point out potent evils. “Lolita” should make all of us — parents, social workers, educators — apply ourselves with still greater vigilance and vision to the task of bringing up a better generation in a safer world. (*L*, 5-6)

Cette citation pourrait très bien constituer une parodie de la plaidoirie de Senard, et les deux textes font preuve d'un philistinisme prononcé, que souligne Yvan Leclerc : « il n'en reste pas moins que le sympathique plaidoyer moralisateur de la défense pourrait être signé Homais

²⁴⁵ Dans une note rédigée par Flaubert et citée en partie par Senard lors de sa plaidoirie. Transcription par Yvan Leclerc. http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_note_defense.php [consulté le 01/06/2018]

[...] »²⁴⁶ On peut citer, comme preuve du philistinisme de la plaidoirie, l'insistance de Senard sur le fait que Flaubert donne sa propre opinion à travers le narrateur, procédé condamné à la fois par Flaubert et par Nabokov : « [...] j'interromps ce passage, mais j'ai besoin de dire que c'est l'auteur qui parle [...] j'ai besoin d'insister sur ces expressions qui appartiennent à l'auteur. »²⁴⁷

Cependant, l'apparente inévitabilité du recours à un argumentaire philistin pour défendre une œuvre d'art pur pourrait éclairer le refus de Nabokov de faire obstacle à la censure de son roman. Nabokov considère-t-il, peut-être à raison, qu'un tribunal serait incapable de comprendre sa vision, partagée avec Flaubert, de la moralité de l'art, qui fait qu'ils peuvent décrire leur œuvre à la fois comme morale et comme non-didactique en opérant une distinction fondamentale entre morale et moralisme ? Ou bien est-ce parce que cette vision est floue, et peut-être cache maladroitement l'inévitable immoralité des sujets traités ?

²⁴⁶ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 18.

²⁴⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris : Garnier-Flammarion), 1966 (première édition 1857), 425-6.

La moralité inhérente à l'art

Si ni Nabokov ni Flaubert ne se préoccupent des convenances publiques, et se moquent de la censure qui prétend s'attaquer à ceux qui « sapent » la vertu, ce n'est donc pas par immoralité. Pourtant, bien que la fin atroce d'Emma Bovary, et le destin déplorable de Lolita ne constituent donc pas un désir conscient de la part des auteurs « d'exciter la vertu par l'horreur du vice », et mettre en garde épouses et parents, l'adultère, moyen le plus conventionnel d'échapper au conventionnel d'après Nabokov, et le fantasme amoureux du pédophile Humbert Humbert, sont bien traités comme des illusions futiles fracassées par la réalité. Comme le précise Philippe Chardin dans le *Dictionnaire Flaubert* : « Le délitement du lien adultère lui-même, qui n'a nullement apporté la régénération escomptée, est un autre thème repris sur le mode mineur à la fin de *L'Éducation sentimentale* »²⁴⁸. Cette définition de l'adultère comme tentative illusoire d'échapper à l'ennui est encore plus visible, et moins subtile que dans *Madame Bovary*, dans la nouvelle de Flaubert écrite en utilisant ce même sujet, *Passion et Vertu*.

Dans cette nouvelle, le personnage principal, Mazza, ne retrouve pas seulement dans l'adultère « les banalités du mariage ». Elle est détruite par l'échec de l'illusion, et va jusqu'à regretter sa condition antérieure, en utilisant toujours un vocabulaire moral : « Avoir tout donné pour lui et n'avoir plus rien, jeter tout à la mer et s'appuyer sur une planche et la planche nous glisse des mains et l'on sent qu'on s'enfonce sous les flots. Elle l'aimait tant cette pauvre femme, elle lui avait donné sa vertu, son amour, elle [avait] renié Dieu et puis, encore oh ! bien pis encore [...] » (*FTdJ*, 225). Après avoir été abandonnée, elle va jusqu'à écrire à son amant en représentant l'adultère comme une chute, la perte du paradis d'une existence pieuse livrée à l'enfer de la damnation, et se proclame impie non par désir de liberté mais par dépit, regrettant sa vertu passée et présentant son amour adultère comme une malédiction dont elle ne peut se détacher : « J'étais bonne alors quand tu me vis et maintenant je suis féroce et cruelle, je voudrais avoir quelque chose à broyer, à déchirer, à flétrir et puis après à jeter au loin comme moi—O je hais tout, les hommes, Dieu, et toi aussi je te hais, et pourtant je sens encore que pour toi je donnerais ma vie » (*FTdJ*, 227). Étrange auteur immoraliste qui ne termine son œuvre ni par la destruction du bonheur par l'ordre moral, ni par le triomphe de la passion, mais par la destruction de la joie de vivre du personnage par la perte de sa vertu. La démoralisation

²⁴⁸ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 28.

(dans le sens de découragement né de l'exposition de la vérité nue et horrible) est là, certainement, la promotion de l'indécence non. D'où l'on peut conclure que ce qui est véritablement reproché par la censure à Flaubert, ce n'est pas d'encenser le vice, mais de ne pas représenter un personnage glorieux et victorieux face à lui, qui donnerait aux lecteurs une image d'espoir et de confiance dans les valeurs de la société. L'intention de l'auteur de promouvoir la vertu par l'horreur du vice semble même plus aisément lisible dans ce passage.

L'immoralisme de l'auteur est tout aussi difficile à établir dans *Lolita*. Plus que Flaubert, qui ne condamne pas tant l'adultère dans sa correspondance, Nabokov dénonce la pédophilie d'Humbert Humbert, non au nom d'une bienséance collective, mais au nom de sa propre morale, bien qu'il soit peu probable que l'environnement social et moral de Nabokov n'ait pas influencé ses mœurs. Alors qu'on lui demande s'il existe des points communs entre lui et Lewis Carroll, Nabokov répond en se démarquant des mœurs de l'auteur britannique :

[Interviewer:] *In many of your writings, you have conceived what I consider to be an Alice-in-Wonderland world of unreality and illusion. What is the connection with your real struggle with the world?*

N: Alice in Wonderland is a specific book by a definite author with its own quaintness, its own quirks, its own quiddity. If read very carefully, it will be seen to imply, by humorous juxtaposition, the presence of a quite solid, and rather sentimental, world, behind the semi-detached dream. (*SO*, 184)

En d'autres termes, si le roman de Lewis Carroll a pu être inspiré de faits et de personnes réels, dont la sentimentalité n'est pas sans traces de philistinisme, les romans de Nabokov sont pure invention. Nabokov achève ensuite de déconstruire la comparaison, de façon plus directe : « Moreover, Lewis Carroll liked little girls. I don't. » (*SO*, 184)

Comme Flaubert concernant le thème de l'adultère, Nabokov a abordé le thème de *Lolita* dans une nouvelle ultérieure, *The Enchanter*. Et, comme pour *Passions et vertu*, le protagoniste y est décrit de façon moins subtile, le pathétique et ridicule du personnage étant manifestes même pour les lecteurs non avertis. En effet, au début du roman, le personnage affirme de façon explicite ce que Humbert fait subtilement dans *Lolita* : « [...] and strangest of all, perhaps, is that, under the pretext of discussing something remarkable, I am merely seeking justification for my guilt » (*TE*, 24). Si *Lolita*, comme le jugeaient la censure ou certaines lectures sentimentales, était un roman immoral, son auteur aurait-il écrit ces lignes, explicitant à la fois la mauvaise foi du narrateur et le caractère injustifiable de son crime ? C'est là la subtilité de

Lolita : si Humbert s'était montré aussi franc, il aurait été plus difficile à nombre de lecteurs d'être pris au piège de l'illusion et d'en oublier sa culpabilité. Cela est peut-être lié au fait que *The Enchanter* est raconté par un narrateur à la troisième personne, qui limite la possibilité de manipulation du lecteur par le protagoniste : « Relayed by a third-person narrator, the protagonist's obsession is vividly rendered in what Nabokov, years later, called 'a precise and lucid style' »²⁴⁹. Le différent choix de narration pour *Lolita*, vu en relation avec cette première nouvelle, met en évidence que la confusion possible entre auteur/narrateur ne se pose pas véritablement. Au contraire, la première personne est partie intégrale du jeu enclenché dans *Lolita* dès la fausse préface qui vise, comme Flaubert voulait le faire pour *le Dictionnaire des idées reçues*, à « fai[re] croire au lecteur que l'objectif est tout à fait moral » :

If Nabokov's readers must concede the literary game to the author—largely because *Lolita* does not proceed according to the customary laws governing conventional novels—they cannot say they lacked fair warning. From the very opening of the novel—so even before Humbert's narration begins—Nabokov alerts us to the game between author and reader that is about to take place. Serving as the Foreword to Humbert's tale is a deceptively authoritative-looking statements, signed by a putative psychotherapist named 'John Ray Jr., Phd', which reveals itself to be another feint or stratagem on the author's part.²⁵⁰

Le jeu justifie le choix du sujet provocateur, bien mieux que le moralisme manichéen ou même que l'immoralisme, autre manichéisme simplement inversé. Au contraire, la morale nabokovienne se situe bien dans l'art lui-même, c'est-à-dire dans la lecture d'un roman comme une œuvre de style plutôt que comme un récit didactique. Le bon lecteur, pour Nabokov, reconnaît ses pièges, et s'en délecte à la deuxième lecture. Ce lecteur n'est pas avide de leçons ou de passages séditieux mais de phrases. Cette ambition n'est pas étonnante, pour un auteur qui compare la lecture, rencontre entre auteur et lecteur, à celle du compositeur et du solutionniste d'un problème d'échecs. La clé du roman est à trouver individuellement par le lecteur, et les tentatives de perspectives édifiantes ou licencieuses sont confondues par l'intention ludique de l'auteur. Contrairement à un problème d'échecs, cependant, il n'existe pas une seule mais de nombreuses clés possibles.

Dans ce cas, pourquoi Nabokov et Flaubert insistent-ils sur l'irréprochabilité de l'œuvre ? Il s'agit d'une conviction en la moralité inhérente de l'art, comme l'explique Yvan Leclerc, qui cite Flaubert, s'exprimant quelques semaines avant le début de la procédure : « 'La

²⁴⁹ Alexandrov, *Garland Companion*, 315.

²⁵⁰ Alexandrov, *Garland Companion*, 310.

morale de l'art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le vrai.' Ce qu'il abrègera encore à la fin de sa vie dans sa lettre ouverte à Maupassant, avec la sécheresse agacée de qui se sent mourir sans avoir été compris : 'Ce qui est Beau est moral, voilà tout, et rien de plus.' »²⁵¹

Les lecteurs qui désirent découvrir une œuvre en raison de sa réputation immorale, tout comme ceux qui s'interdisent de lire la littérature réputée obscène, font la même erreur, celle de ne pas considérer l'art pour sa beauté. Les uns sont frustrés par le manque d'obscénité, et restent incapables d'apprécier la littérature, les autres se contentent de récits pleins de bonnes intentions et aseptisés. On sait pourtant que s'il n'existe pas d'obscénités dans *Madame Bovary*, c'est qu'elles sont sous-jacentes, Flaubert les ayant laissées dans ses brouillons :

Quand il écrit pour lui-même dans les plans ou les esquisses, Flaubert utilise des termes obscènes, à renverser Pinard. J'enfile au petit bonheur de la lecture : 'L'habitude de baiser la rend sensuelle, coup avec Rodolphe, vie du cul, le coup se tire dans la chambre sur cette causeuse où ils ont tant causé, noyée de foutre, de larmes, de cheveux et de champagne, après les fouteries, va se faire recoiffer, Emma un peu putain, [Léon] prend un gant, regarde ça comme hardi, se monte la tête là-dessus, faire comprendre qu'il se branle avec le gant [...]'²⁵²

Cette dernière scène sera supprimée, mais il est compréhensible qu'à la lecture de ces lignes que Pinard ait vu une « couleur lascive » générale dans le roman : « Tout se passe, en effet comme si Flaubert éprouvait la nécessité de noter des mots crus, d'imaginer ces situations franches pour se 'monter le bourrichon', comme il dit, se donner en dedans une orgie et une débauche de mots, 'se faire des harems dans la tête', avant d'écrire un texte chaste en surface, mais tout brûlant par-dessous de ce qui a été volontairement auto-censuré et qui continue à agir »²⁵³. Cependant, le but n'est pas de dissimuler l'immoralité, mais de la représenter de façon plus exacte, selon la méthode que Flaubert décrit dans sa correspondance, lorsqu'il déclare « qu'il faut que la réalité extérieure entre en nous [...] pour la bien reproduire » (À Louise Colet, *Corr. II*, 377). On retrouve la même méthode de composition que celle échafaudée par Flaubert pour ses descriptions dans *Madame Bovary*, où il construit une image détaillée dans son esprit afin de la représenter par l'écriture : « Il y a bien des détails que je n'écris pas. Ainsi, pour moi, Mr Homais est légèrement marqué de petite vérole. – Dans le passage que je voyais j'écris immédiatement je vois tout un mobilier (y compris des taches sur les

²⁵¹ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 34.

²⁵² Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 140.

²⁵³ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 141.

meubles) dont il ne sera pas dit un mot » (À Hippolyte Taine, *Corr. III*, 562). Nabokov expose une méthode similaire dans un entretien accordé à Playboy en 1964 :

There comes a moment when I am informed from within that the entire structure is finished. All I have to do now is take it down in pencil or pen. Since this entire structure, dimly illumined in one's mind, can be compared to a painting, and since you do not have to work gradually from left to right for its proper perception, I may direct my flashlight at any part or particle of the picture when setting it down in writing [...] when finally I feel that the conceived picture has been copied by me as faithfully as physically possible—a few vacant lots always remain, alas—then I dictate the novel to my wife who types it out in triplicate. (*SO*, 31-2)

Ces explications éclairent l'usage de la « réalité » par les deux auteurs, qui donnent forme à une image mentale née de leur perception du réel et de leur imagination. L'immoralité, de la même façon, est imaginée d'après une perception, elle ne réside donc ni dans l'auteur, ni dans l'œuvre, mais dans les personnages, insufflée par l'auteur. Si Flaubert n'est pas vulgaire, ce n'est donc pas non plus par moralité dans le sens des convenances publiques, mais par vertu esthétique, qui est forcément fidèle à la réalité perçue par l'auteur, puisque « l'éthique est contenue dans l'esthétique »²⁵⁴ et en dépend donc :

Flaubert supprime ce qui « sort » trop de l'œuvre. Car il ne s'agit plus pour lui d'être 'penseur et démoralisateur' comme au temps de sa jeunesse, mais de faire une œuvre *littéraire*, c'est-à-dire 'chaste', où tous les éléments doivent s'intégrer dans l'ensemble, unifiés par le vernis du style. S'il y a de l'immoralité, qu'elle soit dessous, et partout, mais pas localisable dans tel mot, dans telle expression, telle connotation trop équivoque [...] Ce qui est visible *morale*ment, sujet à condamnation est interprété par Flaubert, en termes esthétiques, comme un manque d'unité.²⁵⁵

En termes esthétiques, mais aussi éthiques, car aux yeux de l'auteur, écrire est un devoir, un travail des plus sérieux et non une passion oisive ou une velléité, tout manquement à l'esthétique est un manquement à des principes moraux implacables. La raison pour laquelle Flaubert estime que son roman est moral n'est donc pas sa défense de la bienséance, mais parce que ce roman est le résultat d'une discipline extrême et d'une neutralité personnelle absolue, d'où l'émergence du terme d'austérité qui accompagne souvent la notion de morale.

Ainsi, le roman laisse le jugement moral au lecteur. La vertu, pour Flaubert comme pour Nabokov, se situe en fait dans la représentation fidèle de leur observation individuelle du réel,

²⁵⁴ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 34.

²⁵⁵ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, 148.

qui n'impose aucune leçon au lecteur mais le force à former sa propre opinion sur la réalité décrite. Milan Kundera, dans *Les testaments trahis*, décrit cette morale anti-moraliste :

Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa *morale*. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant et sans comprendre. Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal. Non que le romancier conteste, dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman. Là, si cela vous chante, accusez Panurge pour sa lâcheté, accusez Emma Bovary, accusez Rastignac, c'est votre affaire ; le romancier n'y peut rien.²⁵⁶

Flaubert et Nabokov multiplient ainsi dans leurs romans les perceptions par les personnages des événements décrits, Flaubert en articulant les pensées intimes de tous les personnages, sans en représenter un seul qui puisse désavouer les autres, et ne les condamne lui-même, et Nabokov à travers des narrateurs qui ne font qu'exposer leurs différentes perceptions. En effet, Humbert semble changer de personnalité au cours du roman, et se livre à un jeu de masques en s'attribuant plusieurs noms différents : « « Humbert the wounded spider » (*L*, 54), « Humbert the Humble » (*L*, 55), « Humbert the Hound » (*L*, 69). Ces différentes facettes consacrent l'instabilité du narrateur, dont le jugement moral sur lui-même change plusieurs fois au cours du roman, d'abord justifiant son crime, puis se déclarant coupable de viol. Nabokov crée donc un personnage changeant, aux perceptions multiples, tout en faisant passer tout le roman par ce personnage. Tout comme la multiplicité des pensées des personnages chez Flaubert, le procédé nabokovien constitue pour le lecteur un indice qu'il est vain de chercher dans le roman un personnage dont le jugement puisse être validé avec certitude. Ces perceptions fragmentaires de personnages n'offrent qu'autant d'aspects de la réalité fictive du roman, mais non une vision globale, et la moralité ou l'immoralité des personnages ne doit pas passer pour la perception adoptée par l'auteur ou à adopter par le lecteur. Comme le précise Boyd, nombre de lecteurs s'y sont d'ailleurs fait prendre, à l'image de Lionel Trilling : « Like so many readers, Trilling has accepted only Humbert's version of himself ; he has reacted to Humbert's eloquence, not Nabokov's evidence. By making it possible to see Humbert's story so much from Humbert's point of view, Nabokov warns us to recognize the power of the mind to rationalize away the harm it can cause: the more powerful the mind, the stronger our guard needs to be »²⁵⁷. Boyd évoque même un désir didactique de la

²⁵⁶ Milan Kundera, *Les testaments trahis* (Paris : Gallimard), 1993, 16.

²⁵⁷ Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, 232.

part de l'auteur. La didactique, cependant, ne réside pas dans un enseignement justifié par l'autorité morale du lecteur, mais dans la composition même du roman. L'accès du lecteur à l'avertissement dont parle Boyd, ne se contente donc pas de la simple approbation de la part du lecteur, mais demande la participation active et créative de celui-ci pour comprendre la profonde morale du roman. Nabokov, d'ailleurs, à l'instar de Flaubert voit la morale inscrite dans l'art lui-même. Il dit ainsi à propos de son étude du *Manteau* de Gogol :

I never meant to deny the moral impact of art which is certainly inherent in every genuine work of art. What I do deny and am proposed to fight to the last drop of my ink is the deliberate moralizing, which to me kills every vestige of art in a work however skillfully written. There is a deep morality in *The Overcoat* which I have tried to convey in my book, but this morality was certainly nothing whatever to do with the cheap political propaganda which some overzealous admirers in nineteenth century Russia have tried to squeeze out of, or rather into it, and which, in my opinion, does violence to the story and to the very notion of art²⁵⁸

La distinction faite par Nabokov entre morale et moralisme est fondatrice et permet de préciser davantage encore pourquoi Flaubert et Nabokov déclarent se moquer de la bienséance tout en considérant leur œuvre comme « archi-morale ». La morale publique établit un ensemble de contraintes qui ne produit que la fausse vertu, ce masque dénoncé par Flaubert dans sa jeunesse. C'est pourquoi l'on peut affirmer que *Lolita* et *Madame Bovary* sont des livres moraux, mais absolument pas moralistes. S'il est évident qu'une morale collective est en jeu dans les romans, le romancier ne se prononce pas, non par immoralité mais afin de conserver l'absence de jugement de l'auteur qui laisse au lecteur la responsabilité de se situer par rapport à la morale collective et sa morale individuelle, du côté de la moralité ou de l'immoralité. Paradoxalement, la leçon, pour le lecteur, est d'éviter d'attribuer à l'auteur une intention didactique évidente.

²⁵⁸ Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, 56.

Critique de la médiocrité à travers la mise en scène du faux art et de la fausse science

Dans un chapitre du début de cette étude, consacré au désir d'écriture, nous avons vérifié qu'à la fois Flaubert et Nabokov présentaient l'écriture comme une idée fixe, un acte à accomplir pour l'auteur lui-même, et dont tout le plaisir venait du simple fait de composer, né de la beauté des mots et de la satisfaction qu'offre à son auteur une phrase de « style propre » (À Louise Colet, *Corr. II*, 368). Pourtant, dans sa correspondance, Flaubert montre qu'une autre de ses obsessions, la figure du bourgeois et sa médiocrité, pourrait également être à l'origine du désir d'écrire. Prenant l'exemple de Molière, Flaubert évoque la fréquentation forcée de la bêtise comme une des motivations de la pulsion littéraire. L'auteur tenterait ainsi de dépasser, à travers son écriture, la frustration née de l'observation de la pensée médiocre, selon une forme de catharsis. La représentation de personnages bourgeois participerait de ce processus :

Le génie, après tout, n'est peut-être qu'un raffinement de la douleur, c'est-à-dire une plus complète et intense pénétration de l'objectif à travers notre âme. La tristesse de Molière, sans doute, venait de toute la bêtise de l'Humanité qu'il sentait comprise en lui. Il souffrait des Diafoirus et des Tartuffes qui lui entraient par les yeux dans la cervelle. [...] Michel-Ange disait que les marbres frémissaient à son approche. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il frémissait, lui, à l'approche des marbres. (À Louise Colet, *Corr. II*, 444)

Flaubert, qui écrit cette lettre alors qu'il est en train de composer la scène des comices de *Madame Bovary*, compare ici l'inspiration tirée par Michel-Ange de son matériau-même à la fréquentation par Molière de la médiocrité humaine. Faut-il y voir une affirmation que la connaissance des Homais constitue pour Flaubert son marbre, un marbre de médiocrité qui doit être transformé et changé en œuvre d'art, mais aussi révélé ? Il est certain que si Emma Bovary n'eut pas de modèle, et que l'histoire de Delamare n'a peut-être fourni que le sujet du roman, sans considération pour l'individu à qui l'histoire est réellement arrivée, la bêtise des personnages de Flaubert est bien inspirée d'expériences réelles, lues ou entendues, et notées soigneusement par lui. *Le Sottisier*²⁵⁹, édition du répertoire de remarques bourgeoises rassemblées par Flaubert qui devait fournir la matière du second volume de *Bouvard et Pécuchet*, en est la preuve. Cette liste de citations constitue un vivier d'exemples de la

²⁵⁹ Gustave Flaubert (auteur) et Bruno de Cessole, (édité par), *Le Sottisier* (Paris : Nil éditions), 1995.

médiocrité potentielle du raisonnement humain. Flaubert note parmi ces sottises la propension à la classification abusive, marque d'esprits obsédés par la catégorisation : « 'Une haleine forte et violente est la marque d'un tempérament usé et d'un esprit faible' Abbé Migue, *Dictionnaire des Sciences occultes* »²⁶⁰, ou cet éloge des procès de sorcellerie par Mirville dans son ouvrage, *Pneumatologie* : « On reste stupéfait devant le nombre de précautions prises et des preuves exigées dans l'intérêt de l'accusé »²⁶¹. Ces citations, compilées par Flaubert, provoquent à la fois la consternation et le rire. Cependant, elles ont pour but de déclencher une inspiration pour l'auteur, comme c'est le cas de celle-ci, sur le pus : « Il n'est pas aussi facile qu'on serait porté à le croire de déterminer ce qu'on désigne sous le nom de pus »²⁶². Cette sottise, qui semble parfaitement gratuite (pourquoi utiliser un terme pour dire qu'on ne sait pas véritablement à quoi il fait référence, et que l'on pourrait bien en fait parler de tout autre chose ?), se retrouve dans *Bouvard et Pécuchet*, lorsque Bouvard, lassé des opinions différentes trouvées dans les manuels, déclare vouloir abandonner la médecine : « Les ressorts de la vie nous sont cachés, les affections trop nombreuses, les remèdes problématiques, et on ne découvre dans les auteurs aucune définition raisonnable de la santé, de la maladie, de la diathèse, ni même du pus ! » (*B&P*, 118). Ici, Bouvard exprime une réaction naïve face à la connaissance, significative du schéma de sottise de Bouvard et Pécuchet, qui tournent en rond en quête de modèles de connaissance puis se retrouvent frustrés par l'inexistence de maître infaillible et finissent par chercher un autre domaine. L'autre défaillance cachée dans cette plainte de Bouvard et Pécuchet est la recherche forcenée de conclusion. Flaubert pense qu'il est impossible de conclure, et note cette remarque dans le sottisier :

Pour juger la légitimité ou la vérité de tout problème, il s'agit d'en induire la pratique et de prononcer sur cette pratique avec l'un des préceptes moraux qui s'y rapportent. En effet, toute question scientifique qui ne conclut pas, ou qui n'est pas de nature à conclure à pratique quelconque, ou à la démonstration d'une chose importante en pratique, est une question sans intérêt. (*S*, 93)

Cette sottise, que Bouvard et Pécuchet recommencent chaque fois qu'ils échouent et décident en réaction de se lancer dans une nouvelle aventure, est suscitée par les propres opinions de Flaubert, et participe de son dégoût de l'utilitarisme, que ce soit en littérature ou même en science. Dans l'article sur la science du *Dictionnaire Flaubert*, Norioki Sugaya a écrit que si Flaubert a une meilleure opinion de la science à partir des années 1850, la comparant dans sa

²⁶⁰ Gustave Flaubert (auteur) et Bruno de Cessole, (édité par), *Le Sottisier*, 89.

²⁶¹ Gustave Flaubert (auteur) et Bruno de Cessole, (édité par), *Le Sottisier*, 91.

²⁶² Gustave Flaubert (auteur) et Bruno de Cessole, (édité par), *Le Sottisier*, 102.

correspondance à la littérature, et en admirant l'impartialité, il existe une contradiction entre ces déclarations et le traitement de la science dans *Bouvard et Pécuchet*, dont le sous-titre est « Du défaut de méthode dans les sciences ». Elle s'interroge également sur le fait qu'il faille « attribuer ce défaut de méthode aux sciences elles-mêmes ou à leur usage par Bouvard et Pécuchet dont l'intelligence s'avère somme toute assez médiocre »²⁶³.

La méthode suivie par Bouvard et Pécuchet, toujours la même, et qui toujours échoue, est en effet ridiculisée dans le roman. Chaque fois qu'ils se plongent dans un nouveau domaine, Bouvard et Pécuchet cherchent un maître qui leur explique rapidement les secrets de telle ou telle science. Ils veulent une conclusion, et restent donc confus devant les opinions divergentes des différents scientifiques. C'est bien la méthode des protagonistes qui fait défaut, mais pas les sciences elles-mêmes, et cela est visible à travers l'épisode de la littérature dans *Bouvard et Pécuchet*. S'enthousiasmant pour la littérature, Bouvard et Pécuchet prennent le même chemin que pour toutes leurs entreprises précédentes (pas surprenant qu'elles se terminent toutes en échec). Ils s'enthousiasment d'abord : « Ils lurent d'abord Walter Scott. Ce fut comme la surprise d'un monde nouveau » (*B&P*, 189). Comme Emma Bovary, ils sont séduits par les « rois, princes, sorciers, le cavalier qui galope le long des grèves » (*B&P*, 490) et sont pris au piège de l'illusion : « sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes, et l'illusion était complète » (*B&P*, 190). De la même façon, Marie-Sophie Leroyer de Chantepie est persuadée que Madame Bovary est ressemblante à une « amie qu'[elle aurait] connue » (*Corr. II*, 654), sans connaître aucun modèle. Contrairement à Emma, Bouvard et Pécuchet modifient leur méthode de lecture, deviennent plus précis et plus exigeants, mais en se concentrant sur le contrôle du réalisme des œuvres : « Il perdit même tout respect pour Walter Scott, à cause des bévues de son *Quentin Durward*. Le meurtre de l'évêque de Liège est avancé de quinze ans. La femme de Robert de Lamarck était Jeanne d'Arschel et non Hameline de Croy [...] » (*B&P*, 192). Puis, la mélancolie, le romanesque « bovaryste » les reprend, à la lecture de George Sand : « Bouvard [...] s'enthousiasma pour les belles adultères et les nobles amants, aurait voulu être Jacques, Simon, Bénédicte, Lélion, et habiter Venise ! Il poussait des soupirs, ne savait pas ce qu'il avait, se trouvait lui-même changé » (*B&P*, 192). On trouve là l'identification au lecteur contre laquelle mettent en garde à la fois Flaubert et Nabokov, et c'est donc la méthode qui encore une fois est ridiculisée à travers Bouvard et Pécuchet.

²⁶³ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 1479.

À ce propos, après ces phases de passion, et d'héroïsme, puis d'identification et de mélancolie, Bouvard et Pécuchet vont plus loin qu'Emma et se posent la question, cruciale aux yeux de Flaubert, du style : « Alors ils se demandèrent en quoi consiste précisément le style ? —et grâce à des auteurs indiqués par Dumouchel, ils apprirent le secret de tous ses genres » (B&P, 205). C'est une nouvelle erreur, puisque Bouvard et Pécuchet recherchent des secrets tout prêts, des conclusions de maîtres comme si la connaissance se partageait à la manière d'une recette de cuisine : « *Chiens* se relève par *dévorants*. *Vomir* ne s'emploie qu'au figuré. *Fièvre* s'applique aux passions. *Vaillance* est beau en vers. » (B&P, 205-6). Enfin, ils se résignent à ne jamais comprendre les secrets de l'art, ayant suivi et abandonné plusieurs mouvements différents, sans en avoir trouvé une définition rationnelle : « D'abord qu'est-ce que le beau ? Pour Schelling, c'est l'infini s'exprimant par le fini ; pour Reid, une qualité occulte ; pour Jouffroy, un trait indécomposable ; pour De Maistre, ce qui plaît à la vertu ; pour le P. André, ce qui convient à la raison » (B&P, 208). La littérature elle-même n'est pas ici la cible de l'ironie de Flaubert. Au contraire, c'est la méthode étriquée, à la fois de Bouvard et Pécuchet, mais aussi de théoriciens qui prétendent posséder la définition du beau et de l'art qui est ridiculisée, c'est-à-dire en fait ce que Flaubert considère comme de la bêtise. Car pour lui, c'est l'état d'esprit bourgeois qui pousse au désir de la conclusion, par de basses considérations utilitaires, tandis que l'artiste éloigné du monde voit la littérature comme un plaisir de composition, sans cause ni méthode collective. Ainsi, Flaubert ne se moque pas plus de la science que de la littérature, mais d'un certain protocole qui s'obstine à établir des conclusions hâtives et éphémères. Nabokov, lui aussi, critique cette méthode dans son entretien à *Playboy* en 1964 : « We, as newspaper readers, are inclined to call "science" the cleverness of an electrician or a psychiatrist's mumbo jumbo. This, at best, is applied science, and one of the characteristics of applied science is that yesterday's neutron or today's truth dies tomorrow » (SO, 44-5) Et pourtant, paradoxalement, se révèle ici, sinon une morale transmise par la littérature, du moins une morale de la littérature, et de la méthode en général. Car Bouvard et Pécuchet évoluent et se retrouvent parfois, agacés et dépassés par les différents mouvements, en accord avec les propres opinions de Flaubert : « Ils résumèrent ce qu'ils venaient d'entendre. La moralité de l'Art se renfermait pour chacun dans le côté qui flatte ses intérêts. On n'aime pas la littérature » (B&P, 218). Et bien que Flaubert aime la littérature, il en défend une méthode particulière, forcément différente de celle qu'il ridiculise. Et c'est en se retirant, en s'éloignant de la société et en étant critiqués par ses membres que Bouvard et Pécuchet comprennent enfin ce que signifie l'esprit bourgeois tel que l'entend Flaubert : « Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer. ». L'adjectif

« pitoyable », surprenant, fait peut-être référence au fait que cette faculté fait le malheur de celui qui la possède, qui devient contraint de se retirer : « Ils ne sortaient plus, ne recevaient personne » (*B&P*, 320). On distingue ici un trait de personnalité de l'auteur, voire de didactisme, puisque les personnages, comme dans un récit édifiant, passent d'un enthousiasme naïf et ignorant à une connaissance vertueuse et précautionneuse. Même si Bouvard et Pécuchet reprennent ensuite leurs mauvaises méthodes, pour enfin revenir à leur point de départ, la copie (selon le plan de Flaubert), ce passage démontre une évolution positive, pouvant même servir d'exemple au lecteur.

Nabokov, lui, ne met pas en scène de rédemption du philistinisme, mais il ridiculise de la même façon la bêtise philistine, c'est-à-dire la recherche d'une vérité toute faite, caractéristique d'un pseudo-intellectualisme, le « faux art » et la « fausse science ». Le personnage d'Humbert Humbert, lui aussi, fait part de ses aventures ratées dans la connaissance : « At first, I planned to take a degree in psychiatry as many *manqué* talents do ; but I was even more *manqué* than that [...] I switched to English literature, where so many frustrated poets end as pipe-smoking teachers in tweeds [...] A paper of mine entitled "The Proustian theme in a letter from Keats to Benjamin Bailey" was chuckled over by the six or seven scholars who read it" (*L*, 15-16). Le philistinisme est ici bien caractérisé. La différence avec celui de M'sieur Pierre, par exemple, est que le philistinisme d'Humbert Humbert touche à la littérature. Humbert est, en tant qu'auteur fictif du livre, un écrivain tout à fait personnel. À la page suivante, Humbert Humbert lie également de façon grotesque sa pédophilie avec l'art et la littérature (« You have to be an artist », *L*, 17). Humbert Humbert n'est pas le véritable artiste qui s'oppose au philistinisme de Charlotte ou de Lolita. Tous ces personnages ont un aspect philistin. Humbert, qui pendant tout le roman tente de manipuler à la fois les autres personnages et le lecteur, est celui qui est le plus faux, la caractéristique principale du philistinisme selon Nabokov : « Poshlism is not only the obviously trashy but mainly the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive » (*LRL*, 313). Si aucun des personnages de *Lolita* n'est entièrement philistin, contrairement à Homais ou M'sieur Pierre, tous en présentent des stigmates.

Nabokov précise également que la satire du philistinisme ne correspond pas à un éreintement spécifique d'un milieu économique ou d'une catégorie sociale en particulier, lorsqu'il écrit ceci à propos des *Âmes mortes* de Gogol dans son cours de littérature :

Socially minded Russian critics saw in *Dead Souls* and in *The Government Inspector* a condemnation of the social *poshlust* emanating from serf-owning bureaucratic provincial Russia and thus missed the true point. Gogol's heroes merely happen to be Russian squires and officials; their imagined surroundings and social conditions are perfectly unimportant factors—just as Monsieur Homais might be a business man in Chicago or Mrs. Bloom the wife of a schoolmaster in Vyshni-Volochok. (*LRL*, 15)

En niant la prise en compte de la condition sociale des personnages philistins, ainsi qu'en déclarant qu'Homais aurait tout aussi bien pu être un homme d'affaires de Chicago, Nabokov prête à la satire anti-philistine un caractère général. À travers le philistin, on ne critique ni un phénomène social, ni un domaine, mais un comportement éternel et universel, dont la bêtise est la marque par excellence. On trouve une autre preuve que Nabokov et Flaubert ne critiquent pas la science ou la littérature mais un certain protocole scientifique et une méthode littéraire qu'ils considèrent comme défailante dans la réponse de Nabokov à une question concernant le fossé existant entre sciences et humanités à propos de l'ouvrage de Charles P. Snow *The Two Cultures* :

The terms "physics" and "egghead" as used nowadays evoke in me the dreary image of applied science, the knack of an electrician tinkering with bombs and other gadgets. One of those "Two Cultures" is really nothing but utilitarian technology; the other is B-grade novels, ideological fiction, popular art. Who cares if there exists a gap between such "physics" and such "humanities"? Those Eggheads are terrible Philistines. A real good head is not oval but round. (*SO*, 78).

C'est bien la médiocrité et la fausseté qui sont condamnées ici, mais au nom de leur entrave aux principes anti-utilitaires et anti-idéologues que partagent Nabokov et Flaubert. Ces traits sont parodiés dans leurs romans, à travers les clichés de la mauvaise lectrice Emma Bovary, la pseudo-science d'Homais et le pseudo-art de M'sieur Pierre. Pourtant, il semble clair que la position anti-bourgeoise de Flaubert et l'anti-philistinisme de Nabokov aient des aspects moraux. Nabokov et Flaubert condamnent en effet la fausseté et l'arrivisme car ces comportements mènent à une imposture artistique ou scientifique, dont le succès entraîne l'assentiment populaire sans gloire. Un tel triomphe populaire acquis sans autre mérite que la complaisance constitue le pire destin que peuvent imaginer deux auteurs qui désirent écrire pour le plaisir de composer et d'être éventuellement compris par quelques individus. La description de personnages partiellement philistins aux côtés de personnages entièrement philistins participe d'une dénonciation morale qui poursuit la mise en garde formulée par Nabokov dans son essai sur le philistinisme. En outre, on peut voir que Nabokov et Flaubert ne se contentent

pas de parodier le philistinisme, ils le mettent en scène dans son application à leurs domaines de prédilection, les arts et les sciences. Ainsi, Nabokov voit dans la description de la discussion philistine sur la littérature d'Emma et Léon, juxtaposée à la conversion erronée d'Homais de degrés Réaumur en degrés Fahrenheit (*MB*, 161) une dénonciation de la « fausseté » dans ces deux domaines : « False art and false science meet here » (*LL*, 149). La suspension du jugement moral décrite par Kundera ne semble pas être en jeu lorsqu'il s'agit des personnages les plus bourgeois. Non, ce n'est pas l'affaire du romancier si le lecteur accuse Emma Bovary, mais le romancier n'accuse-t-il pas Homais en faisant du personnage la quintessence de toute la médiocrité observée par l'auteur ? Sans que l'intention soit nécessairement pédagogique, le jugement moral est présent. En effet, si Flaubert et Nabokov refusent d'adopter un point de vue moral sur leur sujet au nom de la moralité inhérente de l'art, ils défendent bien cette moralité particulière dans leurs œuvres, distinguant le faux art, et la fausse science, des vrais, c'est-à-dire ceux qui correspondent à leur idéologie individuelle.

III. « La littérature sera exposante » : application littéraire de l'exactitude scientifique

III.1. Recherche de l'exactitude

Transdisciplinarité juridique et médicale

Dans leur quête de l'exactitude, Nabokov et Flaubert considèrent la connaissance scientifique de domaines divers comme un atout pour l'écrivain. Les deux auteurs mènent effectivement des recherches approfondies avant de débiter l'écriture de leurs romans. Alors que Nabokov prend des notes précises sur les différents motels et paysages américains qu'il croise au long d'un *road trip* entrepris avec sa femme avant d'écrire *Lolita*, Flaubert consulte de nombreux ouvrages d'histoire, d'architecture sur des sujets très ciblés avant d'écrire *Salammbô*. Il établit même en vue de ce roman un résumé chronologique des guerres puniques, ayant pris des notes sur l'*Histoire Romaine* de Victor Duroy, mais pas uniquement, comme il l'écrit à Jules Duplan : « Savez-vous combien, maintenant, je me suis ingurgité de volumes sur Carthage ? environ 100 ! et je viens, en quinze jours, d'avalier les 18 tomes de *La Bible* de Cahen ! avec les notes et en prenant des notes ! » (À Jules Duplan, *Corr. II*, 747). Ces recherches paraissent d'autant plus remarquables que les deux auteurs, comme on l'a vu, considèrent l'invention comme l'aspect principal d'une œuvre littéraire et une marque significative de sa qualité. La précision en est une autre, et il existe une distinction majeure entre l'enregistrement de faits ou d'individus existants et la description substantifiée d'épisodes inventés, rendue exacte par une ample connaissance scientifique. C'est ce qu'explique Flaubert lorsqu'il décrit dans une lettre à Louise Colet la différence entre art et science en matière d'observation : « Voilà ce qui fait de l'observation artistique une chose bien différente de l'observation scientifique : elle doit surtout être instinctive et procéder par l'imagination, d'abord. Vous concevez un sujet, une couleur, et vous l'affermissez ensuite par des secours étrangers. Le subjectif débute. » (*Corr. II*, 349). Ces « secours étrangers » sont bien les recherches qui garantissent l'exactitude scientifique de la description. Les domaines de recherche explorés par les deux auteurs sont en outre extrêmement éclectiques, de la théologie pour *Saint Antoine* au magnétisme pour *Bouvard et Pécuchet*, des échecs pour *The Luzhin Defense* à l'entomologie dans toutes les œuvres de Nabokov. La biographie des deux auteurs

montre un point commun : leur père fut un praticien très connu, pour Flaubert de la médecine, pour Nabokov du droit. Ainsi, à la fois Nabokov et Flaubert ont passé leur enfance aux côtés d'un spécialiste d'un sujet sur lequel ils ont entrepris des recherches pour au moins un roman. Flaubert va jusqu'à comparer, dans sa correspondance, son métier d'écrivain à celui de chirurgien : « Que de fois ai-je entendu dire à mon père qu'il devinait des maladies sans savoir à quoi ni en vertu de quelles raisons ! Ainsi le même sentiment qui lui faisait d'instinct conclure le remède, doit nous faire tomber sur le *mot*. On n'arrive à ce degré-là que quand on est né pour le métier d'abord, et ensuite qu'on l'a exercé avec acharnement pendant longtemps. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 292). Si Flaubert a embrassé le métier d'écrivain « avec acharnement pendant longtemps », il a souvent déclaré ne pas être un écrivain de race, bien né, comme il le confie à Louise Colet lorsqu'il écrit *Madame Bovary* : « [...] la tâche que j'entreprends sera exécutée par un autre. J'aurai mis sur la voie quelqu'un de mieux doué et de plus né » (*Corr. II*, 287). Le statut de son père le destinait peut-être à la médecine, comme l'ont considéré certains critiques, ainsi Sainte-Beuve qui compare la plume de Flaubert au scalpel du chirurgien, comparaison dont se moque Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues* : « Il y a des romans écrits avec la pointe d'un scalpel, d'autres qui reposent sur la pointe d'une aiguille » (*B&P*, 375). En tous les cas, il est légitime de se demander si la médecine dans l'œuvre de Flaubert ne constitue pas une science particulière, comme le droit chez Nabokov.

Nabokov, à ce propos, dans son autobiographie à plusieurs reprises présente son père, membre du gouvernement provisoire, assassiné par des pro-tzaristes, d'abord comme un homme de loi et ensuite comme un homme politique : « My father, a jurist and a statesman [...] (30) ; « Vladimir Dmitrievich Nabokov, jurist, publicist and statesman, son of Dmitri Nikolaevich Nabokov, Minister of Justice [...] (*SM*, 133). L'expertise de son père en matière de droit est importante pour Nabokov :

From 1896 to 1904 he lectured on criminal law at the Imperial School of Jurisprudence (*Pravovedenie*) in Saint Petersburg [...] From 1905 to 1945 he was president of the Russian section of the International Criminology Association [...] From mid-1918 to the beginning of 1919, in an interval between two occupations by the Bolsheviks, and in constant friction with trigger-happy elements in Denikin's army, he was Minister of Justice [...] in one of the Regional Governments, the Crimean one (*SM*, 134-37).

On ne saurait examiner le rapport particulier de Nabokov avec le droit sans étudier le traitement qu'il réserve à ce domaine dans son œuvre. Or, le roman le plus célèbre de Nabokov concerne le sujet du droit criminel, puisque le narrateur lui-même enfreint la loi, et que la nature même

de son crime évoque les subtilités des lois et jurisprudences. C'est un crime de mœurs, nécessairement traité variablement selon les différents territoires et donc particulièrement soumis aux jurisprudences et aux différentes frontières. Les États-Unis forment également un décor idéal puisque les limites entre états, aisément franchies par les individus, modifient parfois la législation à laquelle le voyageur est soumis. Précisément, bien que nul ne soit censé ignorer la loi, le narrateur de *Lolita* va plus loin et fait preuve d'une fine connaissance des lois et jurisprudences américaines relativement à son penchant criminel. Ainsi, il se fait professeur de droit criminel, expliquant au lecteur les législations respectivement en vigueur en Europe ou en Amérique, notamment pour justifier le flou qui entoure ses crimes :

At other times I would tell myself that it was all a question of attitude, that there was really nothing wrong in being moved to distraction by girl-children. Let me remind my reader that in England, with the passage of the Children and Young Person Act in 1933, the term "girl-child" is defined as "a girl who is over eight but under fourteen years" (after that, from fourteen to seventeen, the statutory definition is "young person"). In Massachusetts, J.J.S., on the other hand, a "wayward child" is, technically, one "between seven and seventeen years of age" (who, moreover, habitually associates with vicious or immoral persons). (*L*, 191)

La parenthèse digressive renforce l'idée d'érudition du personnage. Ici, Nabokov veut clairement faire comprendre que l'obsession de Humbert Humbert l'a poussé à étudier avec attention tous les textes de loi, et qu'il utilise cette connaissance pour justifier son crime. Plus loin dans le roman, le narrateur fait mention d'une autre loi, particularité américaine concernant la législation fédérale entre les états : « 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. » (*L*, 150). Le narrateur va jusqu'à interpréter la loi pour mettre au jour la subjectivité du terme « immoral » et le flou juridique qu'elle entraîne, comme un avocat qui tente d'exonérer son client en utilisant la loi contre elle-même. Plus tard, Humbert Humbert se compare également à Frank LaSalle (*L*, 288), un criminel ayant réellement existé et condamné en vertu du Mann Act²⁶⁴. La structure du roman elle-même peut être vue comme celle d'une plaidoirie, Humbert Humbert agissant comme son propre avocat (une particularité du système judiciaire américain), pour présenter ses preuves au jury, et ce dès le premier paragraphe : « Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the seraphs, the misinformed,

²⁶⁴ Loi fédérale de 1910 qui criminalise le fait de transporter des jeunes filles ou femmes d'un État à un autre dans un but immoral, sans préciser ce qui constitue effectivement l'immoralité.

simple noble-winged seraphs, envie » (L, 9). Le narrateur commence par exposer les circonstances atténuantes, puis son crime de façon faussement brutale et honnête, pour enfin se présenter comme la véritable victime et implorer la clémence du jury. Mais si le narrateur de *Lolita* détourne cette connaissance du droit à son avantage, la mention d'une loi et d'un criminel réels et les subtiles discriminations entre les systèmes judiciaires anglais et américains manifestent la profondeur de la recherche entreprise par Nabokov. L'objectif d'une telle exégèse n'en est autre que la précision, de sorte qu'en matière judiciaire, Nabokov est formé pour la possession de connaissances exactes, comme Flaubert pour la médecine.

Flaubert, pour tous ses romans, rassemble une documentation abondante sur différents sujets, et la médecine ne fait pas exception dans *Madame Bovary*, roman qui se concentre sur un officier de santé. Evidemment, Flaubert étudie avec soin la spécialité pour le passage de l'opération du pied-bot d'Hippolyte : « J'ai hier passé toute ma soirée à me livrer à une chirurgie furieuse. J'étudie la théorie des pieds-bots. J'ai dévoré en trois heures tout un volume de cette intéressante littérature et pris des notes » (À Louise Colet, *Corr. II*, 544). De façon surprenante, Flaubert ne s'intéresse pas simplement aux faits décrits pour « affermir » son style, mais au style interne du manuel de médecine : « Il y avait là de bien belles phrases : 'le sein de la mère est un sanctuaire impénétrable et mystérieux où etc.' » (À Louise Colet, *Corr. II*, 544). L'étude de la médecine redonne en outre à Flaubert des envies de s'instruire, et il promet la recherche : « [...] il faudrait tout connaître pour écrire. Tous tant que nous sommes, écrivassiers, nous avons une ignorance monstrueuse. – et pourtant comme tout cela fournirait des idées, des comparaisons ! La *moelle* nous manque généralement ! » (À Louise Colet, *Corr. II*, 544). Il poursuit en déclarant que les œuvres d'Homère et Rabelais furent des « encyclopédies de leur époque » et recommande de suivre le précepte de Ronsard, qui veille à « s'instruire dans les arts et métiers » (À Louise Colet, *Corr. II*, 545). Il va jusqu'à se faire presque spécialiste en donnant à Louise Colet des conseils, utilisant son expertise pour lui assurer que les médecins qu'elle fréquente sont « de franches buses » (À Louise Colet, *Corr. II*, 545) et qu'elle devrait consulter. Il n'est pas étonnant que Flaubert, fils et frère de médecin, se sente autorisé en la matière et répète des conseils entendus en famille. Cet environnement familial éclaire d'ailleurs le fait que la médecine soit pour lui un sujet prépondérant. L'image que peint Flaubert de la médecine n'est cependant pas pour autant flatteuse, comme l'écrit Gisèle Séginger dans son article du *Dictionnaire Flaubert* : « en général, les écrits de Flaubert donnent du corps médical une image franchement critique »²⁶⁵. Toutefois, elle précise aussi que, dans *Madame Bovary*,

²⁶⁵ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 940.

le docteur Larivière constitue une exception, et sa fameuse larme versée devant le spectacle de la victime renvoie une image du médecin perspicace et bienveillant qui évoque le père de l'auteur, en opposition aux « franches buses » aussi arrogants qu'incapables et dénués de compassion envers leurs patients. C'est en tout cas l'opinion de Nabokov qui, malgré son attachement à l'impersonnalité de l'écrivain, ne peut que constater, à propos du docteur Larivière, dans ses annotations de *Madame Bovary* : « The only good man in the book. Although I strongly object to dragging in fathers and mothers into an author's fantasy I must note that Flaubert, whose father had been an eminent doctor, was emotionally involved here »²⁶⁶ Nabokov est plus sévère dans ses annotations : « [...] *Bovary watched him; they looked at one another; and this man, accustomed as he was to the sight of pain, could not keep back a tear that fell on his shirt-frill.* / or rather his son's masterpiece. This is a bad sentimental flaw deriving from Flaubert's emotional participation »²⁶⁷. Aux yeux de Nabokov, cette rupture de la doctrine flaubertienne de l'impersonnalité entraîne invariablement un défaut de l'art : Nabokov se fait ici plus flaubertien que Flaubert.

Toutefois, et malgré l'apparent investissement émotionnel de l'auteur, le docteur Larivière lui-même n'échappe pas tout à fait au ridicule auquel sont souvent soumis les personnages de Flaubert. Gisèle Séginger note que lorsque Flaubert décrit le regard « plus tranchant que ses bistouris »²⁶⁸, ce n'est pas sans ironie, et Nabokov est surpris par un passage, lorsque les deux médecins, y compris le Dr. Larivière, sont représentés quittant la salle pour éviter d'être jugés responsables du décès, probablement par souci de leur réputation : « Il sortit comme pour donner un ordre au postillon, avec le sieur Canivet, qui ne se souciait pas non plus de voir Emma mourir entre ses mains. » (*MB*, 466). Ce « non plus » associe le bon Dr. Larivière à la lâcheté de Canivet qui quitte sa patiente condamnée pour conserver la possibilité de nier avoir échoué à la soigner, trahissant son égoïsme et son ambition philistine (et bourgeoise) qui laisse Nabokov perplexe, puisqu'il note : « Curious, after all the compliments paid by Flaubert to Larivière »²⁶⁹. Mais ce passage démontre peut-être justement que Flaubert n'est pas véritablement tombé dans le personnel, et qu'il use du docteur Larivière comme des autres personnages. De plus, la proximité de Flaubert avec la médecine est source de précision

²⁶⁶ Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 333.

²⁶⁷ Gustave Flaubert, Vladimir Nabokov (annotations), Eleanor Marx-Aveling (traduction). *Madame Bovary* (New York : Rinehart), 1948, Berg Collection, New York Public Library, 333.

²⁶⁸ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 940.

²⁶⁹ Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 334.

technique, dans un souci d'exactitude scientifique, plus que d'abandon à des travers sentimentaux, nés d'une histoire familiale.

Et de fait, les passages encensés par Nabokov pour leur exactitude dans son cours sur *Madame Bovary* sont invariablement ceux qui ont rapport à la science, et plus précisément à la médecine. La mort d'Emma Bovary, en particulier, est louée pour sa précision : « The progressive agony of Emma's death is described in remorseless clinical detail until at the end » (*LL*, 170). L'usage du mot « remorseless » renvoie à la fois au contrôle total de l'auteur sur ses personnages, et à l'acharnement impersonnel dont l'écrivain fait preuve en matière de précision. Après lui avoir fait ingérer l'arsenic, Flaubert décrit un à un les symptômes d'Emma. D'abord, elle a soif, puis les symptômes se font visibles : « Des gouttes suintaient sur sa figure bleuâtre, qui semblait comme figée dans l'exhalaison d'une vapeur métallique. Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient vaguement autour d'elle [...] » et « les convulsions la saisi[ssent] » (*MB*, 460). Les symptômes s'atténuent ensuite, et Flaubert décrit l'apparence de la malade : « Pâle comme une statue, et les yeux rouges comme des charbons » (*MB*, 469). Ils reprennent ensuite brutalement, signalant l'aggravement du cas : « Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue toute entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. » (*MB*, 471). Selon Gisèle Séginger, dans son article du *Dictionnaire Flaubert*, « tous les symptômes que l'héroïne présente sur son lit de mort se trouvent [...] tirés des observations proprement cliniques, qui informent la description littéraire du corps souffrant »²⁷⁰.

Effectivement, le tome III de la médecine légale d'Orfila mentionne parmi les symptômes d'un empoisonnement à l'arsenic une « soif intolérable », une « constriction à la gorge » (qui explique la figure bleuâtre d'Emma) et énumère des symptômes qui correspondent au halètement de la poitrine : « [...] hoquet, difficultés de respirer, menace de suffocation [...] crampes »²⁷¹. D'autres symptômes, trouvés dans le *Dictionnaire de Médecine*, justifient la description faite d'Emma : un « agacement des dents », ou une « chaleur vive sur tout le corps », cause probable des « gouttes » qui lui suintent sur le visage. La précision de la description est ainsi effectivement « impitoyable », et détachée de toute considération affective, puisqu'elle correspond point par point aux analyses médicales consultées par l'auteur.

²⁷⁰ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 942.

²⁷¹ Gisèle Séginger (édition et présentation), *Fiction et documentation* (Biblioteca Bodmeriana), 2010, 54.

Nabokov, malgré les louanges exprimées dans son cours, fait preuve d'une certaine réserve dans ses annotations, et ne se montre pas tout à fait convaincu par la description des deux dernières actions d'Emma, qui précèdent sa mort :

Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.
[...]

– L'Aveugle s'écria-t-elle.

Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. (*MB*, 472) / *I never liked that passage: the appearance of the blind tramp is decidedly pat and after the death-rattle has started people do not laugh—frantically or otherwise.*²⁷²

Encore une fois, le rire d'Emma et sa galvanisation figurent dans l'ouvrage de médecine légale consulté par Flaubert, parmi les symptômes d'un empoisonnement à l'arsenic : « [...] mouvements convulsifs partiels ou généraux. Assez souvent prostration des forces de composition, des traits de la face, délire ou libre exercice des facultés. Mort »²⁷³. Emma se relève donc peut-être en un mouvement convulsif et rit, prise d'un délire symptomatique, et que l'auteur met à profit pour faire référence à un événement antérieur. En effet, l'aveugle est déjà apparu par deux fois dans le roman, chaque fois après une rencontre entre Emma et Léon. Cependant, comme le souligne Nabokov, la galvanisation intervient après cette phrase : « À mesure que le râle devenait plus fort, l'ecclésiastique précipitait ses oraisons : elles se mêlaient aux sanglots étouffés de Bovary, et quelquefois tout semblait disparaître dans le sourd murmure des syllabes latines, qui tintaient comme un glas de cloche. » (*MB*, 471-2). Cette cacophonie de sons religieux aussi apaisants que vains, du désespoir de Charles et de la détresse respiratoire d'Emma introduit une image puissante dans une phrase rythmée, comme l'étrange concert d'une agonie inéluctable. Le râle qu'évoque Flaubert, cependant, est-il un râle parmi d'autres provoqué par la constriction de la gorge et la suffocation générale de la victime de l'arsenic, ou le râle agonique, qui précède directement la mort et lors duquel les patients sont ordinairement inconscients, les convulsions ayant cessé ? L'usage de l'article défini « le » semblerait indiquer qu'il s'agit bien du râle agonique, mais il est impossible de le conclure définitivement.

L'objection de Nabokov est en tout cas une autre preuve de sa dévotion à la précision scientifique. Pour lui, le fait que, dans la réalité, les gens ne rient pas après le râle agonique,

²⁷² Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 339.

²⁷³ Séginger, *Fiction et documentation* (Biblioteca Bodmeriana), 2010, 54.

crée une invraisemblance qui participe de la médiocrité de l'image, contrairement aux invraisemblances du récit qui ne concernent que des événements négligeables et consacrent favorablement le non-réalisme du roman : « The curious impossibilities I have listed do not clash with the pattern of the book » (*LL*, 146). Les impossibilités scientifiques, au contraire, mettent en péril le style du roman. L'annotation de Nabokov exprime donc un désaccord à la fois scientifique et littéraire, avec un auteur qui comme lui voit dans la précision une qualité principale de l'écriture, garantie de sa beauté et qui doit être constitutive du style. Ainsi, les principes scientifiques, qu'ils soient légaux ou médicaux, se traduisent dans l'écriture littéraire de chacun des deux auteurs. Toutefois, si l'on observe une prégnance des thèmes de la médecine ou du droit qui tirerait son origine dans la biographie des deux auteurs, l'exactitude scrupuleuse avec laquelle ces thèmes sont traités ne naît pas uniquement de leur héritage. En effet, le souci de précision s'exerce dans toutes sortes de domaines, notamment celui des sciences naturelles.

Papillons et perroquets

Le souci de précision commun aux deux auteurs se retrouve chez tous deux dans un même domaine : celui des sciences naturelles. En effet, les descriptions par Flaubert du perroquet de Félicité dans *Un Cœur Simple* sont nourries d'une recherche extensive dans des ressources scientifiques, tandis que les descriptions de papillons de Nabokov sont celles non seulement d'un grand écrivain, mais aussi d'un entomologiste ayant notamment œuvré à la connaissance des Argus d'Amérique latine ; son apport, longtemps négligé puis redécouvert, est de plus en plus reconnu, comme le précisent Stephen H. Blackwell et Kurt Johnson dans leur introduction à *Fine Lines, Nabokov's Scientific Art* :

Although they appreciated the scientific value of Nabokov's work, even the authors of *Nabokov's Blues* and the editors of *Nabokov's Butterflies* failed to recognize the importance of three paragraphs in *Psyche* in which Nabokov presented his view of precisely how the Latin American blues had evolved. Whatever the historical context, the public's ongoing interest in whether Nabokov was a serious and important scientist likely explains why, when the 2011 DNA results were announced in the media, news of "Nabokov vindicated" went viral on the Internet. Such a vindication provided a capstone for Nabokov's lepidopterological legacy.²⁷⁴

Nabokov, autodidacte en matière d'entomologie, a en outre travaillé au Muséum de zoologie comparée d'Harvard. Les compétences scientifiques dont il fait preuve marquent une première différence entre les deux œuvres. Nabokov, selon le précepte de Ronsard cité par Flaubert, a étudié les sciences naturelles pour devenir un véritable scientifique, expert en entomologie, de sorte qu'il n'a pas à faire de recherche pour ses descriptions littéraires de papillons. Il puise au contraire dans des travaux déjà effectués, dont le but fut la recherche scientifique en elle-même, sans qu'une représentation littéraire soit en vue. Si Flaubert n'est pas formé en tant que scientifique, et se trouve donc face à des sujets qu'il connaît peu, il compense cette lacune par des investigations étendues sur le sujet en question, en consultant des ouvrages scientifiques. Les traces de ces découvertes étendues et fouillées se trouvent dans sa correspondance, où il fait part à plusieurs destinataires de son intérêt envers les perroquets et de sa quête au Musée d'histoire naturelle. Il écrit notamment à sa nièce Caroline : « Samedi prochain, j'irai à Rouen voir M. Le Maire et au musée d'histoire naturelle visiter des perroquets empaillés » (*Corr. V*,

²⁷⁴ Stephen H. Blackwell et Kurt Johnson, *Fine Lines, Nabokov's Scientific Art* (New Haven & London : Yale UP), 2016, 22.

72). Après avoir emprunté un perroquet, Flaubert le place sur sa table pour des descriptions plus précises : « Il y a huit jours, j'avais été au musée lui demander des renseignements sur les perroquets, et actuellement j'écris devant un 'amazone' qui se tient sur ma table, le bec un peu de côté et me regardant avec ses yeux de verre » (À sa nièce Caroline, *Corr. V*, 78). Ledit animal restera sur sa table jusqu'à la fin de l'écriture du conte, assistant Flaubert pour l'écriture de la description du perroquet. Flaubert utilise d'ailleurs le véritable perroquet empaillé comme modèle pour l'oiseau fictif à la fois vivant et naturalisé. Ainsi, même si *Bovary* n'a peut-être pas de modèle et si Flaubert ne décrit dans ses romans que des types à travers un personnage généralisant inventé par l'auteur, Loulou le perroquet a certainement un modèle. Contrairement à Delphine Delamare, il fut cependant plus difficile à retrouver tant il ressemblait à ses cinquante congénères du Musée d'Histoire Naturelle de Rouen, comme le montre la quête futile de Julian Barnes exposée dans son livre *Flaubert's Parrot*²⁷⁵. En plus de la précision esthétique de la description du volatile, alimentée sûrement des renseignements sur les espèces et leurs comportements demandés par Flaubert à Georges Pennetier, professeur d'histoire naturelle à l'école de médecine de Rouen, Flaubert montre aussi un désir de précision scientifique qui confirme son obsession pour la médecine: « J'aurais besoin de voir des *perroquets* et d'avoir sur eux le plus de détails possibles, de connaître un peu leurs maladies et leurs mœurs » (À Georges Pennetier, *Corr. V*, 71).

L'importance des sciences naturelles dans l'œuvre de Flaubert se révèle à travers la place de plus en plus grande que prend l'objet d'étude au cours de la composition du conte, comme si la précision scientifique qu'apporte nécessairement l'étude de l'animal accordait à sa représentation une valeur ajoutée. Au début de l'écriture, Flaubert décrit ainsi son conte à Edma Roger des Genettes :

L'« *histoire d'un Cœur simple* » est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote mais pas mystique, dévouée sans exaltation et tendre comme du pain frais. Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet, – et quand le perroquet est mort, elle le fait empailler, – et en mourant elle à son tour, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit. (*Corr. V*, 57)

Le perroquet, dans cette première description, semble le dernier objet de l'amour d'un personnage misérable, ayant beaucoup aimé sans véritable retour. Finalement, elle transfère cet amour frustré sur un animal à la fois incapable de vraiment le rendre et incapable de le rejeter.

²⁷⁵ Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (Londres : Everyman's Library), 2012 (première édition 1986).

Cette hiérarchie de l'amour est peut-être à comparer à celle de la domination présentée dans la scène des comices agricoles de *Madame Bovary*, puisque les domestiques n'ont également de recours final que les animaux. Ainsi, l'oiseau semble d'abord reflet du personnage lui-même, symbolisant ses aspirations et ses échecs, dans un conte flaubertien pour une fois presque totalement dénué d'ironie, contrairement par exemple au traitement de la servante des comices dans *Madame Bovary*. Cependant, après l'examen du Musée par Flaubert et son emprunt d'un perroquet, il commence à référer à son projet non seulement par le titre *Un cœur simple* mais aussi par le mot Perroquet (plutôt que par le nom du personnage principal), ainsi quand il écrit à Léonie Brainne : « J'écris présentement les amours d'une vieille fille et d'un perroquet » (*Corr.* V, 86), puis à Maupassant : « J'aurai fini mon Perroquet à la fin d'août [...] » (*Corr.* V, 76) et enfin à Tourgueneff : « Ce qui serait joli, ce serait de venir ici vers le 20 courant, entendre mon Perroquet » (*Corr.* V, 95). Cette progression laisse entendre que la précision de la vision que l'auteur a développée de l'objet en a accru l'importance dans son esprit, comme s'il s'était effectivement « empli la cervelle de l'idée perroquet » (*Corr.* V, 86).

L'usage des papillons chez Nabokov est sensiblement distinct de celui du perroquet dans l'œuvre de Flaubert, mais repose d'une façon similaire sur l'attention aux détails, bien que Nabokov n'ait pas besoin d'effectuer de recherches précises pour les retranscrire. Au lieu d'écrire les amours d'une vieille fille et d'un papillon, Nabokov parsème son œuvre de descriptions de ces insectes, selon une technique qui semble souvent se rapprocher de celle du « déport » attribuée parfois à Flaubert, notamment par Philippe Dufour dans son article « Description » du *Dictionnaire Flaubert*. Selon Philippe Dufour, Flaubert ajoute souvent des détails superflus, comme pour détourner l'attention du lecteur du récit²⁷⁶. Il est rare que le papillon décrit par Nabokov serve au récit, et souvent ne constitue-t-il qu'un ajout esthétique, et peut-être une façon de surprendre le lecteur, comme l'apparition d'un Morio dans *The Real Life of Sebastian Knight*, au sein d'une scène de rendez-vous galant de Sebastian : « A Camberwell Beauty skims past and settles on the kerf, fanning its velvety wings » (*RLSK*, 122). La peinture exacte du papillon d'été en pleine thermorégulation crée une image belle, dont la beauté dérive à la fois de son exactitude et de son apparente inutilité dans le récit. Nabokov semble ici appliquer sa conviction que les sciences naturelles sont à l'origine de l'instinct artistique non-utilitaire, les mettant à profit pour créer cette image. Bien que la thermorégulation constitue un procédé nécessaire à la survie de l'insecte, sa description laisse entendre qu'il se donne en spectacle, éventant ses ailes pour le public ébloui. Mais Nabokov utilise aussi les

²⁷⁶ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 437.

papillons pour former des thèmes, afin de lier certaines scènes, comme dans *Ada*, où un papillon blanc apparaît à plusieurs reprises, de plus en plus pâle, comme un mauvais augure. D’abord, un papillon précède l’arrivée des jumeaux Greg et Grace Emenim à un pique-nique : « A strange pale butterfly passed from the opposite side of the woods, along the Lugano dirt road, and was followed presently by a landau [...] » (A, 79) ; puis, un autre les suit à la fin du pique-nique : « A pale diaphanous butterfly with a very black body followed them and Ada cried “Look!” and explained it was very closely related to a Japanese Parnassian (A, 85). Au chapitre suivant, Grace est alitée pour cause d’indigestion aigüe. Enfin, alors que Van Veen va perdre son duel, un papillon totalement transparent apparaît, comme si la pâleur de l’insecte signifiait la gravité de l’augure : « At the moment his foot touched the pine-needle strewn earth of the forest road, a transparent white butterfly floated past, and with utter certainty Van knew that he had only a few minutes to live » (A, 310). Difficile de ne pas faire le rapprochement avec le thème du cheval dans *Madame Bovary*, découvert par Nabokov et exposé dans son cours, indiquant que si Nabokov est sensible à cet usage de motifs c’est parce qu’il les utilise également. On trouve enfin, dans *Ada*, des descriptions scientifiques de lépidoptères à travers la narratrice Ada qui corrige l’ignorance indifférente de Van Veen :

Ada, doing her feminine best to restrain and divert her sobs by transforming them into emotional exclamations, pointed out some accursed insect that had settled on an aspen trunk.

(Accursed? *Accursed?* It was the newly described, fantastically rare vanessian, *Nymphalis danaus* Nab., orange-brown, with black-and-white foretips, mimicking, as its discoverer Professor Nabonidus of Babylon College, Nebraska, realized, not the Monarch butterfly directly, but the Monarch *through* the Viceroy, one of the Monarch’s best known imitators. In Ada’s angry hand.) (A, 158)

La description d’Ada est exacte, tout comme le fait que le vice-roi imite le Monarque de façon presque parfaite, si ce n’est une ligne noire qui traverse l’aile postérieure. Cette variation correspond à la vision nabokovienne du mimétisme artistique de la nature, toujours légèrement décalé et exagéré. D’ailleurs, Nabokov invente un nouveau papillon, imitant la nature s’imitant elle-même. Le papillon fictif est une création de l’artiste dont le nom du personnage l’ayant découvert (Nabokov) semble confirmer le lien entre auteur et imitateur, non de la nature, mais des instincts artistiques de celle-ci. La précision scientifique est indispensable à la réussite de l’image.

Dès son enfance, Nabokov est attiré par l'observation des insectes, et la complexité de leur anatomie :

From the age of seven, everything I felt in connexion with a rectangle of framed sunlight was dominated by a single passion. If my first glance of the morning was for the sun, my first thought was for the butterflies it would engender. The original event had been banal enough. On the honeysuckle, overhanging the carved back of a bench just opposite the main entrance, my guiding angel [...] pointed out to me a rare visitor, a splendid, pale-yellow creature with black blotches, blue crenels, and a cinnabar eyespot above each chrome-rimmed black tail. As it probed the inclined flower from which it hung, its powdery body slightly bent, it kept restlessly jerking its great wings, and my desire for it was one of the most intense I have ever experienced (*SM*, 90).

L'admiration évoquée ici ne vient pas seulement de la « beauté » du papillon mais de la complexité et de la fragilité de l'être, qui constitue un mystère à examiner. Ce mystère fait naître une « idée fixe » chez Nabokov, qu'il présente comme une obsession : « Let me look at my demon objectively » (*SM*, 96). Cette idée fixe n'est pas celle de l'écriture, décrite par Nabokov comme une « furie » (*SM*, 167) mais celle de la dissection :

Once, as a grown man, I was under ether during appendectomy, and with the vividness of a decalomania picture I saw my own self in a sailor suit mounting a freshly emerged Emperor moth [...] It was all there, brilliantly reproduced in my dream, while my vitals were being exposed: the soaking, ice-cold absorbent cotton pressed to the insect's lemurian head, the subsiding spasms of its body; the hard crust of its thorax, the careful insertion of the point of the pin in the cork-bottomed groove of the spreading board; the symmetrical adjustment of the thick, strong-veined wings under neatly affixed strips of semi-transparent paper" (*SM*, 91).

Ces sensations ne sont pas celles d'un admirateur de la beauté superficielle des ailes du papillon mais d'un observateur scientifique et artistique dont le plaisir d'ouvrir la carapace enfermant les mystères de la nature est semblable à celui de l'auteur observant la vie et la disséquant à travers le contrôle qu'il possède sur les personnages qu'il épingle comme des papillons. C'est peut-être à cette sensation que Nabokov fait référence lorsqu'il évoque l'allégresse que lui procure la science : « [...] the excitement of pure science » (*SO*, 10). Nabokov s'est donc livré aux plaisirs de la dissection qui ont tenté Flaubert, comme il le révèle à Ernest Feydeau : « C'est une chose étrange comme je suis attiré par les études médicales (le vent est à cela dans les esprits). J'ai envie de disséquer. Si j'étais plus jeune de dix ans, je m'y mettrais. » (À Ernest Feydeau, *Corr. III*, 59). Une telle curiosité n'est peut-être pas si surprenante pour un auteur que son écriture minutieuse, son désir de précision et de reproduction d'une observation subjective

poussent à des rapprochements entre science et littérature. La dissection est bien cela : rentrer littéralement dans le vif du sujet et scruter la délicate et minutieuse mécanique d'un corps. Nabokov lui-même compare la dissection à la lecture, elle aussi acte d'observation, en parlant des entomologistes dédaigneux des amateurs : « Their solicitude for the 'average collector who should not be made to dissect' is comparable to the way nervous publishers of popular novels pamper the 'average reader who should not be made to think' » (*SM*, 94). Il semble presque que la passion de Nabokov pour la littérature soit venue de la science, et non l'inverse : « My passion for lepidopterological research, in the field, in the laboratory, in the library, is even more pleasurable than the study and practice of literature, which is saying a good deal. » (*SO*, 78-9). On retrouve dans la démarche du scientifique la même attirance pour le beau et le vrai, c'est-à-dire la beauté du banal et du détail pour lui-même : « All butterflies are beautiful and ugly at the same time, like human beings. I let it go when it is old and frayed or if I don't need it for my collection. »²⁷⁷ Et si l'expertise de Nabokov en entomologie le rend exigeant lorsqu'il s'agit des représentations de papillon en littérature, on peut voir par la courte liste, figurant dans son autobiographie, d'images selon lui réussies, le lien de précision qui unit science et littérature, et la façon dont la littérature, en étant aussi exacte, peut reproduire la beauté de la nature : « In French poetry one is struck by Musset's well-known lines (in *Le Saule*) :

Le phalène doré dans sa course légère
Traverse les prés embaumés

which is an absolutely exact description of the crepuscular flight of the male of the geometrid called in England the Orange Moth » (*SM*, 98).

Le modèle ayant servi à Flaubert pour la description de Loulou n'ayant pas été authentifié, il est difficile de savoir si le portrait en est tout à fait fidèle. La voici : « Il s'appelait Loulou. Son corps était vert, le bout de ses ailes roses, son front bleu, et sa gorge dorée » (*TC*, 48). Dans *Souvenirs Intimes*, Caroline, la nièce de Flaubert, déclare que le modèle de Loulou fut le perroquet du capitaine Barbey. Julian Barnes, lui, précise que, selon ses recherches, la description correspond parfaitement au perroquet exhibé par l'Hôtel-Dieu, bien qu'il existât cinquante perroquets ayant pu être empruntés par Flaubert, et que comme le souligne Lucien Andrieu, secrétaire des Amis de Flaubert et Maupassant : « [...] Flaubert was an artist. He was a writer of the imagination. And he would alter a fact for the sake of a cadence; [...] Just

²⁷⁷ Kurt Johnson et Steve Coates, *Nabokov's Blues, The Scientific Odyssey of a Literary Genius* (New York : McGraw-Hill), 1999, 36.

because he borrowed a parrot, why should he describe it as it was? Why should he change the colors round if it sounded better? »²⁷⁸. Lucien Andrieu explique bien ici le rapport entretenu avec le réel par Nabokov et Flaubert et le rôle joué par l'imagination dans leurs descriptions. L'imagination repose sur une perception préalable du réel, et l'idée du réel élaborée par l'auteur. Cette idée a une forme adéquate, que l'artiste a la responsabilité de concevoir. Si l'idée est modifiée en chemin, c'est simplement qu'elle est précisée par une forme, la forme et l'idée étant symbiotiques. C'est là la particularité de l'exactitude imaginative, au contraire, par exemple, de l'exactitude journalistique, qui doit s'en tenir à l'énonciation des faits en limitant les interférences du style, tout entier au service de l'idée. Dans l'exactitude imaginative, idée et style forment une unité solide et imperméable.

²⁷⁸ Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, 149.

La place du reportage journalistique dans la genèse des œuvres

L'importance accordée par Flaubert et Nabokov à l'imagination et à l'invention fait partie des facteurs qui les écartent du journalisme, concentré sur l'éphémère et le fait lui-même plus que la beauté. Toutefois, leurs deux œuvres les plus célèbres sont, dans leur genèse, assez fortement liées au journalisme. On a déjà examiné le problème du « modèle » et conclu que comme les deux auteurs le revendiquaient, Emma Bovary et Humbert Humbert ont bel et bien été inventés, puisque que nombre des éléments ayant persuadé les lecteurs de la réalité de l'œuvre (comme les états d'âme d'Emma pour Marie Sophie Leroyer de Chantepie) sont issus de l'esprit de l'auteur plutôt que de faits extérieurs, même si ces derniers ont pu inspirer le créateur. Ainsi, l'idée du modèle se cachant derrière la vérité du récit est invalide en ce qui concerne ces personnages, et ne fait que flouer la limite de la fiction et de la réalité, en prêtant à un personnage fictif (Emma) la réalité d'une personne ayant vraiment existé (Delphine-Couturier Delamare). On sait également que Nabokov a consulté de nombreux articles de journaux avant l'écriture de *Lolita*, y compris l'histoire d'une jeune fille, Sally Horner, kidnappée par Frank La Salle un siècle après la mort de Delphine Delamare, en 1948 (elle sera libérée en 1950). À ce stade, Nabokov avait cependant déjà écrit une nouvelle dont le personnage principal comporte de fortes ressemblances avec Humbert Humbert. L'idée d'un modèle fidèlement reproduit ayant été écartée, il est toutefois intéressant de noter que des faits divers aient été associés à deux romans dont les auteurs méprisaient l'entreprise journalistique. Ces deux faits divers ont été relatés dans les journaux américains tels que le *Washington Post* pour Sally Horner, et par un article de George Dubosc dans le *Journal de Rouen* pour Delphine Delamare. Dubosc relate le fait divers après la mort de Flaubert, en le liant directement à son roman, comme si ce dernier présentait une histoire vraie.

Les deux auteurs, malgré leur dédain du journalisme, lisaient la presse et se nourrissaient de certains reportages pour leurs œuvres. Nathalie Petibon développe cette apparente contradiction dans son article sur le journalisme, dans le *Dictionnaire Flaubert* : « [...] tout en abominant la presse, Flaubert la lit régulièrement : il est abonné à différentes parutions (journaux de Rouen, *Revue de Paris*, *Atheneum*...) et ses amis lui en adressent d'autres [...] Même pendant son voyage en Orient, il se tient au courant de l'actualité. Quant aux comptes-rendus des critiques de ses propres romans, il n'en manque pas un, les compile et le commente

dans ses lettres. »²⁷⁹ Ainsi, malgré l'admiration professée par Flaubert pour la jeune fille qui ne savait pas que Louis-Philippe était roi, il ne partage absolument pas, ni ne cherche à partager (puisqu'il s'informe activement) son ignorance. En outre, bien qu'il refuse d'écrire pour un journal, il reste lecteur de plusieurs, y compris pour *Madame Bovary*. Que Delamare soit véritablement le modèle d'Emma ou non, on sait que Flaubert n'ignorait pas le fait divers, notamment puisque Maxime Du Camp évoque directement dans une lettre la transmutation littéraire de l'histoire : « [...] Que fais-tu ? Que décides-tu ? Que travailles-tu ? Qu'écris-tu ? As-tu pris un parti ? Est-ce toujours *Don Juan* ? Est-ce l'histoire de Mme Delamare, qui est bien belle ? Comment te sens-tu ? » (*Corr. II*, 859). Quoi que Flaubert ait voulu insérer de cette histoire dans son roman, voilà la preuve qu'il avait au moins connaissance du fait divers, et qu'il y trouva peut-être une certaine inspiration, comme il en tira sans doute des comices agricoles auxquels il décida d'assister avant de composer la fameuse scène de *Madame Bovary*.

Nabokov, lui aussi, lit les journaux et y recherche des faits divers intéressants, puisqu'il précise avoir lu, après avoir écrit *Lolita*, de nombreuses histoires d'hommes âgés poursuivant des jeunes filles. Ces histoires n'incluent pas celle de Sally Horner, que Nabokov a lue avant ou pendant l'écriture puisqu'il la mentionne directement dans son roman. Flaubert certes s'inspire d'un fait divers dans *Passion et vertu*. Toutefois, le problème de la genèse et du modèle est moins présent chez Nabokov, car il est bien connu qu'il a traité le thème de l'homme mûr amoureux-fou d'une jeune fille bien avant *Lolita*, dans sa nouvelle *The Enchanter*. Il n'en sera pas moins utile de comparer les articles rapportant des faits similaires à ceux du roman avec la description que Nabokov en produit, afin de déterminer l'écart entre écriture journalistique et exactitude imaginative. D'ailleurs, si Nabokov déclare avoir inventé *Lolita*, il cite bien un article ayant inspiré la composition du roman; cet article décrit un fait divers qui comporte un point commun avec l'histoire de Sally Horner, la séquestration : « The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early in 1940, in Paris [...] somehow prompted by a newspaper story about an ape in the Jardin des Plantes, who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this sketch showed the bars of the poor creature's cage » (*L*, 311). Le lien entre cet article et le roman de Nabokov ne paraît pas évident au premier abord, et pourrait constituer une fausse piste de la part de l'auteur. Peut-être le gorille est-il à comparer à Humbert Humbert, emprisonné à la fois concrètement et dans sa déviance, l'écriture du narrateur remplaçant les dessins du gorille. Humbert se compare d'ailleurs à un primate : « [...] the writer's good looks--pseudo-Celtic, attractively simian [...] »

²⁷⁹ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 808.

(*L*, 104). Ou alors, l’incarcération du gorille représente celle de *Lolita* par Humbert Humbert, qui animalise constamment la jeune fille pour justifier sa séquestration : « I had a cup of hot flavorless coffee, bought a bunch of bananas for my monkey [...] » (*L*, 213). Ces deux interprétations montreraient une ample transformation de l’article original jusqu’à l’œuvre de fiction. Quoi qu’il en soit, le fait divers concernant Sally Horner, directement mentionné dans le roman, contient des éléments très similaires à l’intrigue du roman, ce qui illustre la banalité sordide du sujet. Comme *Lolita*, Sally Horner est kidnappée très jeune (12 ans) et, sous la menace, poussée dans une relation sexuelle avec un homme bien plus âgé (Frank La Salle, 52 ans). En effet, Frank La Salle menace Sally Horner de l’envoyer en prison après l’avoir aperçue volant un petit cahier dans un magasin, tout comme Humbert Humbert fait croire à *Lolita* qu’elle terminera dans un pensionnat si elle manque de lui obéir. Frank La Salle se fait passer pour un agent du FBI, un peu comme Humbert Humbert qui entretient une fausse image de « Hollywood hunk » pour impressionner *Lolita*. Voilà la description journalistique : « She stole an article, she related, and La Salle happened to be watching her. She said he told her he was an FBI Agent; that “We have a place for girls like you.” Sally said she went away with him, under his threat that unless she did, he would have her placed in a reform school.’ »²⁸⁰ (AP); « ‘He told me he was a Federal officer’, Sally related through sobs. She will be 13 April 16. » (AP). Le style journalistique semble s’en tenir aux faits, en utilisant des verbes (« relate », « say ») qui indiquent que l’auteur ne fait que rapporter un témoignage. Le commentaire de l’auteur est implicite, puisque l’information sur l’âge de la jeune fille et la description apitoyée du moment où celle-ci se rend compte de l’imposture criminelle qu’elle a subie a évidemment pour but d’insister sur l’innocence de la victime, et de renforcer le caractère horrible du crime.

Lolita, plutôt que de transmettre indirectement le témoignage de la victime, ne laisse la parole qu’au criminel, qui s’adonne à une version de la tromperie plus développée que celle pratiquée par Frank La Salle (« We have a place for girls like you ») : « Finally, let us see what happens if you, a minor, accused of having impaired the morals of an adult in a respectable inn, what happens if you complain to the police of my having kidnapped and raped you?» (*L*, 150). Nabokov décrit ici de façon parfaitement subjective, mais exacte, le retournement psychologique des rôles opérés par le prédateur à travers l’inversion d’un terme légal « détournement de mineur » : subjective, car il invente ce jeu de mots, exacte puisque le rejet de la faute sur sa victime est un procédé classique du prédateur. Les nombreuses virgules,

²⁸⁰ Alexander Dolinin, ‘What Happened to Sally Horner?’ A Real-Life Source of Nabokov’s *Lolita*, <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/dolilol.htm> [consulté le 26/03/2017]

suggérant la surenchère, dénotent la maîtrise totale de la parole, accaparée pour éviter tout risque d'interruption, et le ton paternaliste et condescendant du narrateur. Ici, Humbert Humbert représente bien un type généraliste, figure fictive du prédateur, tel qu'il est vu par l'auteur. Humbert poursuit :

Let us suppose they believe you [...] So I go to jail. Okay, I go to jail. But what happens to you, my orphan? Well, you are luckier. You become the ward of the Department of Public Welfare—which I am afraid sounds a little bleak. A nice grim matron of the Miss Phalen type, but more rigid and not a drinking woman, will take away your lipstick and fancy clothes. [...] You will dwell, my Lolita will dwell (come here, my brown flower) with thirty-nine other dopes in a dirty dormitory (no, allow me, please) under the supervision of hideous matrons. This is the situation, this is the choice. Don't you think that under the circumstances Dolores Haze had better stick to her old man?" By rubbing all this in, I succeeded in terrorizing Lo, who despite a certain brash alertness of manner and spurts of wit was not as intelligent a child as her I.Q. might suggest. (*L*, 151).

Il est finalement assez surprenant qu'un roman contenant de tels passages puisse être compris comme la description d'une histoire d'amour sincère, comme le pensait l'éditeur français Girodias. En particulier mis en regard des articles relatant le calvaire de Sally Horner, le discours d'Humbert apparaît comme une version ampoulée et stylisée des clichés caractéristiques des prédateurs sexuels. En tous les cas, ces réflexions font preuve d'une grande créativité stylistique par rapport à la description journalistique de la réalité : « We have a place for girls like you ». Les répétitions, les assonances, les parenthèses insérées participent d'un rythme poétique qui contraste avec la dureté du discours mais correspond au ton doux et manipulateur. Vrai et beau se confondent ici, puisque Nabokov à la fois restitue parfaitement la qualité séductrice du prédateur, mettant presque le lecteur dans la peau de l'enfant à qui le discours est destiné, et crée une beauté textuelle. Cette beauté, reposant en particulier sur le rythme, est mise au service du sens du passage, puisque la sophistication stylistique constitue une diversion, visant à faire passer inaperçu le terrible chantage. Le contraste avec le style journalistique est encore plus visible avec la description de la victime : « It was the same child—the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair [...] And, as if I were the fairy-tale nurse of some little princess (lost, kidnapped, discovered in gypsy rags through which her nakedness smiled at the king and his hounds), I recognized the tiny dark-brown mole on her side." (*L*, 39) La description du journaliste est bien

plus succincte : “The girl was chubby brown haired Florence Sally Horner of Camden” (AP)²⁸¹. La jeune fille, dont est donné le nom complet, n’est ici que sommairement décrite.

Dans *Madame Bovary*, le style dans lequel est écrite la scène des comices agricoles, en particulier, peut être analysé en parallèle à une écriture journalistique attelée au même sujet. Encore une fois, il ne s’agit pas d’examiner dans quelle mesure Flaubert a pris ses sources dans le réel ni à quel point il a tenté de le reproduire, mais au contraire de voir comment il a transformé le réel, afin de mieux prendre la mesure de sa force inventive. Avant de composer la scène des comices, Flaubert écrit à Bouilhet en 1852 être allé voir des comices agricoles à Grand-Couronne le 18 juillet 1852, relaté dans le journal de Rouen le lundi suivant :

Hier dimanche a eu lieu le concours du comice agricole du Grand-Couronne. M. Beaudouin présidait à cette cérémonie, qui avait attiré beaucoup de monde de Rouen et de toutes les localités environnantes. [...] La cérémonie a eu lieu sur une estrade élevée sur les marches de la mairie. La compagnie de sapeurs-pompiers était sous les armes en grande tenue. Après une inspection minutieuse des animaux amenés au concours et des divers instruments aratoires, M. Beaudouin, président, a déclaré la séance ouverte [...] Ce discours a été applaudi de tous les assistants. M. Beaudouin est, ainsi qu’on le sait depuis longtemps, très-versé dans la science agricole, et, grâce à son dévouement, beaucoup de progrès accomplis sont dus entièrement à son infatigable initiative. »²⁸²

À cette description sommaire et élogieuse s’oppose celle du romancier, détaillée et neutre en surface :

Le pré commençait à se remplir, et les ménagères vous heurtaient avec leurs grands parapluies, leurs paniers et leurs bambins. Souvent il fallait se déranger devant une longue file de campagnardes, servantes en bas bleus, à souliers plats, à bagues d'argent, et qui sentaient le lait, quand on passait près d'elles. [...] Les bêtes étaient là, le nez tourné vers la ficelle, et alignant confusément leurs croupes inégales. Des porcs assoupis enfonçaient en terre leur groin ; des veaux beuglaient ; des brebis bêlaient ; les vaches, un jarret replié, étalaient leur ventre sur le gazon, et, ruminant lentement, clignaient leurs paupières lourdes, sous les mouchérons qui bourdonnaient autour d'elles. Des charretiers, les bras nus, retenaient par le licou des étalons cabrés, qui hennissaient à pleins naseaux du côté des juments. Elles restaient paisibles, allongeant la tête et la crinière pendante, tandis que

²⁸¹ Alexander Dolinin, ‘What Happened to Sally Horner?’ A Real-Life Source of Nabokov’s *Lolita*, <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/dolilol.htm> [consulté le 26/03/2017]

²⁸² Gustave Claudin, *Le Nouvelliste de Rouen*, 19 juillet 1852. <http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/gustave-flaubert/oeuvres/documents-autour-de-madame-bovary/le-comice-agricole-de-grand-couronne/> [consulté le 05/02/2018]

leurs poulains se reposaient à leur ombre, ou venaient les téter quelquefois ; et, sur la longue ondulation de tous ces corps tassés, on voyait se lever au vent, comme un flot, quelque crinière blanche, ou bien saillir des cornes aiguës, et des têtes d'hommes qui couraient. À l'écart, en dehors des lices, cent pas plus loin, il y avait un grand taureau noir muselé, portant un cercle de fer à la narine, et qui ne bougeait pas plus qu'une bête de bronze. Un enfant en haillons le tenait par une corde.

Cependant, entre les deux rangées, des messieurs s'avançaient d'un pas lourd, examinant chaque animal, puis se consultaient à voix basse. L'un d'eux, qui semblait plus considérable, prenait, tout en marchant, quelques notes sur un album. C'était le président du jury : M. Derozerays de la Panville. (MB, 234).

Certes, la représentation journalistique prétend rapporter l'essentiel de l'événement, c'est-à-dire les faits, mais comment considérer que l'exactitude est du côté du journaliste quand le travail du romancier contient une telle multiplicité de détails ? La précision n'est pas le réalisme, et Flaubert ne transcrit pas ici des détails observés réellement, ni même son appréhension de la scène, mais l'image que son esprit a conçue en soumettant sa perception au travail de l'imaginaire. En effet, Flaubert a sans nul doute modifié ou exagéré certains détails. Les ménagères et leur parapluie, les campagnards qui sentent le lait sont sa version de « beaucoup de monde », issue de son esprit pénétré de la réalité. L'énumération des bêtes et les répétitions de verbes désignant les cris spécifiques à chaque animal : « des veaux beuglaient ; des brebis bêlaient » associent un rythme poétique à l'exactitude scientifique pour décrire les animaux amenés au concours.

L'auteur hiérarchise ainsi les détails, les assemble d'une manière créative pour produire l'effet le plus frappant. Flaubert utilise d'ailleurs dans ce passage le procédé en « ; et » analysé par Nabokov dans son cours sur *Madame Bovary* : « [...] ; et, sur la longue ondulation de tous ces corps tassés, on voyait se lever au vent, comme un flot, quelque crinière blanche, ou bien saillir des cornes aiguës, et des têtes d'hommes qui couraient. » (MB, 234). La description du public est interrompue par le point-virgule, qui introduit un détail culminant et tout à fait subjectif comparant la foule des hommes et des animaux à un « flot ». Enfin, l'inspection minutieuse des animaux présentés aux comices par les « messieurs », qui s'avancent « d'un pas lourd », annonce le thème global du comice : la glorification du pouvoir et de la domination. La description du président, « plus considérable » (par rapport à ceux qui l'accompagnent ou aux animaux ?) rappelle l'introduction d'Homais : « C'était le pharmacien » et annonce le caractère philistin de la réunion : « C'était le président du jury. M. Derozerays de la Panville » (MB, 234). Par ces procédés, le romancier introduit en fait des commentaires inverses à ceux

du journaliste, et de façon plus subtile. En effet, la description obséquieuse du discours « applaudi de tous les assistants » laisse place à une représentation impitoyable d'une assistance béate comme le bétail, définitivement associée à l'indolence de l'esprit bourgeois par la tournure « ; et » qui introduit un portrait frappant du philistin fasciné par le discours : « Il n'avait pas besoin de l'appeler [l'attention du public] : car toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles. Tuvache, à côté de lui, l'écoutait en écarquillant les yeux ; M. Derozerays, de temps à autre, fermait doucement les paupières ; et plus loin, le pharmacien, avec son fils Napoléon entre ses jambes, bombait sa main contre son oreille pour ne pas perdre une seule syllabe » (*MB*, 244). Tout comme le journaliste, l'auteur mène bien sa description selon un point de vue original et bien défini qui, chez Flaubert, vise à représenter les bourgeois se glorifiant les uns les autres. Cependant, la construction de cette représentation est menée bien différemment, dans un souci sensible de rythme et de sonorité qui met l'ironie et la parodie en arrière-plan, de sorte que l'aspect primordial du passage est sa beauté stylistique. La comparaison entre les œuvres des deux auteurs et des reportages journalistiques concernant le même sujet montre des rapports à l'écriture inverses. Tandis que dans l'écriture journalistique, le style soutient le contenu factuel et doit le transmettre le plus efficacement possible, l'exactitude imaginative de Flaubert et Nabokov fait de la vérité le support du style, vecteur de beauté.

III.2. Quête du savoir et recherche du vrai

La place du savoir

La multiplication des détails dans les œuvres de Flaubert et Nabokov ne participe pas d'une accumulation encyclopédique d'éléments assemblés les uns après les autres pour construire une image dédaléenne. Les deux auteurs emploient une hiérarchisation des détails fondée sur le souci de la précision, y compris en ce qui concerne l'exactitude scientifique de la représentation. Une telle méticulosité semble renvoyer à une vérité objective, qui nécessiterait d'être respectée sous peine de déséquilibrer le texte, selon la doctrine de l'équivalence entre forme et idée. Un exemple de cette exactitude scientifique se trouve dans la première traduction anglaise de *Madame Bovary* par Eleanor Marx-Aveling, et les commentaires qu'en fait Nabokov. A deux reprises dans le roman, Flaubert décrit les mouvements de mouches. Le premier exemple se situe au début du roman, alors que Charles Bovary rend visite à Emma à la ferme des Berteaux, et juste avant la description sensuelle d'Emma et de ses épaules en sueur faite à travers la perception de Charles : « Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. » (*MB*, 80) Flaubert décrit la direction du mouvement des insectes, sans donner un nom à ce mouvement. Particularité de l'anglais, un verbe de mouvement associé à une préposition permet de donner les deux informations, ce que fait Marx : « Flies were crawling up [...] »²⁸³. Nabokov barre le verbe « crawling » et le remplace par « walking ». Effectivement, les mouches ont des pattes, elles ne rampent pas comme des chenilles mais marchent. Plus loin dans le roman, Flaubert donne raison à Nabokov, lors d'une promenade de Léon et Emma : « Quelquefois, à la pointe des joncs ou sur la feuille des nénuphars, un insecte à pattes fines marchait ou se posait. » (*MB*, 179-80) Encore une fois, Marx traduit par le verbe « ramper » et Nabokov corrige²⁸⁴. On constate la même précision scientifique chez les deux auteurs : l'un, fin observateur et bon auteur, peint nettement les détails de son image, et l'autre, entomologiste et bon lecteur, examine ces mêmes éléments avec circonspection. Et pourtant, s'il n'existe pas de réalité objective et seulement des « manières de voir » (*Corr. V*, 810-11), pourquoi les mouches ne

²⁸³ Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 21.

²⁸⁴ Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 97.

pourraient-elles pas ramper ? L'erreur de Marx, évidemment, est de faillir à son rôle de traductrice en modifiant l'image de l'auteur de façon apparemment gratuite. En effet, rien, sauf l'imprécision et une attitude peu méticuleuse envers le choix des mots de l'auteur, ne peut justifier de traduire « marcher » par « crawl ».

Cependant, l'objection de Nabokov ne se justifie pas seulement par une fidélité de traducteur aux mots de l'auteur (comme on peut le voir avec la première occurrence, Nabokov corrige Marx bien que Flaubert ne précise pas que les mouches « marchent »), mais par une exactitude scientifique. Il ne refuse pas le verbe « crawl » parce que Flaubert utilise le verbe « marcher » mais parce que, objectivement, les mouches marchent, et ne rampent pas. La même objectivité scientifique lui faisait douter de la pertinence du rire d'Emma après le rôle agonique. Nabokov utilise d'ailleurs le présent de vérité générale dans ces annotations : « Flies do not crawl, they walk » ; « after the death rattle has started people do not laugh ».

De la même façon, Flaubert utilise aussi ce présent pour corriger le vers de Louis Bouilhet sur les aigles qui « chancellent par les airs » : « Le tableau où tu me le mets n'a pour lui rien d'excentrique. Il s'y plaît. » (À Louis Bouilhet, *Corr. I*, 777-8). Il n'est ici pas question de perception individuelle. Comment concilier cette rigueur avec les invraisemblances de *Madame Bovary* dont Nabokov fait la liste comme autant de louanges, et déclare qu'elles ne posent aucunement problème : « The curious impossibilities I have listed here do not clash with the pattern of the book » (*LL*, 146). En effet, les invraisemblances de *Madame Bovary* ne concernent pas des questions scientifiques mais une réalité moyenne collective, c'est-à-dire des présupposés conventionnels. S'il est invraisemblable qu'une femme adultère qui prend aussi peu de précautions qu'Emma Bovary ne soit jamais découverte par son mari, il ne s'agit pas d'un fait scientifique, simplement d'une improbabilité statistique. Cette improbabilité ne met en cause ni la structure du roman, ni la précision des images, conçues dans l'esprit de l'auteur et reproduites à l'écrit par celui-ci avec fidélité. Il est toutefois clair que malgré le refus de Nabokov et Flaubert du réalisme et de la reproduction objective du réel, ils considèrent bien qu'en matière de science il existe des vérités objectives et observables que tout auteur s'appliquant à des descriptions imaginatives doit connaître pour être exact : les mouches marchent, et les aigles volent majestueusement dans le ciel bleu. On pense que les mouches rampent parce qu'on ne les a pas assez considérées. Bien sûr, les mouches pourraient ramper, si elles étaient décrites à partir d'une perception spécifique, mais une telle déformation de la vérité scientifique doit s'autoriser à partir d'une connaissance préalable, c'est-à-dire d'une déformation consciente du fait que les mouches marchent, et non d'un défaut de rigueur. Le

changement de perception explique notamment la couleur inconstante des yeux d'Emma Bovary au cours du roman, évoquée par Julian Barnes, qui correspond en fait aux perceptions différentes des personnages. Charles, le seul d'entre eux dont l'amour pour Emma est présenté comme authentique, voit un kaléidoscope, de noir à bleu : « [...] noirs à l'ombre et bleu foncés au grand jour, ils avaient comme des couches de couleur successives et qui, plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail » (*MB*, 95). Les deux amants, eux, ne voient que des yeux noirs. Flaubert décrit ici les oscillations de couleur de l'iris que peuvent engendrer des glissements de lumière, et imagine à partir de ce fait l'influence des émotions sur la perception visuelle d'un organe à l'apparence évasive. Les changements de couleur ne constituent donc en aucun cas une imprécision. Au contraire, l'invention consiste en un travail par l'imagination d'une observation méticuleuse.

L'idée selon laquelle il existe des vérités scientifiques objectives et vérifiables soulève tout de même le problème de la connaissance qu'est censé posséder l'écrivain. On se souvient que Flaubert loue le conseil de Ronsard qui enjoint tout auteur de se renseigner sur de nombreuses sciences et sujets, et d'accroître ses domaines de compétences pour améliorer son écriture :

La *moelle* nous manque généralement ! Les livres d'où ont découlé les littératures entières, comme Homère, Rabelais, sont des encyclopédies de leur époque. Ils savaient tout, ces bonnes gens-là ; et nous, nous ne savons rien. Il y a dans la poétique de Ronsard un curieux précepte : il recommande au poète de s'instruire dans les arts et métiers, forgerons, orfèvres, serruriers, etc., pour y puiser des *métaphores*. C'est là ce qui vous fait, en effet, une langue riche et variée. Il faut que les phrases s'agissent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance. (À Louise Colet, *Corr. II*, 544-5)

Flaubert est nostalgique du savoir que détenaient ses prédécesseurs, et il lie directement la connaissance au style qu'elle est censée nourrir. La mention de l'encyclopédie, ouvrage dans lequel est exposée le savoir universelle sans véritable hiérarchie, souvent alphabétiquement, est curieuse. Il semble s'agir d'un compliment, alors que pour Flaubert une œuvre est jugée non sur la qualité des enseignements qu'elle contient mais sur la beauté et la précision de son style. En tous les cas, Flaubert admire les œuvres qui condensent dans un beau style un immense savoir, fruit d'un apprentissage assidu et d'une fine observation. Toutefois, ces œuvres sont le produit du retravail de ce savoir par l'imagination, et non de la simple accumulation encyclopédique de connaissances, les unes après les autres, comme une accumulation aveugle de détails esthétiques. Justement, Nabokov et Flaubert décrivent dans leurs œuvres différentes

méthodes d'acquisition de l'érudition, notamment dans *Bouvard et Pécuchet* pour Flaubert, *Ada* pour Nabokov, qui permettent d'éclairer le rapport de chacun des deux auteurs à la connaissance.

On a déjà vu que l'erreur de Bouvard et Pécuchet se répétait selon un schéma régulier. Les deux protagonistes se passionnent pour un sujet, s'y attellent, échouent, puis choisissent un autre sujet plutôt que de modifier leur méthode. Mais une autre bévue est identifiable : avant la pratique, ils s'attèlent à la théorie de façon encyclopédique, sans véritable analyse. Il n'est ainsi pas surprenant que le premier livre que Flaubert nomme dans la bibliothèque de Pécuchet soit « L'encyclopédie Roret » (*B&P*, 33), un ouvrage de vulgarisation qui constitue une accumulation de catégories. Contrairement à une connaissance née d'une observation rigoureuse, la vulgarisation a pour priorité la compréhension de ce savoir, qui se trouve donc désossé et assemblé en paragraphes facilement assimilables. Bouvard et Pécuchet cherchent moins l'érudition par curiosité que pour l'idée même de le posséder, dans une vision romanesque de la connaissance. De la même façon, au Louvre, Bouvard et Pécuchet ne sont pas conquis par la peinture, et se concentrent sur une approche superficielle : « Ils s'efforcèrent au Louvre de s'enthousiasmer pour Raphaël. À la grande bibliothèque ils auraient voulu connaître le nombre exact de volumes. » (*B&P*, 39) Les deux personnages semblent peu réceptifs à l'art, mais bien exaltés par la masse et l'accumulation de la science plutôt que par sa profondeur. Pour la même raison, Pécuchet rejette catégoriquement *Quentin Durward* de Walter Scott en raison d'une erreur chronologique (« Le meurtre de l'évêque de Liège est avancé de quinze ans », *B&P*, 192) qui, comme les invraisemblances de *Madame Bovary*, n'est en rien dommageable au langage et à la structure du roman.

Évidemment, Bouvard et Pécuchet ne constituent pas uniquement un contre-exemple. Flaubert décrit une certaine progression de leur intelligence, et il semble que le clivage entre la bête accumulation de connaissance et la pénétration de la science et l'art réside dans la curiosité et le sens du mystère : « Au fond d'un horizon plus lointain chaque jour ils apercevaient des choses à la fois confuses et merveilleuses. [...] D'après de certains noms, ils imaginaient des pays d'autant plus beaux qu'ils n'en pouvaient rien préciser. Les ouvrages dont les titres étaient pour eux inintelligibles leur semblaient contenir un mystère. Et ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances. » (*B&P*, 39). Le mystère est ouvert, et Bouvard et Pécuchet ne sont plus alors dans une simple recherche encyclopédique mais dans un émerveillement curieux qui sont la marque de la connaissance éclairante, bien distincte de la recherche hâtive de conclusions superficielles. Cependant, Bouvard et Pécuchet succombent à leurs souffrances, et leur

expérience de l'agriculture illustre l'abandon de leur quête scientifique et littéraire, et leur retour désespéré (et désespérant pour le lecteur) à l'accumulation non critique du savoir. Comme on l'a déjà vu, Bouvard et Pécuchet consultent plusieurs « maîtres » censés posséder la connaissance, considérée comme solide et unique. Ainsi, lorsque ces maîtres se contredisent, Bouvard et Pécuchet choisissent un camp, argumentent pour déterminer quel unique raisonnement est le bon, au lieu d'analyser les divergences pour tenter de mettre au jour une méthode hybride satisfaisante. Pour les deux protagonistes, deux livres sur le même sujet ne peuvent contenir l'un et l'autre des vérités : l'un doit être faux, et l'autre vrai. Également, leur recherche est purement encyclopédique : « Tout ce qu'ils avaient vu les enchantait ; leur décision fut prise. Dès le soir, ils tirèrent de leur bibliothèque les quatre volumes de la *Maison rustique*, se firent expédier le cours de Gasparin et s'abonnèrent à un journal d'agriculture. [...] Bientôt ils fatiguèrent maître Gouy de leurs conseils, déplorant principalement son système de jachères. Mais le fermier tenait à sa routine. » (*B&P*, 66). Bouvard et Pécuchet omettent toujours l'analyse, et ne font qu'assimiler autant de connaissances que possible. C'est pourquoi, dans la pratique, Bouvard et Pécuchet tentent tout à la fois, et au moindre échec changent de culture, si bien que leur échec est celui de la connaissance livresque (ils appliquent à la lettre les recommandations sans réfléchir à la pertinence de celles-ci), comparé au succès de l'initié Maître Gouy : « Encore deux ans d'une agronomie pareille, leur fortune y passait ! » (*B&P*, 73). Puisque le rapport des personnages aux livres ne change pas, seul le domaine peut apporter un nouvel espoir : « -'L'arboriculture pouvait bien être une blague ?' -'Comme l'agronomie !' répliqua Bouvard. Ensuite, ils s'accusèrent d'avoir été trop ambitieux » (*B&P*, 79). Cette leçon-là n'est pas retenue, et ils s'obstinent donc dans leur méthode, utilisant l'accumulation non critique du savoir de la même façon, et espérant chaque fois obtenir des résultats différents. Flaubert peint un rapport au savoir qui engendre beaucoup d'échecs et peu de leçons. Bouvard et Pécuchet ne sont pas des relecteurs, comme l'écrit Claude Mouchard dans son article « La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* » : « Il n'est jamais donné aux deux encyclopédistes, quand ils s'évertuent à mettre un livre en pratique ou à le vivre, de se retourner vers lui pour l'interroger avec une précision neuve. »²⁸⁵

Le défaut principal d'un savoir fondé sur la catégorisation, comme on le trouve dans les encyclopédies, est l'impératif de conclusion. Contrairement à la vérité objective d'un fait scientifique observable, le besoin de conclusion pousse à déterminer une clôture, forcément hasardeuse, née d'une observation superficielle. L'illusion de ces fausses certitudes, qui

²⁸⁵ Dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (édité par), *Travail de Flaubert* (Paris : Seuil), 1983, 174.

remplace le mystère, mène à une frustration chez Bouvard et Pécuchet. Puisque les conclusions qu'ils ont lues dans différents ouvrages, essayées les unes après les autres, échouent toutes, alors toute entreprise de connaissance est vaine : « La géologie était trop défectueuse ! À peine connaissons-nous quelques endroits de l'Europe. Quant au reste, avec le fond des océans, on l'ignorera toujours. » (*B&P*, 145). Pour Bouvard et Pécuchet, le sujet est toujours en défaut, et ils sont incapables de remettre leur méthode en question. Leur désir de conclusion est comme une maladie qui entretient leur sottise et semble les avoir en partie privés de leur meilleure qualité : la capacité à éprouver un enchantement envers des mystères inintelligibles. Les changements de domaine de Bouvard et Pécuchet sont motivés par un refus d'explorer le mystère et de creuser leur propre chemin vers le savoir dès que le sentier battu mène à une impasse.

On trouve justement l'antithèse à cette méthode erronée de la quête de la connaissance dans *Ada*. Dans le roman, Nabokov détaille l'enfance des deux protagonistes, ainsi que leurs processus d'apprentissage. Comme Bouvard et Pécuchet, Ada et Van sont plutôt autodidactes, et cherchent la connaissance dans les livres. Contrairement à Bouvard et Pécuchet, ils semblent négliger toute conclusion et sont uniquement guidés par une attirance curieuse vers l'inconnu. La bibliothèque d'Ardis Hall est un lieu de mystères, que seule la censure de la gouvernante empêche Ada d'explorer. Le nombre exact de volumes est précisé, mais n'est aucunement une source d'enthousiasme pour les personnages : « 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." » (*A*, 130). Précisément, Ada, et Van, ne lisent pas pour assimiler une conclusion mais pour se donner des idées. La première description de la bibliothèque elle-même ne mentionne aucun ouvrage de vulgarisation, ni même la description de la masse de connaissance qu'elle contient, mais se concentre sur l'atmosphère de contemplation et de calme de la pièce :

Ada showed her shy guest the great library on the second floor, the pride of Ardis and her favorite 'browse,' which her mother never entered [...] and which Red Veen, a sentimentalist and a poltroon, shunned [...] although he did not mind an occasional visitor's admiring the place's tall bookcases and short cabinets, its dark pictures and pale busts, its ten chairs of carved walnut, and two noble tables inlaid with ebony. In a slant of scholarly sunlight a botanical atlas upon a reading desk lay open on a colored plate of orchids. A kind of divan or daybed covered in black velvet, with two yellow cushions, was placed in a recess, below a plate-glass window which offered a generous view of the banal park and the man-made lake. (*A*, 41).

Le verbe “browse” indique une méthode de consultation des livres fondée sur l’enchantement et le mystère, qui contraste avec le comportement de Bouvard et Pécuchet se précipitant sur les ouvrages les plus pertinents à un sujet afin d’en extraire la conclusion. La description évoque une atmosphère contemplative, non éphémère, tangible et visible, comme le montre la description du mobilier : « carved walnut » ; « ebony ». Le divan suggère la contemplation, la recherche tranquille et non précipitée de la connaissance, loin de l’agitation, comme l’illustre l’alcôve dans laquelle il est placé. L’atlas, également, contraste avec une encyclopédie de vulgarisation, puisqu’il vise non à l’exhaustivité, au résumé impossible du savoir universel, mais à l’exploration d’un sujet particulier, marqué par la précision. En général, contrairement à la « petite chambre » (*B&P*, 34) étouffante pleine de papiers et d’ouvrages didactiques (« *Le manuel du magnétiseur* », *B&P*, 33) de Pécuchet, le lieu de connaissance d’Ada et Van semble consacré à l’éloignement du monde et la consultation patiente d’ouvrages « inintelligibles ». En outre, les listes de lectures des deux enfants sont faites par goût, et non par nécessité d’absorber un sujet : « ‘Our reading lists do not match,’ replied Ada. ‘That *Palace in Wonderland* was to me the kind of book everybody so often promised me I would adore, that I developed an insurmountable prejudice toward it. » (*A*, 53). Pour les deux jeunes personnages, et particulièrement pour Ada, la recherche du savoir se fait dans une observation que la connaissance livresque vient appuyer, pas contrôler :

Natural history indeed! Unnatural history – because that precision of senses and sense must seem unpleasantly peculiar to peasants, and because the detail is all: The song of a Tuscan Firecrest or a Sitka Kinglet in a cemetery cypress; a minty whiff of Summer Savory or Yerba Buena on a coastal slope; the dancing flutter of a Holly Blue or an Echo Azure – combined with other birds, flowers and butterflies: *that* has to be heard, smelled and seen through the transparency of death and ardent beauty. And the most difficult: beauty itself as perceived through the there and then. (*A*, 71)

Ici, la recherche de l’érudition est guidée par un profond enthousiasme non pour une conclusion unique, après laquelle la quête s’éteint, mais pour une combinaison de détails et d’objets observables. Les sens (« heard, smelled and seen ») ne sont pas un outil infallible aboutissant à une certitude empirique objective, mais un autre mode d’émerveillement. Après l’observation vient l’expérimentation artistique par Ada : “She might choose, for instance, an insect-mimicking orchid which she would proceed to enlarge with remarkable skill. Or else she combined one species with another (unrecorded but possible), introducing odd little changes and twists [...]” (*A*, 15). Au contraire de celle, immuable, de Bouvard et Pécuchet, pour Ada, la méthode varie, et non le domaine, ce qui explique le succès rencontré par Ada et les échecs

de Bouvard et Pécuchet. Un autre passage est particulièrement à comparer avec les techniques de Bouvard et Pécuchet, lorsque Van et Ada cherchent dans diverses sources des informations sur la lèvre :

The hugest dictionary in the library said under Lip: 'Either of a pair of fleshy folds surrounding an orifice.'

Mileyshiy 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 gulf. (A, 102).

Tandis que Bouvard et Pécuchet sont rendus perplexes par des désaccords dans leurs références, ne sachant pas à quel maître se vouer, Van et Ada maintiennent une distance critique et s'amuse des décalages entre les sources, si bien que celles-ci ne deviennent qu'un outil à partir duquel les protagonistes sélectionnent ce qu'ils veulent. Ils analysent ces différentes définitions, et les comparent à leur propre observation :

Their lips were absurdly similar in style, tint and tissue. Van's upper one resembled in shape a long-winged sea bird coming directly at you, while the nether lip, fat and sullen, gave a touch of brutality to his usual expression. Nothing of that brutality existed in the case of Ada's lips, but the bow shape of the upper one and the largeness of the lower one with its disdainful prominence and opaque pink repeated Van's mouth in a feminine key. (A, 102).

Ainsi, les sources encyclopédiques ne font qu'enrichir la réflexion, sans la brider, de sorte que les narrateurs lient exaltation et optimisation de la quête de la connaissance : « Both sought excitement in books as the best readers always do; both found in many renowned works pretentiousness, tedium and facile misinformation. » (A, 133). Ada et Van conservent ce que Bouvard et Pécuchet semblent avoir perdu : un enthousiasme plutôt qu'une ambition. Et c'est cette ardeur qui leur permet d'observer une prudente distance critique vis-à-vis des sources. Bouvard et Pécuchet auraient bien fait de conserver cette vision critique des ouvrages consacrés (« renowned works »), et c'est faute de distance critique qu'ils succombent constamment, et aisément, à la désinformation (« facile misinformation »).

Ces exemples illustrent une vision de la quête du savoir, qui pour Ada et Van est nourrie, comme le désir d'écrire, d'une curiosité et du simple plaisir d'exploration et d'observation,

tandis que pour Bouvard et Pécuchet elle est entretenue par l'ambition d'atteindre un seuil illusoire (la conclusion impossible) et le plaisir d'accumuler la connaissance. Les auteurs continuent de défendre le parcours individuel, qui seul peut garantir l'affranchissement envers les maîtres à penser et le développement de l'esprit critique nécessaires à toute quête de connaissance.

L'effet de réel

Nabokov, dans la préface de son premier roman, déclare être surpris par la vérité de ce récit inspiré de ses expériences personnelles, comparé à son autobiographie : « I am fascinated by the fact that despite the superimposed inventions [...] a headier extract of personal reality is contained in the romanticization than in the autobiographer's scrupulously faithful account » (*M*, xiv). Nabokov semble incrédule face à la ressemblance entre fiction et réalité personnelle : « At first I wondered how this could be, how the thrill and the perfume could have survived the exigency of the plot and the ostentation of fictional characters [...] especially as I could not believe that a stylish imitation should be able to vie with plain truth » (*M*, xiv). Nabokov explique finalement la fidélité du récit par la proximité entre l'écriture et l'expérience : « But the explanation is really quite simple: in terms of years, Ganin was three times closer to his past than I was to mine in *Speak, Memory*. » (*M*, xiv). Toutefois, il semble bien, malgré le scepticisme de Nabokov, que le vrai ne soit pas seulement transmis par une fidélité scrupuleuse aux faits, mais lié à une façon de les présenter. Cette interprétation indique que le réalisme est incapable de reproduire le réel, non seulement parce que celui-ci est imperceptible objectivement, mais aussi parce que le réalisme se concentre trop sur les événements et pas assez sur leur « parfum » (« the thrill and the perfume »). En effet, dans la description que fait Nabokov de son sentiment de ressemblance, il insiste sur le fait qu'il retrouve le frisson et la saveur des événements malgré le caractère fictif du récit.

Au contraire du réel, qui ne peut être représenté, le vrai pourrait être représenté par une écriture fondée sur des inventions qui transmettent bien le parfum du réel, plutôt que le réel lui-même, comme l'exprime Clément Rosset dans son essai *Le réel, traité de l'idiotie* : « La signification dont on affuble le réel n'est pas une vérité tangible qu'il suffirait d'exhiber pour convaincre les incrédules. Mais plutôt un ton, un parfum, un air, bref une 'valeur', dans tous les sens du terme : valeur d'un rouge dans un tableau, d'un mot dans un poème, d'une capacité à être acheté dans le cas de la valeur marchande »²⁸⁶. Rosset lie directement le style (« un mot dans un poème ») avec le « ton » qui caractérise le réel. Le savoir encyclopédique, par exemple, exhibe des vérités apparemment tangibles mais trop rigides et réductrices pour contenir le « ton » du réel. Le réel, bien sûr, n'est pas accessible objectivement dès sa perception, où

²⁸⁶ Clément Rosset, *Traité de l'idiotie* (Paris : Les Éditions de Minuit), 2004 (première édition 1977), 40.

intervient forcément la subjectivité individuelle de l'observateur : « Le monde, tous les corps qu'il contient, manquent à jamais de leur complément en miroir. Ils sont à jamais idiots »²⁸⁷. Il n'y a donc pas de signification du réel sans l'ajout à cette perception subjective d'un élément qui peut être l'imagination : « Lorsqu'on attribue une signification au réel on lui prête une valeur imaginaire, valeur ajoutée à la perception de la réalité, laquelle peut toujours s'interpréter en termes de simple hasard »²⁸⁸. Dans le cas d'un auteur, pourtant, le hasard est en fait un art de l'observation, le réel passant à travers la perception de l'auteur, pour être ensuite interprété de manière créative. L'auteur ajoute à cette réalité perçue une valeur imaginaire pour créer une image qui constitue non le réel mais une idée de celui-ci, un « sens » du réel. Il est intéressant que Zola lui-même, qui dénigre l'imagination au profit du « sens du réel » dans un chapitre du même nom au début de son œuvre *Du Roman*, évoque, plutôt que la représentation du réel, la sonorité de la vérité : « La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper. Les phrases, les alinéas, les pages, le livre tout entier doit sonner la vérité. On dira qu'il faut des oreilles délicates. Il faut des oreilles justes, pas davantage. »²⁸⁹. Bien que Zola considère peut-être la justesse de l'ouïe comme source d'une objectivité empirique, il décrit bien le sens du réel comme un « son » que possède la vérité, proche de la « valeur ajoutée » dont parlait Rosset. Il ne s'agit pas de percevoir le réel objectivement à travers les sens, mais de déceler la vérité d'un texte au moyen d'une sensibilité artistique. L'oreille du lecteur est sensible à l'équilibre sonore des phrases, et à leur beauté autant qu'à leur signification. La métaphore de Zola est donc révélatrice puisqu'elle substitue la vérité au réel, et un « son » à sa représentation objective, comme si Zola admettait subrepticement que le terme musical correspondait bien au mot juste, et au mot vrai.

La seule façon dont on peut représenter le réel consiste ainsi à ajouter à la réalité une « valeur imaginaire », le ton qui provient de l'imagination de l'auteur, au-delà de sa simple perception, et qui permet de donner à un récit inventé la saveur du réel. Tout de même, cette représentation n'est ni le réel, ni une représentation objective de celui-ci. Il est donc nécessaire de différencier le réel du vrai, selon l'exemple de Flaubert qui exècre l'un mais considère l'autre comme un produit naturel du beau. Selon Lacan, comme on l'a déjà vu, le réel serait ce qui existe réellement mais n'est perceptible que subjectivement, après quoi il devient réalité. Il existe donc un seul réel, mais d'innombrables réalités. Le vrai, cependant, serait un produit

²⁸⁷ Rosset, *Traité de l'idiotie*, 50-1.

²⁸⁸ Rosset, *Traité de l'idiotie*, 46.

²⁸⁹ Zola, *Le Roman expérimental*, 208.

d'une combinaison de perception et d'imagination qui mène à la création d'un effet de réel, comme le nomme Barthes. Cet effet de réel est évidemment inspiré de faits concrets, à l'image des sujets tristement banals de *Madame Bovary* et *Lolita*, mais il s'agit de faits récurrents, généraux, pas d'événements particuliers éphémères. L'auteur invente, d'après ses observations, un exemple de fait réel récurrent, puis sort de sa propre perception grâce à son imagination et construit une image équilibrée dans sa forme et sa structure, qui donne l'illusion de réel. Clément Rosset donne comme exemple *L'Image dans le tapis* par Henry James, dans laquelle le « secret » recherché par le narrateur dans une œuvre n'est jamais révélé par l'auteur :

[...] À la fin du récit, nous n'en savons pas plus qu'au début : entre A et B, finalement, rien ne s'est passé. Nous ne sommes mêmes plus sûrs qu'il y avait 'quelque chose' à découvrir. Et cependant, ajoute Pingaud, le lecteur est satisfait à la fin du récit, tout comme si le secret lui avait été révélé. Henry James réussit en effet, tout au long de son récit, à donner une sorte de présence physique à ce secret [...] car on connaît déjà ce secret, on en a senti le sens tout au long des pages [...] Cette histoire de Henry James montre que le sens peut tenir tout entier dans l'énonciation qui en est faite, être inscrit dans le moment même du récit, plus que dans une révélation ponctuelle qui viendrait en somme l'interrompre, tant le sens que le récit.²⁹⁰

Comme le disait Zola, le lecteur sent la vérité, qui est en fait l'effet de réel. Henry James parvient, par sa façon de présenter les choses, à rendre physique un secret inventé, qu'il ne révèle pas. La vérité dans le texte de fiction ne réside donc pas dans la représentation objective de faits ou des choses réelles mais dans la capacité de l'auteur à donner une matérialité à ce qu'il énonce. De la même façon, Flaubert parfois décrit des objets de façon ironique, de sorte que le sens se trouve dans le style lui-même : « Emma refroidissait la paume de ses mains sur la pomme de fer des grands chenets » (*MB*, 81). Voici ce que dit Claude Duchet de cet exemple : « Le récit se ferait ici pléonastique, redoublant et parodiant ironiquement son contenu informatif. Ce qui est vrai ; mais Flaubert cherche moins, dans ce cas précis, la destruction de l'histoire qu'un supplément de sens : l'ironie est *dans* le réel, *dans* les choses de l'humanité, et le son est une preuve. »²⁹¹ Le vrai dépend bien du style et de la sonorité du texte.

Une autre distinction entre le réel et le vrai tient au choix fait par l'auteur. Flaubert écrit dans sa correspondance avoir dans la tête une vision qu'il ne reproduit pas totalement : « Il y a bien des détails que je n'écris pas. Ainsi, pour moi, M. Homais est légèrement marqué de petite

²⁹⁰ Rosset, *Traité de l'idiotie*, 69.

²⁹¹ Claude Duchet, « Romans et objets », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (édité par), *Travail de Flaubert* (Paris : Seuil), 1983, 36.

vérole. – Dans le passage que j'écris immédiatement je *vois* tout un mobilier (y compris des taches des sur des meubles) dont il ne sera pas dit un mot. » (À Hippolyte Taine, *Corr.* V, 562). Cette sélection se fait non à partir du réel mais à partir de l'image construite par Flaubert dans son esprit. Flaubert élabore un portrait pour lequel il doit choisir les détails afin de créer la bonne « valeur ajoutée » à l'aide de son imagination et donner corps à sa description. C'est pourquoi, malgré le nombre impressionnant de détails, tous sont calculés sans que l'accumulation soit le but du procédé :

Peu de tels fantômes au demeurant chez Flaubert, qui est 'devant les choses comme un géant attablé' et dont l'écriture éprouve en chaque mot la consistance du réel. Certes, il ne peut tout dire : 'L'Art n'est pas la réalité. Quoiqu'on fasse on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit.' Mais il ne sacrifie qu'à regret, procédant par décantation et resserrement, ou encore par report, plus que par élimination.²⁹²

C'est moins une question de pouvoir que d'élaboration créative, puisque l'auteur n'est pas contraint par manque de place ou d'attractivité du texte mais justement par resserrement, par souci de la perfection de l'équilibre de l'image. La sélection de détails est une étape du processus créatif, puisque Flaubert d'abord observe afin que le réel entre en lui, dans une accumulation d'éléments que la réalité fournit, puis son esprit crée une image en accomplissant un premier choix. Enfin, il use de son imagination pour la représenter en distinguant les détails appropriés et compose une image parfaitement équilibrée entre forme et idée.

Dans une lettre à Nabokov, Edmund Wilson évoque la méthode de composition de Flaubert à l'occasion de la sortie de l'édition du texte original, avec les corrections, de *Madame Bovary* établie en 1949 par Gabrielle Leleu et Jean Pommier :

I've just been examining the early text of *Madame Bovary* that was published last year. It is impressive and to me a little surprising to see how Flaubert worked. The most marvelous passages in the finished version are often quite flat in this one, and even rather inept. It is startling to see the distance (in the scene where Charles Bovary, as a boy, looks wistfully out the window at Rouen) between, "Sous lui, en bas, la rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une Venise de bas étage, coulait safran ou indigo, sous les petits ponts qui la couvrent", and, 'la rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise, coulait en bas, sous lui, jaune, violette ou bleue entre ses ponts et ses grilles.' It is as if he first assembled his data and then at a given point turned on

²⁹² Duchet, « Romans et objets », 12.

the music and magic. I am especially interested in this because it is more or less my own method. You, I imagine, are more likely to start with the words themselves. (EW, 270)

Nabokov ne répond à ce paragraphe que par une courte phrase : « My method of composing is quite different from Flaubert's. » (EW, 273) Effectivement, les méthodes de composition utilisées par Flaubert et par Nabokov semblent assez divergentes. Dans un entretien à *The Paris Review* en 1966, Nabokov décrit son usage de cartes bristol, sur lesquelles il écrit les scènes prévues selon ses plans dans un ordre qui varie, comme s'il reconstituait un puzzle : « The pattern of the thing precedes the thing. I fill in the gaps of the crossword at any spot I happen to choose. These bits I write on index cards until the novel is done » (SO, 100-1). Nabokov, contrairement à Flaubert, n'écrit pas au fur et à mesure de la chronologie du roman, mais compose des pièces qu'il assemble ensuite. Cependant, il fait part d'un semblable souci de précision nécessitant des corrections jusqu'à obtenir le résultat désiré : « I work hard, I work long, on a body of words until it grants me complete possession and pleasure » (SO, 115). L'hypothèse de Wilson selon laquelle lui et Flaubert commencent par assembler leurs données pour composer une phrase puis la polir, tandis que Nabokov commencerait par les mots eux-mêmes, semble également contestable. Il paraît plutôt que Flaubert utilise d'abord ses données pour créer une image, qu'il rend ensuite sur la page par une phrase dont il perfectionne la sonorité et les termes afin de trouver le mot et le son justes, correspondant à l'image présente dans son esprit. Nabokov, lui aussi, déclare penser en images plutôt qu'en mots : « I don't think in languages. I think in images. I don't believe that people think in languages » (SO, 14). Dans son article sur l'inspiration, écrit pour *Saturday Review*, Nabokov décrit l'instigation du roman comme un flot de mots qui se mélangent pour correspondre à une image : « If some instrument were to render this rare and delightful phenomenon, the image would come as a shimmer of exact details, and the verbal part as a tumble of merging words » (SO, 309). Nabokov ne débute pas donc par les mots eux-mêmes mais par une image faite de détails précis, qui est accompagnée par le texte potentiel, à parfaire selon ces éléments.

Ces deux manières de composer sont étroitement liées à une perception subjective, puisque l'auteur dans les deux cas reproduit une image mentale, image dont les liens avec le réel sont désormais lointains. L'effet du réel provient du talent de l'auteur qui, par son travail de composition, prête une matérialité à sa perception subjective : « D'objet à chose, le glissement est facile. Quand Flaubert écrit qu'il sait « voir jusque dans les pores des choses » et, quelques lignes plus loin, qu'il voudrait faire sentir presque matériellement les choses » il

illustre bien la disponibilité du mot *chose*. »²⁹³. Mais la façon dont Flaubert rend ce vrai est stylistique, selon le paradoxe évoqué par Nabokov dans sa préface à *Mary* : « I could not believe that a stylish imitation should be able to vie with plain truth » (*M*, xiv). L'objectif est donc, non pas tant d'inventer la réalité, selon l'expression de Nabokov dans *Look at the Harlequins*, mais d'inventer un effet de réel.

C'est pourquoi l'invention fait partie de ces récits : elle correspond non pas au réel mais au vrai, non pas à la matérialité du monde mais à la matérialisation de sa propre pensée qu'entreprend l'auteur. Ainsi, Flaubert prête une matérialité à des objets qui n'existent pourtant que de façon imaginaire, même dans l'univers du roman :

Faut-il distinguer de l'objet de roman les objets sans référents, ou sans témoins, hors de la « mimésis » purs êtres de langage qui donnent seulement leurs noms sans que jamais soit feinte leur présence ? Quand Homais regrette de n'avoir point une canne métrique, comme Binet, encore a-t-il vu cet objet qui est possédé « réellement » dans le roman, mais quand Emma parle d'acheter des rince-bouche, ou quand Léon admire *déjà* sur sa cheminée « deux fleurets en sautoir, avec une tête de mort et de guitare au-dessus » (p. 150), tous ces objets n'ont qu'une existence ambiguë. Ils se devinent derrière le texte, en transparence.²⁹⁴

Car ces objets n'existent que dans l'imaginaire des personnages que Flaubert a lui-même créés et qu'il matérialise par une description d'objets bien précis : « le livre sur rien est un livre sur tout »²⁹⁵. Comme Claude Duchet le précise, ces choix sont intrinsèquement liés au style : « Pour Flaubert, il devient l'objet juste (« le mot juste »), irremplaçable, appelé par la nécessité absolue du texte. L'écumoire déjà cité ressortit sans doute à ce que Barthes nomme 'effet de réel' »²⁹⁶. C'est pour la même raison que Flaubert refuse de changer le nom du *Journal de Rouen* : ce n'est pas parce qu'il correspond au réel, mais parce qu'il sonne vrai, comme le *Fanal de Rouen*, compromis qui conserve la vérité du son.

L'effet de réel créé à travers une atmosphère et non une description encyclopédique est effectivement explicité par Barthes dans son essai « L'effet de réel », où il prend l'exemple du baromètre de Mme Aubin : « cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière [...] Un vieux piano supportant sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisserie flanquaient la cheminée en

²⁹³ Duchet, « Romans et objets », 40.

²⁹⁴ Duchet, « Romans et objets », 18.

²⁹⁵ Duchet, « Romans et objets », 43.

²⁹⁶ Duchet, « Romans et objets », 21.

marbre jaune et de style Louis XV » (*TC*, 19-20). Le détail du baromètre, comme l'explique Barthes, « n'est ni incongru ni significatif, et ne participe donc pas, à première vue, de l'ordre du *notable* [...] »²⁹⁷. C'est justement de l'absence de notabilité du détail que vient l'effet de réel :

[...] ces auteurs (parmi bien d'autres) produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit [...] laisse pour compte, soit que l'on rejette de l'inventaire (en n'en parlant pas) tous les détails 'superflus' [...] soit que l'on traite ces mêmes détails [...] comme des « remplissages » (catalyses) affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure.²⁹⁸

Nabokov, lui aussi, ajoute des détails apparemment superflus à des descriptions, comme lorsque le narrateur de *The Real Life of Sebastian Knight* établit la liste des objets trouvés dans l'appartement de son demi-frère : « Foreign coins in a chocolate box: francs, marks, schillings, crowns—and their small change. Several fountain pens. An Oriental amethyst, unset. A rubber band. A glass tube of tablets for headache, nervous breakdown, neuralgia, insomnia, bad dreams, toothache. The toothache sounded rather dubious. An old notebook (1926) filled with dead telephone numbers. Photographs. » (*RLSK*, 32). Tandis que les pièces de monnaie, les stylos, l'améthyste orientale, les comprimés, le vieux carnet d'adresses et les photos représentent bien la quête du passé entreprise par le narrateur et le caractère évasif et vagabond du personnage qu'il poursuit, l'élastique semble aussi peu notable que le baromètre : ni significatif, ni incongru. Ces détails superflus viennent de l'image que l'auteur s'est faite de sa description, et sont évidemment inventés. On ne saurait se demander si Flaubert a effectivement vu dans une maison existante un baromètre au-dessus d'un piano et qu'il décrit un modèle, ou si Nabokov a bien vu un élastique dans un tiroir. L'effet de réel vient pourtant de ce détail qui n'est présent que pour établir le ton, la valeur ajoutée à la représentation.

²⁹⁷ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre & Ian Watt, *Littérature et réalité*, 82.

²⁹⁸ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre & Ian Watt, *Littérature et réalité*, 81.

Le vrai

En privilégiant un effet de réel plutôt qu'une reproduction du réel, Flaubert et Nabokov assument ce que Michael Riffaterre nomme l'illusion référentielle dans son article du même nom. Selon lui, l'illusion référentielle correspond à l'erreur consistant à voir dans le texte non pas un discours mais la chose qui fait l'objet du discours :

Tout comme l'illusion intentionnelle substitue à tort l'auteur au texte, l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire. Nous ne pouvons cependant nous contenter de corriger cette erreur et d'en ignorer les effets, car cette illusion fait partie du phénomène littéraire, comme illusion du lecteur. L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature.²⁹⁹

Si nous ne pouvons corriger cette erreur, il est possible pour les auteurs d'en être conscients et de l'utiliser dans leurs œuvres, ce que font Nabokov et Flaubert de façon distincte. En effet, bien que l'effet de réel, notamment la matérialisation des représentations à travers l'évocation de détails apparemment superflus, soit présent dans les deux œuvres, celui-ci peut y prendre des formes différentes.

Chez Flaubert, on note un désir de ressemblance avec une réalité possible qui est absent chez Nabokov, c'est-à-dire que Flaubert se réjouit de créer des scènes inventées qui puissent être comparées par le lecteur à des moments vécus, et lui permettre de retrouver dans le texte sa propre perception du réel. On se souvient de l'évocation de la « pauvre Madame Bovary » qui « sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 392). En outre, un compliment récurrent adressé par Flaubert à un confrère est sa déclaration d'avoir revécu une expérience personnelle à sa lecture : « j'ai passé par là » (À Ange Pechméja, *Corr. III*, 138 ; à Ivan Tourgueneff, *Corr. III*, 313). Cette représentation d'une expérience ou d'un sentiment partagé par l'auteur et le lecteur, si elle est étrangère au réalisme, ne provient-elle pas du romantisme ? Dans le romantisme, les détails de descriptions ne sont pas anodins, ou incongrus, ils expriment les sentiments du personnage, et renvoient, par identification, à ceux du lecteur. Pour Michael Riffaterre, dans *Littérature et Réalité*, c'est ce que fait de toute façon la poésie : « la poésie exprime des idées et des choses

²⁹⁹ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre & Ian Watt, *Littérature et réalité*, 93.

de manière indirecte. Même la description la plus naturelle n'est pas un simple énoncé de fait : elle se présente comme un objet esthétique aux connotations affectives »³⁰⁰. En effet, les délires mystiques dans le désert de Saint-Antoine représentent potentiellement une catharsis pour le lecteur avide de spiritualité et de mysticisme, incarnant ainsi ses désirs :

ANTOINE

délirant :

Ô bonheur ! bonheur ! J'ai vu naître la vie, j'ai vu le moment commencer. Le sang dans mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, -être la matière ! » (SA, 219).

Toutefois, ce discours ressemble plutôt aux aspirations de l'auteur lui-même, qu'il n'exprime pas mais dont il use pour le discours lyrique d'un personnage. En effet, cette déclaration de Saint-Antoine semble lier deux facettes de l'auteur lui-même, qu'il décrit ainsi dans une lettre à Colet :

Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait vrai aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit (À Louise Colet, *Corr. II*, 30).

L'envie d'animalité exprimée par Saint-Antoine, et d'expérimenter les niveaux de la vie correspond aux « grands vols d'ailes » lyriques de Flaubert, tandis que son désir de « pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière » peut renvoyer à la volonté de l'écrivain de prêter à ses créations une réalité matérielle qui reflète le vrai. Pour autant, voir dans ce dialogue une expression des sentiments de l'auteur serait être pris au piège de l'illusion intentionnelle. Si Flaubert utilise sa propre personnalité, c'est comme une donnée (et non comme un modèle), afin de mieux se plonger dans le vrai du personnage, Saint-Antoine, et le mysticisme de celui-ci, conformément au parfait équilibre que Flaubert salue chez Ange

³⁰⁰ Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre & Ian Watt, *Littérature et réalité*, 91.

Pechméja, auteur de *Rosalie* : « c'est un sentiment profond de la vie. On sent que cela est vrai [...] mais sans déclamation ni étalage de personnalité. » (*Corr. III*, 138)

Un exemple tiré de *Madame Bovary* permet avec plus de précision de différencier le vrai du réalisme et du romantisme. Il s'agit de la transcription par Flaubert, lors de la scène des comices, d'une phrase du discours du président. Flaubert écrit à Louise Colet qu'il a retrouvé cette phrase dans un discours réel des comices du 22 juillet 1853, rapporté dans le *Journal de Rouen* :

[...] j'ai trouvé ce matin, dans le *Journal de Rouen*, une phrase du maire lui faisant un discours, laquelle phrase j'avais, la veille, écrite *textuellement* dans ma *Bovary* (dans un discours de préfet, à des Comices agricoles). Non seulement c'était la même idée, les mêmes mots, mais les mêmes *assonances* de style. Je ne cache pas que ce sont de ces choses qui me font plaisir. – Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide » (À Louise Colet, *Corr. II*, 387-8)

Plusieurs expressions et formules sont similaires dans les deux discours, mais voici peut-être la phrase à laquelle Flaubert fait référence : « [...] au Havre, dans ce port célèbre qui voit, avec joie, une ère nouvelle largement s'ouvrir à son intelligente activité ; partout dans nos grands centres manufacturiers, dans nos loyales campagnes, vous recueillerez un hommage unanime de gratitude et de dévouement pour l'empereur »³⁰¹. Voici la phrase du président dans *Madame Bovary* : « Partout fleurissent le commerce et les arts ; partout des voies nouvelles de communication, comme autant d'artères nouvelles dans le corps de l'État, y établissent des rapports nouveaux ; nos grands centres manufacturiers ont repris leur activité ; la religion, plus affermie, sourit à tous les cœurs ; nos ports sont pleins, la confiance renaît, et enfin la France respire ! ... » (*MB*, 241). La ressemblance est en effet manifeste, et Flaubert semble avoir particulièrement capté l'esprit du discours patriotique avant même que ce discours ne soit prononcé. Cela est contraire au réalisme, qui décrit d'après, et après, la réalité : « Le rapport du réel à sa représentation est donc généralement un rapport d'antériorité à postériorité. Le réel y précède sa représentation »³⁰². Ce n'est pas le cas du vrai, qui ici précède la réalité.

Évidemment, Flaubert n'anticipe pas totalement le discours patriotique, il imite aussi celui entendu l'année d'avant, lorsqu'il est allé assister aux comices. Mais la similitude, le

³⁰¹ *Journal de Rouen*, 22 juillet 1853. Transcription par Anne Herschberg Pierrot, « Le discours des Comices : un discours modèle », *Flaubert*[En ligne], Style/Poétique/Histoire littéraire, mis en ligne le 25 octobre 2009, consulté le 15 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/809>

³⁰² Rosset, *Traité de l'idiotie*, 162.

contact entre l'esprit et le style ne s'opère que dans une réalité ultérieure à sa représentation. Là réside la différence entre réalisme et poursuite du vrai : tandis que le réalisme entend représenter un fait réel, passé, le vrai est une vérité générale, ni témoignage d'une époque passée, ni portrait d'un modèle présent, ni prédiction d'un fait futur, mais phénomène durable, non éphémère, ici le patriotisme philistin du président. Comme l'écrit Anne Herschberg Pierrot dans son article « Le discours des Comices : un discours modèle », le style n'est d'ailleurs pas identique dans ce discours de Flaubert et dans celui du préfet. Le discours de Flaubert est plus subtil, dans ses effets de style, plus exagéré dans son esprit : « Le discours rédigé par Flaubert est parfois mieux rythmé et il condense la caricature. »³⁰³ Mais telle est la nature de l'imitation, qui n'est jamais parfaite et toujours légèrement outrée.

Un autre exemple de ce vrai flaubertien est le retentissement du roman sur le lecteur, qui, à l'instar de Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, a pu déceler dans la peinture d'Emma Bovary une description fidèle de la condition de la femme et des états d'âme communs que cette condition fait naître chez des individus différents, sans pour autant s'identifier à Emma comme le fait Leroyer de Chantepie. Effectivement, malgré l'universalité du « bovarysme », la condition féminine d'Emma ne peut être ignorée dans le roman : « [...] s'il est vrai que son malheur transcende les sexes car 'partagé, courant et métaphysique' (J. Neefs, Préface à son édition de *Madame Bovary*, 29), il n'en reste pas moins qu'elle l'éprouve comme un malheur propre à la condition féminine »³⁰⁴. Les lectures féministes du personnage d'Emma Bovary voient ainsi dans son adultère une recherche de la liberté et une façon désespérée de s'affranchir d'une aliénation sociale : « [...] ces lectures féministes qui tendent à conférer une dimension exemplaire aux efforts désespérés que fait cette figure féminine mythique du XIX^e siècle pour arracher sa vie à l'étouffement à laquelle elle était promise, y compris par ses adultères, moyen surtout pour elle—comme l'étymologie « ad alter » le suggère—de chercher ailleurs quelque chose d'autre. »³⁰⁵. Flaubert, cependant, n'était pas féministe, et ces lectures sont d'autres confirmations de l'impersonnalité de l'œuvre. Les lectures féministes ne proviennent ni de l'intention de l'auteur ni même uniquement du lecteur, mais d'une description vraie (plutôt que réaliste) et généralisante de la condition féminine. Ce qui fait le vrai de cette description est qu'elle correspond non aux états d'âme d'un individu mais à une souffrance partagée. Un dessin

³⁰³ Anne Herschberg Pierrot, « Le discours des Comices : un discours modèle », *Flaubert* [En ligne], Style/Poétique/Histoire littéraire, mis en ligne le 25 octobre 2009, consulté le 10 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/809>

³⁰⁴ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 236.

³⁰⁵ Séginger, *Dictionnaire Flaubert*, 28.

humoristique paru dans le *New Yorker* illustre cette identification générale, et cette impression de vérité sur les lectrices de l'œuvre. Ce dessin représente une femme au chevet d'une jeune fille lui lisant *Madame Bovary* et qui lui dit : « The surprising thing is that Flaubert, who was a man, actually got it ». Cette compréhension d'une expérience partagée non vécue par l'auteur serait la conséquence du vrai flaubertien, qui par la généralisation parvient à transcender la condition singulière de l'auteur pour décrire l'état d'esprit d'un personnage très éloigné de son propre milieu : « on n'est idéal qu'à la condition d'être réel et on n'est vrai qu'à force de généraliser » (À Ernest Chesneau, *Corr. III*, 807). Le personnage représenté dans le dessin du *New Yorker* est différent de Marie-Sophie Leroyer de Chantepie car elle ne s'identifie pas personnellement à la vision idéalisée que se fait Emma à la fois de ses souffrances et de ses espoirs, mais lie une condition collective à une représentation. Ce n'est pas tant un cas d'identification que de reconnaissance d'une représentation fidèle d'une perception extérieure à l'auteur, achevée grâce à l'illusion et l'impersonnalité. Flaubert est vrai parce qu'il est général, mais il n'est ni réaliste ni idéalisant. D'ailleurs, lorsqu'on le classe comme réaliste, il réfute les deux : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court. » (À Ernest Chesneau, *Corr. III*, 807). Le vrai s'oppose au réalisme parce qu'il transcende les époques et touche à la condition humaine en général. Mais Flaubert dénonce aussi l'idéal, qui fait obstacle au vrai par son refus de représenter des personnages complexes et son obstination à peindre des héros ou des scélérats, ce qui rappelle la critique de Flaubert à l'encontre des spiritualistes et des matérialistes : « Les uns font de l'homme un ange et les autres un porc » (À Louise Colet, *Corr. II*, 378).

La façon dont le vrai empêche l'idéal est peut-être explicable par le désir exprimé par Flaubert dans sa jeunesse de « démoraliser » en exposant la vérité nue et horrible, ce qui semble correspondre à la définition du réel donnée par Clément Rosset :

Le réel, c'est le corps : ce corps que récuse le langage grandiloquent et dont Tartuffe exige, en toute occasion, qu'il voilé, –car 'je ne saurais le voir'. Tartuffe avait prévenu en ce sens Dorine qui s'obstinait à lui parler de choses réelles, pire encore, à lui en montrer :

*Mettez dans vos discours un peu de modestie,
Ou je vais sur le champ vous quitter la partie.*

Plus de modestie, c'est-à-dire moins de réalité.³⁰⁶

³⁰⁶ Rosset, *Traité de l'idiotie*, 126.

Cela correspond aux lecteurs qui, selon Zola, refusent d'accepter la vérité de la société dévoilée dans *L'Éducation sentimentale* et réclament un personnage idéalisé. Le vrai, c'est le corps à la fois beau et repoussant, représenté dans sa dualité. Nul meilleur exemple que la représentation du corps de Kuchiuk-Hanem dans *Voyage en Orient* :

Kuchiuk-Hânem est une grande et splendide créature, plus blanche qu'une Arabe, elle est de Damas ; sa peau, surtout du corps, est un peu cafetée. Quand elle s'assoit de côté, elle a des bourrelets de bronze sur ses flancs. Ses yeux sont noirs et démesurés, ses sourcils noirs, ses narines fendues, larges épaules solides, seins abondants, pomme. [...] Elle a une incisive d'en haut, côté droit, qui commence à se gâter. [...] Quand elle était accroupie, dessin magnifique et tout à fait sculptural de ses rotules. [...] Je m'amusais à tuer sur les murs les punaises qui marchaient et ça faisait sur cette muraille blanchie de longues arabesques rouges-noires »³⁰⁷

On lit au départ une description qui pourrait être ressentie comme idéalisée, mais qui est interrompue par un détail sûrement tiré de la réalité (puisque'il existe bien ici un modèle) et qui a frappé Flaubert, la dent qui se gâte, de sorte que le beau et le sordide, le propre et le souillé s'entremêlent pour créer une description vraie. Cette alliance du beau et du laid se décèle dans la dernière phrase avec la belle image d'arabesques dessinées avec du sang de punaise.

L'alliance du beau et du laid caractérise le vrai tel que le voit Flaubert, ainsi qu'il l'exprime à Louise Colet : « Tu me dis que les punaises de Kuchiuk-Hânem te la dégradent ; c'est là, moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 283). L'alliance de l'amertume et du triomphe défendue par Flaubert n'est pas à confondre avec celle du sublime et du grotesque que Victor Hugo détaille dans sa préface à *Cromwell*. En effet, Victor Hugo, dans son rejet des règles, ne réfute pas tant l'idéalisation qu'il ne désire la description des deux facettes de l'être humain, sans mettre nécessairement en doute leur séparation : « Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or. » Flaubert, lui, semble plutôt défendre un alliage de cuivre et d'or, considérant que non seulement l'odeur des punaises coexiste avec le parfum de la peau de Kuchouk Hanem, mais que celles-ci se mêlent. Le vrai flaubertien ne consiste donc pas dans le fait d'accorder « au vulgaire et au trivial [...] un accent », comme le demande Hugo, mais de décrire la présence du laid au sein même du beau : « Et même ne pas oublier les latrines, et surtout ne pas oublier les latrines ! Il s'y élabore une chimie merveilleuse, il s'y fait des

³⁰⁷ Gustave Flaubert, *Voyage en Orient* (Paris : Gallimard), 2006 (première édition 1948), 132-6.

décompositions fécondantes. – Qui sait à quels suc d'excréments nous devons le parfum des roses et la saveur des melons ? A-t-on compté tout ce qu'il faut de bassesses contemplées pour constituer une grandeur d'âme ? » (À Louise Colet, *Corr. II*, 485)

On distingue deux vrais différents chez Flaubert : le vrai qui correspond à l'effet de réel, par lequel Flaubert veut « faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit », et le vrai qui consiste en l'exposition mêlée du beau et du laid afin d'exprimer la vision du monde qu'a l'auteur, qui « fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait vrai aussi puissamment que le grand ». Nabokov ne partage pas l'obsession de Flaubert pour le vrai, puisqu'il note dans la postface à *Lolita* ne considérer l'œuvre d'art que pour sa valeur esthétique, contrairement à Flaubert qui attribue à ce vrai une valeur secondaire. Nabokov semble moins préoccupé par l'exposition du vrai, et utilise le sens comme une autre façon de jouer avec les potentialités de lecture : « Le goût du labyrinthe est manifestement un goût du sens qui, à le considérer isolément, traduirait plutôt une indifférence de la modernité à l'égard de la question de l'insignifiance »³⁰⁸. De plus, l'utilisation par Nabokov de la première personne avec des narrateurs non fiables force le lecteur à n'adopter qu'une seule perception de la réalité, créée par l'auteur. Cela rend plus difficile l'expression du vrai, le lecteur n'obtenant les descriptions qu'à travers une perception de mauvaise foi d'un personnage manipulateur. Le sens a un lien plus fort avec le jeu qu'avec le vrai chez Nabokov : « Isn't all art whimsical, from Shakespeare to Joyce » (*EW*, 366) écrit-il à Edmund Wilson. Et dans un entretien à la BBC en 1962 : “[...] I hear today retro-progressive book reviewers in America and England plead for a little more social comment, a little less artistic whimsy” (*SO*, 12). Ici, Nabokov distingue le commentaire social austère et sérieux du jeu artistique, tandis que Flaubert oppose plutôt le commentaire social idéalisant au vrai, qui peut être horrible mais reste beau, ou le devient sous la plume de l'auteur. Pourtant, Nabokov loue le refus de l'idéalisation qui fait le vrai flaubertien : « The whole beauty of the thing is that it is not good and evil interrupting each other, but one kind of evil intermingled with another kind of evil. As Flaubert remarked, he paints color on color” (*LL*, 157). Tandis que le mal associé à un autre type de mal n'est pas l'alliance de l'enthousiasme à l'amertume, il semble bien que Nabokov loue ici l'absence d'idéalisation dans le roman de Flaubert.

Un narrateur de Nabokov, d'ailleurs, semble justifier par des jeux de mots ce que Flaubert déclarait à Louise Colet à propos de l'entremêlement des triomphes et des sifflets : « I

³⁰⁸ Rosset. *Traité de l'idiotie*, 20.

liked, as I like still, to make words look self-conscious and foolish, to bind them by the mockmarriage of a pun, to turn them inside out, to come upon them unawares. What is this jest in majesty? This ass in passion? How do God and Devil combine to form a live dog?” (*D*, 56). Evidemment, il s’agit là d’un narrateur, pas de l’auteur lui-même, mais on reconnaît le goût nabokovien pour les jeux de mots et on remarque une attirance pour l’alliance burlesque du noble (majesty) et du bas (jest). Cette comparaison est une version verbale de l’idée de Flaubert selon laquelle au sein du parfum des roses se trouvent les sucs d’excréments des latrines. Cependant, le terme même de *jeu* de mots indique que la préoccupation de l’auteur concerne le jeu plus que le vrai. L’effet de réel, chez Nabokov, matérialise un mirage inventé par jeu et non pour l’exposition du vrai :

[...] I hear today retro-progressive book reviewers in America and England plead for a little more social comment, a little less artistic whimsy. The accepted notion of a “modern world” continuously flowing around us belongs to the same type of abstraction as, say, the “quaternary period” of paleontology. What I feel to be the real modern world is the world the artist creates, his own *mirage*, which becomes a new *mir* (“world” in Russian) by the very act of his shedding, as it were, the age he lives in. My mirage is produced in my private desert, an arid but ardent place, with the sign No Caravans Allowed on the trunk of a lone palm. No doubt, good minds exist whose caravans of general ideas lead somewhere — to curious bazaars, to photogenetic temples, but an independent novelist cannot derive much true benefit from tagging along. (*SO*, 112)

C’est pourquoi, même dans ses descriptions, Nabokov n’hésite pas à ajouter des réflexions qui attirent l’attention de l’acte d’écriture et rompent l’illusion, à l’image de l’évocation du grenier dans *Ada* : « The attic. This is the attic. Welcome to the attic. It stored a great number of trunks and cartons, and two brown couches one on top of the other like copulating beetles, and lots of pictures standing in corners or on shelves with their faces against the wall like humiliated children. » (*A*, 44) Tous les détails semblent significatifs, mais la répétition du nom du lieu représenté au début de la description comporte un aspect méta-textuel. Le narrateur oriente l’attention du lecteur sur la reproduction du lieu elle-même, et semble se moquer de l’illusion référentielle, de sorte que le lecteur ne peut éviter de penser au caractère fictif de la représentation. On pourrait presque y voir une version sarcastique de la légende du tableau de Magritte : « Ceci n’est pas une pipe ». L’effet de réel n’est pas mis en danger, mais Nabokov met en scène la matérialisation de l’image conçue dans son esprit en même temps qu’il l’effectue, et pousse ainsi le lecteur à observer les détails pour eux-mêmes et à se plonger dans la matière sans se laisser prendre à l’illusion référentielle.

III.3. L'équivalence du style et de l'idée

Mouvements flaubertiens et ravissement esthétique

L'exactitude, pour Flaubert, est consubstantiellement liée au style, puisqu'il est même convaincu qu'il est impossible de représenter faussement en utilisant le mot juste. En effet, lors de l'écriture de *Bouvard et Pécuchet*, il utilise comme donnée un fait scientifique, de botanique, un sujet dont il n'est pas spécialiste et sur lequel il doit faire des recherches. Ayant commencé sa composition avant d'avoir obtenu son renseignement, Flaubert est heureux de découvrir que le professeur de Botanique du Jardin des Plantes confirme son hypothèse. Pour Flaubert, c'est une confirmation du lien absolu entre forme et contenu : « Guy m'a envoyé *mon* renseignement botanique ! *J'avais raison* ! Enfoncé Mr Baudry ! Et je tiens mon renseignement du professeur de Botanique du Jardin des Plantes. Et *j'avais raison* parce que l'Esthétique est le Vrai. Et qu'à un certain degré intellectuel (quand on a de la méthode) on ne se trompe pas. » (À sa nièce Caroline, *Corr.* V, 894). Le vrai désigne ici l'exactitude scientifique, une réalité objective qui confirme la justesse du style, dont elle dépend. Cette importance magistrale accordée au style, qui semble lier chez Flaubert le beau et le vrai, mène à la même question que posent Bouvard et Pécuchet, toujours à la recherche d'une conclusion et d'une définition pratique : « [...] en quoi consiste précisément le style ? » (*B&P*, 205)

Sans prétendre découvrir ni même chercher une conclusion ou une définition définitive, qui peut-être présenterait une méthode sans pareille ou une recette infaillible à appliquer, il s'agit d'analyser la vision propre à chaque auteur, sa méthode de composition, enfin le texte produit. On a déjà vu que pour les deux auteurs, le style constitue la priorité première. Flaubert l'écrit régulièrement dans sa correspondance, et Nabokov ne commence jamais un cours sans prévenir ses étudiants qu'il ne faut pas chercher dans le livre de grandes idées car seul le style fait l'art, à l'image de son cours sur *Dr Jekyll and Mr Hyde*, dans lequel il déconseille à ses étudiants de décrypter le livre comme une allégorie : « Neither is it a parable nor an allegory, for it would be tasteless as either. It has, however, its own special enchantment if we regard it as a phenomenon of style. » (*LL*, 180) C'est d'ailleurs la méthode de lecture privilégiée par Nabokov : toute écriture est un phénomène de style.

On distingue deux définitions du style chez Nabokov, ou plus précisément une définition du style en général et une définition de l'objectif de l'art comme effet obtenu uniquement par un grand style. D'abord, Nabokov définit le style en général comme la marque de fabrique d'un auteur, un usage de la langue qui le distingue des autres auteurs et garantit son individualité originale :

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 output. It is essential to remember that though every living person may have his or her style, it is the style peculiar to this or that individual writer of genius that is alone worth discussion. And this genius cannot express itself in a writer's literary style unless it is present in his soul. A mode of expression can be perfected by an author. It is not unusual that in the course of his literary career a writer's style becomes ever more precise and impressive, as indeed Jane Austen's did. But a writer devoid of talent cannot develop a literary style of any worth [...] (LL, 60).

Pour Nabokov, le moyen d'obtention d'un style de qualité est une combinaison de méthode et de talent. On peut se demander si le terme « talent » n'évoque pas une disposition innée, qui serait nécessaire à l'écrivain. Flaubert exprime cette opinion dans sa correspondance, lorsqu'il déclare à Louise Colet qu'il ne deviendra jamais un « maître » car la naissance lui manque : « [...] quant à arriver à en devenir un, jamais, j'en suis sûr – il me manque énormément, l'innéité d'abord – puis la persévérance du travail – on n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée » (À Louise Colet, *Corr. I*, 303). Sept ans plus tard, il réitère l'importance de l'inné en décrivant le style de la même manière que Nabokov, comme une combinaison de talent inné et de travail : « De cette combinaison de l'innéité & de l'éducation résulte le *tact*, le *trait*, le *goût*, le *jet* enfin l'illumination. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 292). La destinée de l'œuvre de Flaubert permet certainement de relativiser l'importance de ce talent inné dans la naissance du style, et de revaloriser le rôle du labeur.

En tout cas, Nabokov décrit le style comme un mode d'expression individuel, qui peut être bon ou mauvais. C'est pourquoi Nabokov considère l'effort individuel comme le seul qui compte, contrairement à l'effort collectif. Effectivement, Nabokov n'estime une œuvre que par la qualité de son style et considère celui-ci comme aussi individuel qu'une empreinte digitale, malgré l'évolution envisagée dans le style, conformément à l'idée bergsonienne d'évolution de la personne. Cependant, un autre aspect du style est exprimé par Nabokov. En effet, si le style est individuel et peut donc être de qualité ou non, il existe pour Nabokov une deuxième

définition, qui correspond au bon style, et donc à l'idéal stylistique de Nabokov et Flaubert. Selon la définition nabokovienne, le style n'est pas le but de l'art, il est le moyen qui mène à l'objectif de l'art, que Nabokov appelle « aesthetic bliss ». Le ravissement esthétique est vu par Nabokov comme une sensation physique vécue à la lecture d'un texte écrit dans un style expert. Nabokov compare cette sensation à la contemplation d'un tableau : « We have no physical organ (as we have the eye in regard to a painting) that takes in the whole picture and then can enjoy its details. But at a second, or third, or fourth reading we do, in a sense, behave towards a book as we do towards a painting” (LL, 3). Nous savons que Nabokov et Flaubert considéraient l'écriture comme une représentation d'une image habitant l'esprit de l'auteur aussi fidèlement que possible, ce qui explique la comparaison avec un tableau. Le lecteur, cependant, ne peut observer l'image dans l'esprit de l'auteur, et un livre ne s'appréhende pas avec l'œil mais le cerveau. L'esthétique d'un tableau se trouve en effet dans les informations que l'œil fournit au cerveau, comme le précise Nathalie Sarraute dans *Flaubert le précurseur* :

Quand nous regardons une toile de Delacroix dont chaque ligne et chaque rapport de couleurs nous emplit d'abord, sans que nous ayons aucun effort à faire pour leur substituer d'autres couleurs et d'autres lignes par nous fabriquées, notre effort part de l'image imposée, de celle-ci et pas d'une autre, et se porte hors d'elle sur quelque chose d'ineffable, que pour la première fois les lignes et les couleurs nous révèlent et qui nous apporte la pure joie esthétique.³⁰⁹

L'esthétique d'un texte, au contraire, vient de la façon dont le cerveau réceptionne et réassemble les informations que transmet l'œil. Pour Nabokov, l'organe qui entre en action dans ce processus n'est pas seulement le cerveau mais aussi la colonne vertébrale :

However, let us not confuse the physical eye, that monstrous masterpiece of evolution, with the mind, an even more monstrous achievement. A book, no matter what it is—a work of fiction or a work of science (the boundary line between the two is not as clear as is generally believed)—a book of fiction appeals first of all to the mind, the brain, the top of the tingling spine, is, or should be, the only instrument used upon a book (LL, 3-4).

Nabokov prend comme exemple le style de Dickens, qui fait naître cette sensation physique : « All we have to do when reading *Bleak House* is to relax and let our spines take over. Although we read with our minds, the seat of artistic delight is between the shoulder blades. That little shiver behind it quite certainly the highest form of emotion that humanity has attained when evolving pure art and pure science?” (LL, 64). Malgré l'envol lyrique qui suit cette explication

³⁰⁹ Nathalie Sarraute, *Flaubert le précurseur* (Paris : Gallimard), 1986 (première édition 1965), 72.

physique (“Let us worship the spine and its tingle”), celle-ci n’est pas une fantaisie, le frisson pouvant bien être déclenché par une réaction émotionnelle venant des neurones. Flaubert déclare lui aussi ressentir ce qu’il appelle le « frisson admiratif » à la lecture de la préface du volume de Théodore de Banville (*Corr. V*, 451) et décrit la même réaction que Nabokov dans une autre lettre : « La page 33 est d’un écrivain et m’a donné un petit frisson dans le dos » (À Marie Régnier, *Corr. V*, 895). Les deux auteurs dépeignent donc l’effet de style comme une sensation en partie physique. Flaubert évoque même, à l’inverse du frisson qui accompagne le ravissement esthétique, l’effet d’inconfort que produit un style non adéquat : « Je déclare quant à moi que le physique l’emporte sur le moral. Il n’y a pas de désillusion qui fasse souffrir comme une dent gâtée, ni de propos inepte qui m’agace autant qu’une porte grinçante, et c’est pour cela que la phrase de la meilleure intention rate son effet dès qu’il s’y trouve une assonance ou un pli grammatical » (À Louise Colet, *Corr. II*, 523). C’est pourquoi même un discours bourgeois rédigé dans un bon style peut produire un frisson dans le dos d’admiration, comme le souligne Nabokov :

Flaubert does a very subtle thing. In several passages he lists all the romantic clichés dear to Emma’s heart; but his cunning choice of these cheap images and their cadenced? Arrangement along the curving phrase produce an effect of harmony and art [...] He uses the same trick when listing Homais’ vulgarities. The subject may be crude and repulsive. Its expression is artistically modulated and balanced. This is style. This is art. This is the only thing that matters in books (*LL*, 138).

Nabokov détaille sa conception du style dans ses cours de littérature. À propos de *Madame Bovary*, il explique que le style équivaut à la manière dont l’auteur présente les choses : « Everything, says Flaubert, is a matter of style, or more exactly of the particular turn and aspect one gives to things » (*LL*, 152). C’est pourquoi il existe une différence certaine entre les trois styles utilisés par Joyce dans *Ulysses*, et le style individuel de Joyce. Joyce utilise trois manières différentes de présenter les choses, c’est-à-dire trois styles, et cette utilisation de styles divers constitue une particularité du style de Joyce. Cette particularité a partie liée avec la structure du roman, ce qui nous amène à une nouvelle définition proposée par Nabokov, qui est celle de la forme.

Pour Nabokov, la structure de l’histoire s’associe au style pour créer la forme du roman :

What do we mean when we speak of the form of a story? One thing is its structure, which means the development of a given story, why this or why that line is followed, the choice of characters, the use that the author makes of his characters; their interplay, their various themes, the

thematic lines and their intersection; the various moves of the story introduced by the author to produce this or that direct or indirect effect, the preparation of effects and impressions. In a word, we mean the planned pattern of a work of art. This is structure. Another aspect of form is style, which means how does the structure work; it means the manner of the author, his mannerisms, various special tricks; and if his style is vivid what kind of imagery, of description, does he use, how does he proceed; and if he uses comparisons, how does he employ and vary the rhetorical devices of metaphors and similes and their combinations. The effect of style is the key to literature, a magic key to Dickens, Gogol, Flaubert, Tolstoy, all great masters. Form (structure and style) = subject matter; the why and the how = the what (LL, 113).

Nous avons établi une équivalence entre forme et contenu, séparant le thème des romans du contenu (*Lolita*, *Madame Bovary*). Mais Nabokov va ici plus loin, puisqu'il déclare que la forme est toujours le sujet des grands romans, comme si toutes les œuvres de premier ordre correspondaient au livre sur rien rêvé par Flaubert :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses. (À Louise Colet, *Corr. II*, 31)

La force interne du style serait capable d'étañonner une œuvre à la place du sujet, rendant celui-ci superflu. Non seulement il serait possible de composer une belle œuvre sur des sujets sordides ou banals, mais aussi de composer une belle œuvre sans sujet aucun. La terre, cependant, ne se tient pas en l'air « sans être soutenue ». Elle est soutenue par la force gravitationnelle exercée par le soleil dans l'orbite où elle se trouve, et son mouvement circulaire dans cette orbite. De la même façon, le livre sur rien n'est pas tant un livre sans sujet qu'un livre dont le sujet ne possède pas par lui-même—c'est-à-dire sans style—d'attaches extérieures susceptibles de lui donner d'importance particulière pour le lecteur.

D'ailleurs, Flaubert fait part de cette opinion en 1852, après avoir débuté l'écriture de *Madame Bovary*. Il rédige alors la première partie, qui contient très peu d'action :

[...] je pense pourtant que ce livre aura un grand défaut, à savoir : le défaut de proportion *matérielle*. J'ai déjà deux cent soixante pages et qui ne contiennent que des préparations d'action, des expositions plus ou moins déguisées de caractère (il est vrai qu'elles sont graduées), de paysages, de lieux. Ma conclusion, qui sera le récit de la mort de ma petite femme, son enterrement & les tristesses du mari qui suivent, aura soixante pages au moins. Restent donc, pour le corps même de l'action, cent vingt à cent soixante pages tout au plus. N'est-ce pas une grande déféctuosité ? Ce qui me rassure (médiocrement cependant), c'est que ce livre est une biographie plutôt qu'une péripétie développée. Le drame y a peu de part et, si cet élément dramatique est bien noyé dans le ton général du livre, peut-être ne s'apercevra-t-on pas de ce manque d'harmonie entre les différentes phases, quant à leur développement. & puis il me semble que la vie en elle-même est un peu ça. Un coup dure une minute & a été souhaité pendant des mois ! Nos passions sont comme les volcans : elles grondent toujours, mais l'éruption n'est qu'intermittente. (À Louise Colet, *Corr. II*, 361)

Flaubert déplore la disproportion entre matière et action dans le roman, puis relativise ce constat en considérant qu'il y a du vrai dans la préparation et l'anticipation très longue d'une action très courte. Cependant, si les romans les plus beaux sont ceux où « il y a le moins de matière », cela ne veut-il pas dire que la première partie et la fin de *Madame Bovary* sont les plus belles parties du roman ? Flaubert a peut-être accordé plus de temps et d'espace, en proportions, à ces parties, car elles contenaient une simplicité d'action, mais une complexité de pensée plus difficile à concevoir et à exprimer, propre à la composition de belles phrases. Nous pouvons ainsi considérer que la « matière » à bannir dans le livre sur rien ne réfère pas tant à une invisibilité du sujet qu'à son insignifiance, ainsi qu'à une absence d'action et d'intrigue. Comme le précise Nathalie Sarraute, la pensée est au contraire très présente dans toute phrase de Flaubert et il ne s'agit pas « d'une succession de belles phrases creuses »³¹⁰. L'existence même d'une belle phrase creuse est impossible pour Flaubert : « La forme et l'idée sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur et c'est pour cela que l'art est la vérité même. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 91) Les sujets de la première partie de *Madame Bovary*, la présentation de Charles, le développement des états d'âme d'Emma, ne sont pas des sujets exceptionnels puisqu'ils sont triviaux et peu captivants par eux-mêmes, mais ils offrent à l'auteur une proximité avec les pensées intimes des personnages sans la distraction de péripéties : « [...] plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 31)

³¹⁰ Sarraute, *Flaubert le précurseur*, 87.

L'insignifiance du sujet est donc un facteur important dans la composition des phrases, puisque pour Flaubert, moins le sujet est influent, plus le texte est beau. Cependant, l'insignifiance du sujet n'est pas à confondre avec une insignifiance de l'idée. L'idée, qui correspond à l'image qu'à l'auteur dans son esprit, doit être intéressante indépendamment de la conséquence du sujet. En effet, nous pouvons considérer un sujet purement anecdotique, comme les réflexions d'une épouse à la vue des bouchons découpés par son mari à la fin d'un repas. Si l'auteur ne se fait pas une belle idée de cette image, la phrase qui sera composée ne pourra pas non plus être belle : « La plastique du style n'est pas si large que l'idée... Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore. » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 785) L'idée est distincte du sujet, puisque l'on peut avoir une belle idée sur un sujet insignifiant. C'est pourquoi l'idée existe d'abord exclusivement dans l'esprit de l'auteur et équivaut à son expression.

D'autres auteurs ont abordé des sujets insignifiants, comme Edouard Dujardin dans *Les lauriers sont coupés*, roman dans lequel le procédé du monologue intérieur l'amène à exprimer les pensées les plus superflues du personnage : « Illuminé, rouge, doré, le café ; les glaces étincelantes ; un garçon au tablier blanc ; les colonnes chargées de chapeau et de pardessus. Y a-t-il ici quelqu'un de connaissance ? Ces gens me regardent entrer ; un monsieur maigre, aux favoris long, quelle gravité ! les tables sont pleines ; où m'installerai-je ? »³¹¹. Ni le sujet, ni son expression, ne sont exceptionnels puisque Dujardin dresse la liste des réflexions successives du personnage pour reproduire son monologue intérieur. Au contraire Nicholson Baker, dans *The Mezzanine*, compose clairement une phrase à partir d'une belle idée concernant un sujet insignifiant en décrivant en détail l'utilisation d'une agrafeuse :

First, before the stapler arm makes contact with the paper, the resistance of the spring that keeps the arm held up; then, *second*, the moment when the small independent unit in the stapler arm noses into the paper and begins to force the two points of the stapler into and through it; and, *third*, the felt crunch, like the chewing of an ice cube, as the twin tines of the staple emerge from the underside of the paper and are bent by the two troughs of the template in the stapler's base, curving inward in a crab's embrace of your memo, and finally disengaging from the machine completely—but finding, as you lean on the stapler with your elbow locked and your breath held and it slumps toothlessly to the paper, that it has run out of staples.³¹²

³¹¹ Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (Paris : Flammarion) 2001 (première publication 1887), 47.

³¹² Nicholson Baker, *The Mezzanine* (New York : Grove Press), 2010 (première publication 1988), 14.

La distinction entre sujet et idée est ici évidente. Le sujet est la tentative infructueuse d'agrafage de feuilles de papier, expérience à première vue dérisoire et commune à de nombreux individus. L'idée est la vision subjective et individuelle de l'auteur, qui détaille en une image sonore les sentiments que fait naître cette expérience. La dent qui croque le glaçon et l'étreinte du crabe donnent une matérialité et un caractère exceptionnel à l'expérience commune. Les mots justes sont à la fois visuels et sonores : « the felt crunch », « the two troughs of the template ». L'objet est animalisé car l'auteur s'est plongé dans l'idée pour lui donner vie : « Il faut bien ruminer son objectif avant de songer à la forme, car elle n'arrive bonne que si l'illusion du sujet nous obsède. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 469) L'illusion du sujet, c'est peut-être l'idée formée à partir d'un thème (quel qu'il soit), et la phrase de Nicholson Baker en est emplie. C'est une phrase sur presque rien, aussi sonore que l'idée sous-jacente est belle.

Peut-être Nabokov crée-t-il une équivalence entre forme et sujet car il considère que l'idée est égale à son expression. L'idée se fondrait donc dans le style, et la composition stylistique serait formée du style et de la structure, deux notions rassemblées dans la forme. L'idée, cependant, plus que le style, est intrinsèquement liée au sujet thématique. En effet, l'idée de l'agrafeuse de Nicholson Baker est bien une pensée individuelle, qui est contenue dans son expression formelle, mais elle est naturellement associée au thème de l'agrafeuse, ou plus généralement de l'expérience du bureau. Style, structure et idée, bien qu'intimement conjugués dans la forme, doivent être distingués. Précisément, une structure stylistique de Flaubert, étudiée par Nabokov, met au jour cette alliance : « We shall discuss *Madame Bovary* as Flaubert intended it to be discussed : in terms of structure (*mouvements* as he termed them), thematic lines, style, poetry, and characters. » (*LL*, 126) La ligne thématique, comme l'illusion du sujet, ne correspond pas au thème lui-même mais à l'idée filée dans un mouvement.

Dans sa correspondance, Flaubert semble désigner par *mouvement* un passage uni, une description particulière au sein d'une scène : « Quand tu feras le plan de ton drame, détaille le plus possible et scène par scène, avec tous les mouvements. C'est le seul moyen d'y voir clair » (À Louise Colet, *Corr. II*, 277). Dans une autre lettre, deux grands mouvements font dix pages (cinq chacun). Une autre mentionne un (barré) puis trois mouvements « de mon pharmacien » (À Louise Colet, *Corr. II*, 332). En 1865, un « petit » mouvement fait 10 pages (À Jules Duplan, *Corr. III*, 463). La délimitation d'un mouvement semble donc résider plus selon une idée unie, selon une ligne thématique, que dans la longueur du texte. Flaubert décrit par exemple le « mouvement du fiacre », défini par sa thématique. L'édition numérique du manuscrit de *Madame Bovary* fait une sélection thématique non pas de scènes mais de ce qui semble plus

correspondre à des mouvements. Par exemple, après la description de la postérité de Charles et avant celle de l'étouffement et de la tristesse d'Emma, se trouve un passage consacré à l'irritation grandissante d'Emma contre Charles, en deux pages. Ce n'est pas tant un changement de scène, tous ces passages décrivent la vie quotidienne à Tostes, qu'un changement d'idée. Le mouvement de l'irritation d'Emma contre Charles a particulièrement séduit Nabokov. En voici la deuxième moitié :

[...] Elle se sentait, d'ailleurs, plus irritée de lui. Il prenait, avec l'âge, des allures épaisses ; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides ; il se passait, après manger, la langue sur les dents ; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes.

Emma, quelquefois, lui rentrait dans son gilet la bordure rouge de ses tricots, rajustait sa cravate, ou jetait à l'écart les gants déteints qu'il se disposait à passer ; et ce n'était pas, comme il croyait, pour lui ; c'était pour elle-même, par expansion d'égoïsme, agacement nerveux. Quelquefois aussi, elle lui parlait des choses qu'elle avait lues, comme d'un passage de roman, d'une pièce nouvelle, ou de l'anecdote du *grand monde* que l'on racontait dans le feuilleton ; car, enfin, Charles était quelqu'un, une oreille toujours ouverte, une approbation toujours prête. Elle faisait bien des confidences à sa levrette ! Elle en eût fait aux bûches de la cheminée et au balancier de la pendule.

Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas ; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain. (*MB*, 133-4)

Les deux premiers paragraphes contiennent des points virgules, qui dans le premier initient des propositions introduites par « il », remplacées dans le deuxième par des propositions qui commencent par « elle ». Les deux pronoms, utilisés alternativement selon un rythme saccadé, agissent comme des signaux sonores discordants, qui confirment à l'oreille du lecteur l'idée du passage, à savoir l'incompréhension mutuelle des deux personnages. La description est précise, Flaubert indiquant que Charles coupe les bouchons des bouteilles « vides », ce qui efface toute ambiguïté : Charles ne coupe pas les bouchons pour faciliter leur réinsertion dans le goulot, mais par manie. Les virgules, dans le premier paragraphe, sont presque employées comme des parenthèses, et les appositions qu'elles entourent créent dans la description un rythme haché, par à-coups : « Elle se sentait, d'ailleurs », « Il prenait, avec l'âge » ; « il coupait, au dessert » ;

« il se passait, après manger » ; « il faisait, en avalant sa soupe ». Ce rythme est encore une fois discordant avec l'usage des virgules dans le deuxième paragraphe, où elles se fluidifient dans l'énumération : « elle lui parlait des choses qu'elle avait lues, comme d'un passage de roman, d'une pièce nouvelle, ou de l'anecdote du *grand monde* que l'on racontait dans le feuilleton ». Le troisième paragraphe, enfin, libère totalement le rythme au moyen de phrases rallongées par d'autres prépositions marquées par des allitérations en « -s » : « Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon ». Puis le rythme est à nouveau brisé par des interruptions « Mais, chaque matin, à son réveil [...] » et reviennent les points-virgules : « ; puis au coucher du soleil [...] ». Ce mouvement est l'expression de la pensée unie conçue par l'auteur, qui peint une image tirée de son esprit avec les sonorités l'accompagnant. Les images ont un son et un rythme. Les pensées d'Emma sont saccadées et haletantes quand Charles en est l'objet, fluides et lumineuses dès lors qu'elle rêve à son idéal romanesque. Un dernier point-virgule interrompt ces rêveries, Emma n'étant pas déçue par une agrafeuse vide mais par l'impasse dans laquelle se trouvent ses espoirs : « [...] ; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain. » L'alliance de l'idée et de la forme (style et structure) est complète. Ces deux notions sont à la fois distinctes et interdépendantes. L'expression de l'idée équivaut à l'idée exprimée, de sorte que la forme ne peut faire défaut sans corrompre l'idée, et inversement. Leur correspondance est indépendante du sujet. Dans le passage, le rythme de la phrase, et la métaphore des matelots et des vaisseaux, pourraient être perçus comme symbolisant le sujet, c'est-à-dire la relation, cruciale pour l'intrigue, entre les personnages. Cependant, la banalité à la fois des défauts de Charles et des aspirations d'Emma indique que le sujet n'est qu'un prétexte à partir duquel l'auteur crée dans son esprit l'idée, image sonore qu'il reproduit aussi fidèlement que possible et qui génère chez le lecteur un enchantement que n'aurait jamais fait naître une simple mention factuelle. Cet enchantement est un ravissement esthétique et eidétique. Nabokov illustre, en tant que lecteur, sa réceptivité à ce ravissement, dans un commentaire portant sur ce passage précis, et auquel sa sincère admiration envers le parachèvement stylistique et la finesse flaubertiens donne un surcroît de poésie : « She is ripening for adultery in the sun of Flaubert's style »³¹³.

³¹³ Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 63.

Le mot juste et la phrase interchangeable

L'interdépendance de l'idée et de la forme implique l'existence d'une harmonie méticuleuse entre les deux éléments. En effet, pour que le « mot colle » à la pensée, le texte doit venir au plus près de l'idée. Le terme même de « mot juste » met la précision au cœur de la composition stylistique. Le style est précis quand il coïncide exactement avec l'idée. Pour Flaubert comme pour Nabokov, la justesse doit donc être à la fois visuelle et sonore, mais aussi technique, c'est-à-dire correspondre exactement à la perception de l'auteur, et non à une invention fantastique, faute de quoi le style est banal :

J'avais fait une chose très comique (le plus joli mouvement de style qu'il fût possible de voir, et que j'ai pleuré pendant deux heures), mais c'était de la fantaisie pure, et j'inventais des choses inouïes. – il en faut donc rabattre, – changer, refondre ! Cela n'est pas facile, que de rendre littéraires et *gais* des choses détails techniques, tout en les rendant gardant précis. Ah ! les aurai-je connus les affres du style ! (À Louise Colet, *Corr. II*, 551).

Nabokov, lui aussi, met en garde contre un lyrisme débridé et affirme l'importance de la précision : « We all have different temperaments, and I can tell you right now that the best temperament for a reader to have, or to develop, is a combination of the artistic and the scientific one. The enthusiastic artist alone is apt to be too subjective in his attitude towards a book, and so a scientific coolness of judgment will temper the intuitive heart. » (*LL*, 4-5) Ce qui est bon pour le lecteur est bon pour l'artiste, puisque Nabokov réaffirme l'idée de la combinaison de l'art et de la science comme sommet de l'idéal esthétique : « Query : can anyone draw something he knows nothing about ? Does there not exist a high ridge where the mountainside of 'scientific' knowledge joins the opposite slope of 'artistic imagination' ? » (*SO*, 330) Un style scrupuleux nécessite une fine connaissance de l'objet décrit : « In order to do this adequately [re-creating the given world], avoiding duplication of labor, the artist should *know* the given world. Imagination without knowledge leads no farther than the backyard of primitive art, the child's scrawl on the fence, and the crank's message in the market place. » (*SO*, 32. Derrière cette idée se trouve la conviction non seulement que la forme de l'œuvre équivaut à son contenu et son sujet, mais également que l'idée véhiculée par la phrase dépend de la perfection du style. Le moindre défaut, dans l'une ou l'autre, met en danger le ravissement esthétique. C'est la raison pour laquelle les sujets les plus banals ou sordides peuvent être transfigurés par un beau style, mais qu'il n'en va pas de même en ce qui concerne les idées :

[...] Car je ne crois pas que l'on puisse *tout* bien dire. Il y a des idées impossibles (celles qui sont usées, par exemple, ou foncièrement mauvaises), et comme *le style n'est qu'une manière de penser*, si votre conception est faible, jamais vous n'écrirez d'une façon forte. Exemple : je viens de recorriger mon IV^e chapitre. C'est un tour de force (je crois) comme concision et netteté, si on l'examine phrase à phrase ; ce qui n'empêche pas que le susdit chapitre ne soit *assommant* et ne paraisse très long et très obscur, parce que la conception, le fond ou le plan (je ne sais) a un vice secret que je découvrirai. Le style est autant *sous* les mots que *dans* les mots. C'est autant l'âme que la chair d'une œuvre. (À Ernest Feydeau, *Corr. III*, 22)

Tous les sujets sont bons en art, puisque le sujet est le contenu. Toutes les idées, cependant, ne conviennent pas car elles sont liées intrinsèquement à la structure de l'œuvre, dont la perfection est nécessaire à la précision du style. Ce constat flaubertien s'appuie toujours sur la conviction selon laquelle le style contient l'idée : « Au reste, toutes les difficultés que l'on éprouve en écrivant viennent du *manque d'ordre*. C'est une conviction que j'ai maintenant. Si vous vous acharnez à une tournure ou à une expression qui n'arrive pas, *c'est que vous n'avez pas l'idée*. L'image, ou le sentiment bien net dans la tête, amène le mot sur le papier. L'un coule de l'autre. « Ce que l'on conçoit bien, etc. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 445). Le mot juste dépend de l'idée juste. De la même façon, Nabokov représente la composition comme la création de pièces de puzzle correspondant le plus exactement possible à l'idée présente mentalement : « 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 hunters” (*SO*, 16-17). Le secret de ces peintures est la précision dans le rendu de l'idée : « The pattern of the thing precedes the thing. I fill in the gaps of the crossword at any spot I happen to choose. These bits I write on index cards until the novel is done. My schedule is flexible but I am rather particular about my instruments: lined Bristol cards and well-sharpened, not too hard, pencils capped with erasers.” (*SO*, 99-100) La méticulosité est une qualité essentielle au bon écrivain.

Un passage de *Madame Bovary* en particulier peut permettre d'illustrer cette précision dans le rendu d'une conception de l'auteur. Il s'agit de la scène qui suit le « mouvement du fiacre », lorsqu'Emma va voir Homais qui doit lui apprendre la mort de son beau-père. Homais, qui a soigneusement préparé une phrase pour annoncer la nouvelle avec délicatesse, est occupé à vilipender Justin, en utilisant des comparaisons pseudo-érudites : « C'est comme si on découpait une poularde avec un scalpel, comme si un magistrat ... » (*MB*, 375). Les trois points de suspension, qui signalent l'interruption du personnage par sa femme, ont stimulé

l'enthousiasme du lecteur qu'est Nabokov ; frustré, il a écrit dans la marge de son exemplaire : « I wonder what he was about to say »³¹⁴. Cela pourrait sembler une entorse à la nature intrinsèquement fictive de toute écriture romanesque et l'on peut se demander si Nabokov n'est pas emporté par l'illusion, prenant Homais pour une personne réelle et oubliant que l'interruption fait partie du roman, en tant que phénomène voulu par Flaubert. Toutefois, Nabokov se rend compte que la comparaison débutée par Homais est bien terminée dans l'esprit de l'auteur, car il n'y aurait pas d'illusion si l'idée, celle d'un personnage qui a une phrase en tête, n'était claire dès sa conception. Effectivement, une consultation de l'édition de *Madame Bovary* qui comprend le texte original et les corrections, évoquée par Edmund Wilson dans sa lettre à Nabokov du 9 mai 1950 (*EW*, 270), démontre que Flaubert a bien terminé, dans son plan, la phrase de Homais : « C'est comme si on découpait une volaille avec un scalpel, comme si un magistrat allait à la provision avec sa toge »³¹⁵ (502, édition corrections). Il faut croire que Nabokov n'a pas examiné cette édition lors de sa lecture de la traduction de Marx. Néanmoins, Nabokov a bien senti que l'interruption était celle d'une pensée terminée dans la conception de Flaubert. C'est comme si Flaubert, dessinant un cache-œil, avait d'abord dessiné un œil puis l'avait recouvert. La phrase, énoncée partiellement mais conçue entièrement par l'auteur, est à opposer à une autre phrase, non prononcée par Homais, sa phrase « polie » censée annoncer avec tact à Emma la mort de son beau-père. Cette phrase n'existe pas dans les manuscrits, et elle n'est jamais exprimée car Flaubert ne la conçoit que dans sa non-existence. Dans le texte définitif, la tournure est décrite presque selon l'idéal flaubertien de la phrase : « Il avait médité sa phrase, il l'avait arrondie, polie, rythmée ; c'était un chef-d'œuvre de prudence et de transitions, de tournures fines et de délicatesse [...] » (*MB*, 378). Le texte supprimé montre que le style d'Homais est en fait une parodie de la phrase interchangeable et du mot juste, alliant précision de l'idée et du style. La phrase d'Homais n'a pas de belles idées mais de grandes pensées vaporeuses exprimées dans un style imprécis : « Elle avait tout pour elle, embarras de la tournure et obscurité de la pensée, avec les meilleures intentions du monde. »³¹⁶ Flaubert conçoit mais cache finalement cette révélation, car c'est au lecteur de le comprendre. La construction verbale d'Homais n'existe pas, et elle doit être imaginée selon le modèle du

³¹⁴ Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 256.

³¹⁵ Gustave Flaubert (auteur), Gabrielle Leleu et Jean Pommier (édité par), *Madame Bovary, Nouvelle version précédée des scénarios inédits* (Paris : Librairie José Corti), 1949, 502.

³¹⁶ Gabrielle Leleu et Jean Pommier (édité par), *Madame Bovary, Nouvelle version précédée des scénarios inédits* 505.

discours bourgeois. Seule sa prétendue existence fait partie du portrait, elle reste donc un non-dit et un non-écrit.

La notion de phrase inchangeable peut sembler contradictoire pour deux auteurs si attachés à l'esthétique. En effet, ce concept semble viser à l'élimination de toute forme superflue, confinant à une vision utilitariste du langage. Au contraire, la précision du style s'accorde parfaitement avec une idée non-utilitaire et apparemment insignifiante. Une phrase, chez Flaubert ou Nabokov, est inchangeable parce que chaque mot colle parfaitement à l'idée, et non parce qu'ils associent au langage une obligation de communication utilitaire. Si tel était le cas, l'idée aussi devrait être forcément utile à la société. L'idée du mot juste et de la phrase inchangeable s'illustre bien cependant dans l'absence de mots superflus dans les œuvres de deux auteurs. Malgré les complexités de leurs rédactions, et la beauté de celles-ci, chaque mot est précis, esthétique et signifiant, comme le décrit Barthes dans son cours sur la phrase : « Entité à la fois linguistique et esthétique (stylistique), mobilisant à la fois une science du message et une « science de l'énonciation »³¹⁷. Barthes donne même Flaubert comme exemple : « Cet investissement peut être si radical qu'on peut accéder à une sorte de métaphysique de la phrase ; la phrase absolue (souverain Bien) : Flaubert est ici l'auteur central »³¹⁸. Flaubert est peut-être l'auteur central, mais Nabokov, lui aussi, proclame, dans *Strong Opinions*, le caractère inchangeable de ses phrases, déclarant ne jamais utiliser de mots superflus, et demandant une seule chose aux critiques, de comprendre que tout est nécessaire est précis : « the main favor I ask of the serious critic is sufficient perceptiveness to understand that whatever term or trope I use, my purpose is not to be facetiously flashy or grotesquely obscure but to express what I feel and think with the utmost truthfulness and perception. » (*SO*, 179). Bien que les phrases de Nabokov comportent souvent de nombreuses parenthèses ou digressions et que son écriture fasse preuve d'un apparent excès esthétique, chaque mot est réfléchi et possède un objectif déterminé.

Borges explicite dans *Discussions* sa perception de la doctrine littéraire individuelle adoptée par Flaubert :

Il crut en une harmonie préétablie de l'euphonique et de l'exact et s'émerveilla de la « relation nécessaire entre le mot juste et le mot musical ». Cette superstition du langage aurait fait élaborer à tout autre écrivain un petit dialecte plein de mauvaises habitudes syntaxiques et

³¹⁷ Barthes, *La préparation du roman*, 212.

³¹⁸ Barthes, *La préparation du roman*, 213.

prosodiques ; ce ne fut pas le cas pour Flaubert, que sa décence fondamentale sauva des risques de sa doctrine. Avec une longue probité il poursuivit le mot juste, qui n'exclut certes pas le lieu commun et qui devait dégénérer, plus tard, dans le vain *mot rare* des cénacles symbolistes.³¹⁹

Ce ne fut peut-être pas tant sa « décence fondamentale » que son individualisme qui l'empêcha d'établir des règles strictes et étouffantes. De plus, la relation nécessaire entre mot juste et mot musical, comme on l'a vérifié, ne naît pas seulement d'une croyance ou d'une superstition mais d'une observation précise de l'équivalence entre idée et expression de celle-ci, équivalence éprouvée et confirmée par l'épreuve du gueuloir.

Le souci de précision partagé par les deux auteurs explique l'importance des détails dans leur œuvre, ainsi que le fait que ces précisions ne sont jamais superflues, ni accumulées sans autre raison que d'écrire, mais composent bien une image précise. La conception de Nabokov du détail peut être illustrée par un passage de sa nouvelle « A Guide to Berlin » :

In front of the house where I live a gigantic black pipe lies along the outer edge of the sidewalk. A couple of feet away, in the same file, lies another, then a third and a fourth—the street's iron entrails, still idle, not yet, lowered into the ground, deep under the asphalt. For the first few days after they were unloaded, with a hollow clanging, from trucks, little boys would run on them up and down and crawl on all fours through those round tunnels, but a week later nobody was playing anymore and thick snow was falling instead; and now, when, cautiously probing the treacherous glaze of the sidewalk with my thick rubberheeled stick, I go out in the flat gray light of early morning, an even stripe of fresh snow stretches along the upper side of each black pipe while the interior slope at the very mouth of the pipe which is nearest to the turn of the tracks, the reflection of a still illumined tram sweeps up like bright-orange heat lightning.³²⁰

Dans cette nouvelle, le narrateur décrit Berlin à un ami, en se concentrant sur des objets apparemment insignifiants mais auxquels le narrateur accorde une grande importance : « We sit down and I start telling my friend about utility pipes, streetcars, and other important matters »³²¹. Le narrateur évoque le cycle de vie des tuyaux noirs : le déchargement, les jeux d'enfants, puis la cristallisation dans la neige qui mène à une dernière image, le reflet d'un tramway aux phares encore allumés (malgré l'arrivée du matin). La ville n'est pas saisie à travers des objets particularisants, comme des monuments ou une certaine architecture, mais

³¹⁹ Jorge Luis Borges, *Discussion* (Paris : Gallimard), 1986 (première publication 1932, 149).

³²⁰ Vladimir Nabokov. *Stories*. « A Guide to Berlin ». New York. Vintage International. 2008 (première publication 1995). P. 155.

³²¹ Nabokov, *Stories*, 157.

des éléments qui pourraient exister dans n'importe quel environnement urbain. Ces détails sont, eux, particularisés par les idées et les images exprimées par le narrateur. L'ami du narrateur condamne cette perspective : « 'That's a very poor guide,' my usual pot companion says glumly. 'Who cares about how you took a streetcar and went to the Berlin aquarium?' [...] 'It's of no interest,' my friend affirms with a mournful yawn. 'What do trams and tortoises matter? »³²². Le narrateur met en échec cette objection en décrivant des spécificités de la taverne dans laquelle il se trouve, vus à travers le regard de l'enfant du gérant : « the green island of the billiard table, the ivory ball he is forbidden to touch, the metallic gloss of the bar ». Ces détails sont imaginés selon le souvenir futur de l'enfant, démontrant la beauté potentielle des choses insignifiantes auxquelles on accorde de l'importance, beauté qui peut venir naturellement de la mémoire enfantine ou être reproduite par le sens artistique : « 'I can't understand what you see down there,' says my friend, turning back toward me. What indeed! How can I demonstrate to him that I have glimpsed somebody's future recollection? »³²³ L'incompréhension de l'ami non initié, ainsi que l'appréciation d'un objet mental ordinairement enfermé dans un habitacle individuel, et encore non émergé, illustrent le pouvoir qu'a le sens du détail tel que le conçoit Nabokov. Ce sens du détail est rendu possible par l'amour de la précision, puisque seules l'observation méticuleuse ainsi qu'une reproduction aussi exacte que possible peuvent mener à la représentation circonstanciée et émerveillée d'objets du quotidien. L'expression de l'insignifiant n'a donc pas pour seul but de développer un effet de réel, mais contient aussi un objectif de transfiguration qui consiste à rendre le commun remarquable :

I think that here lies the sense of literary creation: to portray ordinary objects as they will be reflected in the kindly mirrors of future times; to find in the objects around us the fragrant tenderness that only posterity will discern and appreciate in the far-off times when every trifle of our plain everyday life will become exquisite and festive in its own right: the times when a man who might put on the most ordinary jacket of today will be dressed up for an elegant masquerade.³²⁴

L'importance du détail vient de la rigueur, puisqu'il s'agit d'observer un objet apparemment simple sous de nombreuses facettes, et d'en faire par cette perception nouvelle et circonspecte un objet complexe. L'exactitude est fondamentale à ce processus. En effet, si le détail permet de trouver la beauté dans ce qui paraît insignifiant selon la perception de l'auteur, il faut aussi

³²² Nabokov, *Stories*, 159.

³²³ Nabokov, *Stories*, 160.

³²⁴ Nabokov, *Stories*, 157.

qu'il soit exact. C'est pourquoi Flaubert est gêné par le vers de Bouilhet qui représente des aigles chancelants : l'inexactitude de l'image perturbe sa beauté (*Corr. I*, 778)

Pour Flaubert, le vers ne peut vraiment fonctionner puisque l'idée n'y est pas et donc le style non plus, puisque la couleur n'est pas exacte. Nabokov fait part du même souci de précision dans sa correspondance, comme lorsqu'il écrit à son frère Kirill, qui lui envoie ses poèmes : « a flame cannot « flare up gradually » (flaring is an instantaneous phenomenon). »³²⁵ (*Corr.*, 8). Le modal « cannot », de la même façon que les objections de Nabokov à la galvanisation du cadavre d'Emma Bovary, a une valeur de présent général. Il s'agit d'un fait scientifique dont l'ignorance met en danger l'intégrité de l'image poétique. De la même façon, il réfute dans une autre lettre à son frère la description d'une pieuvre métaphorique : « Even more important though, are images. You compare jealousy with an octopus, but the image you give of an octopus is incorrect: you endow it with 'coils' and 'huge paws' and 'claws' and 'nails', while actually an octopus is a gray bag with two goggled eyes and elongated feelers. »³²⁶ Nabokov, dans ses annotations à *Madame Bovary*, reproche même à Flaubert un manque d'exactitude, lors de la première promenade d'Emma avec Rodolphe : « À côté, sur la pelouse, entre les sapins, une lumière brune circulait dans l'atmosphère tiède. La terre, roussâtre comme de la poudre de tabac, amortissait le bruit des pas ; et, du bout de leurs fers, en marchant, les chevaux poussaient devant eux des pommes de pin tombées. » Nabokov déplore l'incohérence : « Flaubert, I regret to say, has pine cones under firs »³²⁷. Ce manque de précision est rare chez Flaubert mais, pour lui comme pour Nabokov, cette confusion entre sapins et pins risque de mettre en jeu l'intégrité de la phrase. On pourrait admettre que le terme « pomme de pin » constitue une désignation commune et générale des cônes qui poussent sur les pins et les sapins. Cependant, la « pomme de pin » désigne particulièrement le cône du pin, dont la forme est différente de celui du sapin. De plus, les cônes du sapin se désarticulent sur l'arbre, et ne tombent donc pas entiers au sol. Il serait alors impossible de trouver des cônes sous des sapins, et cette incohérence se ressent dans la sonorité de la phrase. En effet, la sonorité de la syllabe « pin » commune aux deux mots les associe dans l'esprit du lecteur et crée une discordance sémantique, mise en lumière par la syllabe « sa- », qui met en doute la précision de l'image et l'image elle-même. Style et idée sont liés, et la discordance sonore démasque l'incohérence sémantique. L'incohérence entre « pin » et « sapin » est assez minime et difficilement

³²⁵ Dmitri Nabokov et Matthew J. Bruccoli (édité par), *Vladimir Nabokov, Selected Letters 1940-1977* (San Diego : HBJ), 1990 (première publication 1989), 8.

³²⁶ Nabokov, *Selected Letters*, 10.

³²⁷ Nabokov (annotations), *Madame Bovary*, 163.

perceptible, et il n'est pas surprenant qu'un lecteur a l'oreille aussi délicate que celle de Nabokov ait été perturbé.

Cet exemple permet également de comprendre la prodigieuse complexité d'une écriture aussi méticuleuse, fondée sur une conception radicale de la phrase inchangeable. La quête du mot juste et musical est nécessairement exigeante, et devient colossale quand elle est appliquée à tout un roman. Cette difficulté explique pourquoi Flaubert et Nabokov sont aussi stricts quant à la précision de leurs phrases, notamment s'agissant de la publication, qu'ils suivent avec beaucoup d'intérêt, envoyant des lettres pour contrôler jusqu'à la ponctuation. De plus, la longueur du temps qu'ils mettent à écrire afin de trouver le « mot juste » explique la perfection des phrases qui doivent être polies, revues et réécrites jusqu'à ce qu'elles soient conformes à leur idéal, comme le souligne Nabokov dans un entretien : « I have rewritten—often several times—every word I have ever published. My pencils outlast their erasers. » (*SO*, 4). Les deux auteurs font également part de l'effort considérable que leur coûte la composition. Les manuscrits de Flaubert contiennent d'ailleurs de nombreuses ratures et réécritures correspondant aux améliorations effectuées par l'auteur. Dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert écrit un court paragraphe dont le sujet, l'ennui que procure la campagne, semble plutôt banal. Les manuscrits³²⁸ témoignent cependant des nombreuses étapes que franchit Flaubert avant de composer la version définitive de l'extrait. Le paragraphe décrit cinq faits, quatre sons et une image, qui constituent des marques subjectives du silence désespérant de la campagne dont les deux protagonistes font l'expérience : le bruit des pas d'un homme qui porte des sabots, de la pluie, la vision d'une feuille qui vole, des sons vagues apportés par le vent et le cri d'une vache. Pendant la composition, Flaubert modifie l'ordre dans lequel apparaissent ces images, et en supprime d'autres : une jeune femme, puis jeune fille, qui traverse la route avec « sa jupe sur la tête ». Mais surtout, les mots et la syntaxe changent, se précisant au fur et à mesure que Flaubert aiguise sa phrase. Le ciel, d'abord malade et morne, reflétant peut-être, de façon romantique, les sentiments des personnages, devient tout blanc, et enfin uniquement blanc. Ce simple adjectif est très évocateur, et porte en lui la mémoire des adjectifs considérés puis supprimés. La feuille est jaune, puis jaunie et morte, comme si l'objet poétique se dégradait au fil de la composition. La feuille frôle les carreaux, puis la vitre, ensuite avec lenteur, pour que la phrase définitive ne contienne aucune indication de vitesse. La même feuille tourbillonne, remonte,

³²⁸ Danielle Girard (coordination), Les manuscrits de *Bouvard et Pécuchet*. http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet/ [consulté le 25/05/2018]

pour finir par tourner. Voici le résultat final, représentation détaillée de l'ennui à la campagne que vivent Bouvard et Pécuchet selon Flaubert :

Donc, ils vivaient dans cet ennui de la campagne, si lourd quand le ciel blanc écrase de sa monotonie un cœur sans espoir. On écoute le pas d'un homme en sabots qui longe le mur, ou les gouttes de la pluie tomber du toit par terre. De temps à autre, une feuille morte vient frôler la vitre, puis tournoie, s'en va. Des glas indistincts sont apportés par le vent. Au fond de l'étable, une vache mugit. (*B&P*, 259)

Aucune des modifications n'altère ni l'intrigue du roman ni le sujet du passage. En effet, ces idées n'ont d'importance que pour l'atmosphère du passage, et surtout pour l'image mentale que l'auteur se fait, et qu'il désire représenter scrupuleusement en respectant l'exactitude scientifique. Le travail attesté par les ratures et expressions rejetées cible non le sujet mais la précision de l'image et l'équilibre rythmique. Le labeur de Flaubert est tout entier dirigé vers l'harmonisation du son et du sens.

Prose et poésie

La symbiose entre rythme et sémantique peut s'apparenter à un autre mode d'expression stylistique que la prose : la poésie. Ce lien est d'ailleurs établi par Flaubert lui-même dans une phrase traduite et répétée par Nabokov dans son cours sur *Madame Bovary* : « A really good sentence in prose should be like a good line in poetry, something you cannot change, and just as rhythmic and sonorous » (*LL*, 140). Il ne s'agit pas seulement que la phrase soit rythmée, mais que le rythme soit définitif, de telle sorte que la plus mineure modification en bouleverse les effets. Une bonne phrase, pour Flaubert et Nabokov, est une composition inébranlable dont les éléments -son, image et sens- sont en équilibre parfait. Nabokov, lorsqu'il évoque le point de contact entre poésie et science, ne dit pas la poésie précise et la science exaltante uniquement par inversion ludique : « It seems to me that a good formula to test the quality of a novel is, in the long run, a merging of the precision of poetry and the excitement of pure science » (*LL*, 6). En effet, ce qui semble attirer les deux auteurs dans la poésie n'est pas tant la possibilité d'images, ni la liberté donnée par la licence poétique, que la nécessité de précision.

Comme le décrit Borges, Flaubert a pour désir d'appliquer à la prose, forme nouvelle, la perfection qu'a déjà atteint la poésie :

Milton, le Tasse et Virgile se sont consacrés à l'exécution de poèmes, Flaubert a été le premier à se consacrer (je donne au terme son plein sens étymologique) à la création d'une œuvre purement esthétique « en prose ». Dans l'histoire des littératures, la prose est postérieure au vers ; ce paradoxe stimula l'ambition de Flaubert. « La prose est née d'hier », écrivit-il. « Le vers est par excellence la forme des littératures anciennes. Les combinaisons de la métrique ont été épuisées ; ce n'est pas le cas pour la prose. » Et ailleurs : « Le roman attend son Homère »³²⁹

L'approche nabokovienne de la poésie n'est pas tout à fait semblable à celle qu'il a de la prose, sans doute parce que son désir d'écrire, et son idée fixe, se sont d'abord traduits en vers, tandis que Flaubert dès ses œuvres de jeunesse s'attache à la prose : « [...] the summer of 1914, when the numb fury of verse-making first came over me » (*SM*, 167). Nabokov veut appliquer à la prose la précision poétique, qu'il compare à la science : « Inspiration is a quasi-musical, quasi-poetical, or to be quite exact, poetico-mathematical type, attends ? the process of thinking up a chess composition of that sort » (*SM*, 226). Bien sûr, Nabokov parle ici de composition de

³²⁹ Borges, *Discussion*, 148.

problèmes d'échecs, mais l'alliance entre poésie et mathématique, et poésie et musique, est visible. D'ailleurs, Nabokov compare souvent l'écriture d'un roman à un problème d'échecs, le lecteur jouant le rôle du solutionniste.

Pour Nabokov, l'entreprise de Flaubert a été couronnée de succès dans *Madame Bovary* : « Stylistically, it is prose doing what poetry is supposed to do » (LL, 124). Dans la section sur le style, il déclare également : « Gogol called his *Dead Souls* a prose poem ; Flaubert's novel is also a prose poem, but one that is composed better, with a closer, finer texture » (LL, 171). Encore une fois, l'idée d'une texture "fine" et plus "serrée" loue la méticulosité de la poésie appliquée au roman. Au-delà de son étude de Flaubert, la comparaison entre précision et poésie est une louange caractéristique offerte par Nabokov aux romans qu'il admire. Cela est aisément appréciable dans ses cours de littérature. En effet, il ne dit rien de tel de Jane Austen, qu'il affectionne modérément, mais écrit à propos de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* : « It is also, and more importantly, 'a fable that lies nearer to poetry than to ordinary prose fiction', and therefore belongs to the same order of art as, for instance, *Madame Bovary* or *Dead Souls* » (LL, 180). Nabokov décrit également un passage de *Du côté de chez Swann* : « The whole of the description merits careful study. There is an intense vibration of poetry about the whole passage, about the purple spire rising above the jumbled roofs, a kind of pointer to a series of recollections, the exclamation mark of a tender memory. » (LL, 227) Le lien entre précision et poésie est bien décelable puisqu'un passage de nature poétique mérite plus d'attention, c'est-à-dire qu'une prose poétique est également évaluée comme plus fine et plus complexe à analyser du fait de sa structure exigeante et minutieuse.

Au contraire des descriptions qu'il fait du style de Proust ou de Stevenson, celle que Nabokov produit de celui de Kafka permet d'éclairer sa vision de la prose poétique : « You will mark Kafka's style. Its clarity, its precise and formal intonation in such striking contrast to the nightmare matter of his tale. No poetical metaphors ornament his black and white story. The limpidity of his style stresses the dark richness of his fantasy. Contrast and unity, style and matter, manner and plot are most perfectly integrated » (LL, 283). Nabokov admire le style de Kafka tout en insistant sur le fait qu'il ne comporte aucune « métaphore poétique ». On peut donc se demander s'il estime vraiment la prose poétique en tant qu'idéal de style. Cependant, il semble que l'adjectif « poetical » prenne ici un sens différent, ne portant pas sur la précision mais au contraire sur un lyrisme qui n'aurait pas été bienvenu dans le roman de Kafka. Nabokov loue une particularité de l'expression de Kafka qui n'est pas celle de sa propre écriture : la limpidité d'un style qui unit, de la même façon que le style poétique de Flaubert ou celui de

Nabokov, le style et l'idée pour créer le contenu. Bien que Nabokov considère le style comme un talent et une capacité individuelle à juger particulièrement, tous ces styles sont animés par un idéal rarement atteint, celui d'unir l'idée et la forme dans une phrase interchangeable. Ainsi, Kafka a d'une certaine manière un style poétique puisque ses phrases sont précises et unies, interchangeables comme des vers.

Un style poétique en prose cependant, n'est pas destiné à composer une suite de vers, puisque la prose est censée rester « très prose » (À Louise Colet, *Corr. II*, 287). Mais il peut être utile de comparer les deux genres, afin de déterminer la caractéristique de la poésie qui est commune à la prose poétique. Dans *Le Livre Multiple*, Adam Thirlwell donne un exemple tiré d'un commentaire de Nabokov sur un vers d'Eugène Oneguine. Le vers est lui-même traduit par Nabokov : « In front of darkened houses,/alongst the slumbering street in rows/the twin lamps of coupés/pour forth a merry light/and project rainbows on the snow" (*EOI*, 107). Le commentaire de Nabokov n'est ni une explication, ni une impression du lecteur, mais une variation d'auteur : « My own sixty-year old remembrance is not so much of prismatic colors cast upon snowdrifts by the two lateral lanterns of a brougham as of iridescent spicules around blurry street lights coming through its forest-foliated windows and breaking along the rim of the glass" (*EOII*, 110). Bien sûr, cette phrase ne provient pas d'un roman ou d'un poème mais d'un commentaire. Thirlwell, cependant, souligne que Nabokov renverse l'entreprise de Pouchkine : « À l'évidence, il s'agit là du contraire du roman en vers : c'est de la poésie en prose » (*LM*, 175). Cette poésie en prose est encore plus susceptible d'agir au sein d'un roman de Nabokov ou de Flaubert.

L'alliance de genres littéraires que représente la poésie en prose a été tentée et revendiquée par de nombreux écrivains, de Baudelaire et ses poèmes en prose à Francis Ponge et ses proèmes. L'idéal flaubertien, et la vision qu'en a Nabokov, restent cependant particuliers. Dans *L'art de Rimbaud*, Michel Murat distingue deux types de rapprochement de la prose et de la poésie :

Le premier type (celui de Bertrand, puis de Rimbaud) va du poème en vers au poème non versifié. Le second type, celui de Baudelaire, va de la prose à la prose : d'une prose neutre, courante—au sens sociologique plus encore qu'esthétique de ce mot—à un poème en prose, ce qui implique un changement de statut et un déplacement dans le champ générique : autrement dit, la confection d'un

objet *littéraire*. Le poème en prose est issu d'un *processus de littérisation* de structures discursives et textuelles déjà répandues sous forme de prose [...] ³³⁰

En effet, quelques extraits du poème en prose *Barbare* de Rimbaud suffisent à convaincre, par leur absence totale de verbe et leur lyrisme, qu'il s'agit là d'un arrangement de vers prosaïque par sa typographie : « Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et chocs des glaçons aux astres. O douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. » Certes, Rimbaud ne fait pas de rimes, mais ce qui manque surtout à ces phrases pour devenir poème est la constitution de vers. On est presque à l'opposé de l'entreprise de Flaubert, qui ne désire pas rendre le vers prosaïque mais la prose poétique. L'exemple de Baudelaire est également distinct, comme le soulignent Stéphanie Smajda et Gilles Philippe dans *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon* :

[...] ils l'ont surtout dépassé [Flaubert] dans la volonté de décroiser prose et poésie. Là où Flaubert continue à penser qu'il y a [...] une supériorité inouïe des vers sur la prose', les Goncourt sont déjà bien au-delà de cette opposition et l'impératif énoncé dans la préface de *Chérie* de mettre 'dans sa prose de la poésie' faisait écho, plus qu'à Flaubert, au rêve baudelairien d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience'. De fait, de tels mots suffiraient pour définir le projet 'artiste' d'une écriture 'impressionniste', c'est-à-dire capable de saisir la sensation par touches successives [...] ³³¹

L'ambition est en effet bien différente de celle de Flaubert, puisque Flaubert ne souhaite pas tant décroiser la poésie et la prose que perfectionner la prose de la même façon que la poésie fut cisellée : « Mais pour des vers c'est plus net. La forme est toute *voulue*. – La bonne prose pourtant doit être aussi précise que le vers et sonore comme lui. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 118). De la même façon, Nabokov ne loue pas, comme Baudelaire, la souplesse de la poésie et son adaptabilité lyrique mais au contraire sa précision, et voit l'exactitude rythmique comme l'apport potentiel de la poésie à la prose. L'importance de l'exactitude est semblable chez Flaubert, qui conçoit bien une prose non seulement musicale mais aussi rythmée et précise, comme il le décrit lorsqu'il énumère ses objectifs littéraires à Louise Colet : « [...] Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) [...] » (À Louise Colet,

³³⁰ Michel Murat, *L'art de Rimbaud* (Paris : José Corti) 2002, 235.

³³¹ Gilles Philippe et Julien Piat (sous la direction de), *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon* (Paris, Fayard), 2009, 336-7.

Corr. II, 287). De la même façon, la poésie n'est pas louée par Flaubert et Nabokov pour la pluralité de sens qu'elle offre au fil de ses phrases nébuleuses et lyriques. Flaubert indique bien qu'il désire donner à la prose le rythme du vers, mais la laisser « très prose » (À Louise Colet, *Corr. II*, 287). Il s'agit donc d'enrichir un genre littéraire de l'aspect d'un autre, tout en conservant le roman comme fondation. Flaubert veut allier l'exactitude du rythme de la poésie à la précision de l'idée de la prose, selon sa conviction que, dans une phrase, le rythme est équivalent à la sémantique. Le commentaire suivant de Nabokov à propos de *Madame Bovary* va dans le même sens : « Stylistically it is prose doing what poetry is supposed to do. » (*LL*, 125) Non que la prose de Flaubert soit à la fois prose et poésie, mais Flaubert a réussi par une prose restée très prose à atteindre un idéal stylistique censé être atteint par la poésie. Cet idéal stylistique est nécessairement lié à la précision de l'expression.

Baudelaire, dans son poème en prose qui porte le même titre qu'un de ses poèmes en vers, *L'invitation au voyage*, utilise un procédé rythmique caractéristiques de la poésie, la répétition, ainsi que l'énumération : « Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence. » Baudelaire applique directement à la prose le rythme du vers, afin d'assouplir les phrases, ce qui amplifie leur lyrisme. Ce n'est pas le cas de Flaubert, qui fait preuve d'un purisme stylistique qui le retient de donner du rythme à la prose en faisant appel à la souplesse stylistique de la poésie : « [...] le purisme stylistique de Flaubert le privait du moyen langagier le plus immédiatement accessible pour donner du rythme à la prose : le retour d'un même mot, d'une même catégorie grammaticale, d'une même structure enchâssée, d'une même sonorité... »³³²

La prose de Flaubert, et de Nabokov, n'est donc pas faite de vers libres agencés de façon prosaïque. Toutefois, Flaubert dit vouloir appliquer à la prose le rythme du vers, et la typographie constitue un enjeu crucial de ce rythme. Ne provient-il pas en partie de la lecture fragmentée qu'effectue le lecteur d'un poème, forcé qu'il est d'aller à la ligne plusieurs fois dans la même phrase ? Barthes, dans son étude des Haikus, insiste sur l'importance de la typographie. Bien que Barthes considère avec raison le Haiku comme un genre particulier, bien différent de la poésie occidentale, ses réflexions sur la typographie valent pour la poésie en général :

³³² Gilles Philippe et Julien Piat (sous la direction de), *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, 329.

[...] les formes brèves attirent l'œil sur la page (il faudrait là tenter une sorte de phénoménologie du vers, même et surtout libre : les vers libres ne se lisent pas comme s'ils étaient mis bout à bout ; la cassure blanche de la fin du vers attire, repose et distrait). Et on va toujours à une forme brève parce qu'elle est aérée. [...] Donc la typographie est, je crois, une détermination de lecture ; le fait que l'on aille à la ligne après chacun des vers du tercet est très important, car cela *constitue* le haïku [...] On peut dire que quand on va à la ligne après un vers et qu'on laisse par conséquent un blanc, ce blanc est comme une sorte de morceau d'air, un tampon d'air, une cloison de vide, une cloison d'air, et que c'est cela qui fait le vers.³³³

La typographie poétique peut être appliquée à des phrases de Flaubert, en remplaçant les pauses signalées par la ponctuation par la cassure blanche qui est la marque du vers. Lors d'une visite de Charles à la ferme des Berteaux, où il commence à percevoir Emma sensuellement alors qu'il s'habitue juste à « vivre seul » (*MB*, 79), une phrase est remarquable par l'image frappante qu'elle suscite au moyen d'une expression fluide :

Des mouches sur la table

Montaient le long des verres qui avaient servi

Et bourdonnaient en se noyant au fond

Dans le cidre resté

(*MB*, 80)

Cette phrase semble fonctionner parfaitement en vers, selon une précision rythmique sans défauts. Les éléments de la phrase constituent autant de fragments qui se tiennent par eux-mêmes, culminant avec le dernier vers, parfaite chute à ce court poème. La précision du détail est extrême, jusqu'aux mouches qui montent et ne rampent pas le long des verres. Le dernier fragment semble tenir particulièrement du rythme poétique, puisque Flaubert aurait pu écrire « dans le cidre resté au fond » mais il écrit « dans le cidre resté », gardant « au fond » pour le fragment précédent afin de conserver l'intégrité sonore de la chute. Aucun mot ne peut être remplacé, supprimé ou ajouté, et de là naît la force de l'image. Cette manipulation, cependant, modifie le rythme de la phrase, en supprimant la ponctuation. Ainsi, « sur la table » n'est plus entouré de virgules et ne constitue plus une interruption, une pause dans la phrase, mais la deuxième moitié du premier fragment. Si l'on organise de la même façon une deuxième phrase

³³³ Barthes, *La préparation du roman*, 66-9.

de Flaubert, la ressemblance la plus frappante avec la première est le phénomène de chute à la fin de la phrase, qui s'assimile très bien à un dernier vers :

Entre la fenêtre et le foyer,

Emma cousait

Elle n'avait point de fichu

On voyait sur ses épaules nues

De petites gouttes de sueur

(*MB*, 80)

Evidemment, cette organisation arbitraire de ces phrases selon une typographie appartenant au genre poétique ne constitue pas une application du rythme du vers à la phrase, mais une application du rythme du poème à celle-ci. La typographie ne fait que remplacer ou accompagner des procédés de l'auteur, comme la ponctuation ou la grammaire. Cependant, cette expérience met en évidence le rythme uni des fragments de la phrase. Ce rythme uni ne serait pas aussi visible si l'on reproduisait *Madame Bovary* en vers, en utilisant chaque phrase comme un vers différent, puisque Flaubert n'écrit pas des vers libres rassemblés typographiquement en prose. Les phrases de Flaubert sont faites de fragments dont l'auteur soigne la sonorité afin de rendre leur association fluide et limpide au sein de la prose et de prêter à chacune une intégrité individuelle, comme un vers unique dans un poème. La chute de la phrase, visible dans les poèmes, est tout aussi puissante dans la phrase en prose qu'en tant que fragment séparé dans le poème. Dans la première, elle est renforcée par une virgule : « [...] en se noyant au fond, dans le cidre resté », et, dans la deuxième, par le placement du complément de lieu avant le complément d'objet : « [...] on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur. » Le rythme des phrases est dirigé vers cette dernière image, plaçant le lecteur dans l'esprit de Charles, abasourdi par le détail amené inexorablement par un rythme et une sonorité fluides. Selon l'idéal flaubertien, ces deux phrases limpides conduisent de façon fulgurante et mélodieuse l'idée jusqu'à sa chute :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des

surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière. (À Louise Colet, *Corr. II*, 79)

La sensibilité de Nabokov envers le rythme des phrases de Flaubert est vérifiable dans son recours à une traduction personnelle quand un passage particulier est jugé insatisfaisant dans la traduction d'Eleanor Marx. C'est le cas pour la phrase représentant Emma vue par Charles, que Marx traduit ainsi : « Between the window and the hearth Emma was sewing ; she wore no fichu ; he could see small drops of perspiration on her bare shoulders ». Nabokov, dans la traduction qu'il propose à ses étudiants, change certains mots afin d'améliorer à la fois la fluidité de la sonorité et l'intégrité de l'image : « Between the window and the hearth Emma sat sewing ; she wore no fichu ; he could see droplets of sweat on her bare shoulders » (*LL*, 134). L'ajout du verbe « sit » renforce la sonorité par une allitération en -s, tout comme « droplets of sweat ». Le mot « droplet » contient d'ailleurs l'association d'une consonne plosive bilabiale et d'une consonne latérale alvéolaire chère à Nabokov : « I merely like the bl-sound in 'sibling » ». Nabokov modifie donc, en traduisant, à la fois la sonorité et l'image originale. Toutefois, ces initiatives ont pour but de transposer le rythme français en un rythme anglais satisfaisant, tout en conservant une image puissante. Nabokov use de sa propre réception de l'image, puisque c'est lui qui imagine la position assise d'Emma et lui confère une importance par l'insertion du verbe « sit ». Selon la doctrine nabokovienne de la traduction, il se met à la fois à la place de l'auteur, comprenant les priorités de celui-ci, et met à profit ses talents d'écrivain pour proposer une traduction qui accomplisse ces objectifs. Comme le note Isabelle Poulin dans *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre*, Nabokov retient de la phrase de Flaubert « la qualité de l'image, signée comme un tableau de maître »³³⁴ et « l'art avec lequel Flaubert saisit l'émergence d'un regard singulier, arraché à Charles, en l'occurrence, par une disposition bien précise des pièces sur son échiquier—ce que souligne l'importance de la position assise d'Emma »³³⁵. Nabokov conserve tout de même le point-virgule utilisé par Marx après « She wore no fichu ; [...] » ce qui ralentit la fluidité de la phrase et sape quelque peu la relation de causalité entre l'absence de fichu et la visibilité des épaules que sous-entendait le rythme de la virgule. Les manuscrits de *Madame Bovary* montrent un point-virgule dans les brouillons de Flaubert, changé en virgule dans le texte publié.

³³⁴ Isabelle Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre* (Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux), 2005, 125.

³³⁵ Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre*, 125.

Nabokov lui aussi polit le rythme de ses phrases, attentif à leurs sonorités. Le remplacement de la ponctuation par la typographie poétique se révèle possible dans une phrase de *Lolita*, lors de la courte cavale d'Humbert Humbert après son assassinat de Clare Quilty :

With a graceful movement I turned off the road

And after two or three big bounces

Rode up a grassy slope

Among surprised cows

And there I came

To a gentle

Rocking

Stop

(*L*, 306-7)

Les trois derniers vers ne sont pas fragmentés par la ponctuation, mais par l'usage d'adjectifs par Nabokov, qui, contrairement à Flaubert, ne met pas en place une chute soudaine mais un atterrissage progressif dont la sonorité correspond parfaitement à l'idée exprimée. Encore une fois, l'intégrité du poème n'est pas équivalente à celle de la phrase, puisque c'est la phrase entière qui possède le rythme d'un vers. Mais l'équilibre rythmique du poème souligne l'association harmonieuse des fragments de phrase. La phrase fonctionne dans la prose comme le fragment dans le poème, puisqu'elle tient toute seule, et les syntagmes sont articulés rythmiquement selon l'idée pour former une unité compacte inaltérable. Barthes, dans la *Préparation du roman*, évoque la « Notation » qu'il définit comme « ce qu'on ne peut résumer »³³⁶. De la même façon, chaque mot dans les phrases analysées contient une idée non réductible à une expression plus brève : les mouches bourdonnent, elles montent le long des verres, et se noient dans le cidre au fond des verres. Même l'indication à propos des verres « qui avaient servi », qui peut paraître inutile étant donnée la présence du cidre dans le dernier fragment, est nécessaire puisqu'elle évite une ellipse et justifie la montée des mouches au sein

³³⁶ Barthes, *La préparation du roman*, 210.

du segment dans lequel cette montée est évoquée. L'idéal de sonorité et de signifiant est ici atteint.

Julien Prat, dans *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, qualifie la phrase « d'unité syntaxique par excellence »³³⁷. Mais il précise aussi que Flaubert ne conçoit pas la phrase en grammairien : « L'attention dont Flaubert témoigne pour la notion de phrase n'est pas celle d'un grammairien ou d'un philologue ; il en parle en styliste. »³³⁸ Il écrit également que la « belle phrase » « n'est jamais clairement définie, et que George Sand notamment, rejette cette radicalité de la phrase, arguant que la belle phrase n'est « pas la moitié de l'art »³³⁹. Cependant, dans le même ouvrage, Stéphanie Smajda et Gilles Philippe insistent sur les spécificités de cette vision de la phrase, qui, comme le note aussi Nabokov dans son cours, exige de mettre en pratique dans la prose la rigueur la poésie :

Flaubert, qui applique volontiers à la phrase de prose des catégories habituellement réservées au vers, s'engage donc sur la même route qu'Hugo mais en sens inverse-il s'agit cette fois de tirer la phrase vers la poésie, -et encombré d'un autre paradigme : celui de la période oratoire qui ajoute son modèle à celui du vers (« d'une coupe, d'une période, d'un rejet », lisions-nous plus haut sous sa plume ». Tout se passe comme si la « prose », loin d'être conçue par Flaubert comme libre et autonome, était pensée comme le cumul de deux modèles alors disponibles, la poésie et l'éloquence et la « phrase » comme un intermédiaire entre le vers et la période.³⁴⁰

Le lien entre poésie et prose, à la fois chez Flaubert et Nabokov, se trouve donc dans l'association que font les deux auteurs entre rythme et sémantique. La sonorité nécessite la précision, puisque toute erreur est dévoilée lors de la mise en voix du texte : « Flaubert garde, en écrivant, l'horizon d'une possible oralisation, et la qualité de la prose sera vérifiée à l'épreuve du 'gueuloir' »³⁴¹. Effectivement, Flaubert, dans sa préface aux *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, décrit le gueuloir comme un tamis à travers lequel il filtre ses phrases : « Les phrases mal écrites ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. » Le fait que les phrases dont

³³⁷ Gilles Philippe et Julien Piat (sous la direction de), *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, 180.

³³⁸ Gilles Philippe et Julien Piat (sous la direction de), *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, 182.

³³⁹ Gilles Philippe et Julien Piat (sous la direction de), *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, 182-3.

³⁴⁰ Gilles Philippe et Julien Piat (sous la direction de), *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, 328.

³⁴¹ Gilles Philippe et Julien Piat (sous la direction de), *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, 329.

la sonorité échoue durant l'épreuve du gueuloir se trouvent « ainsi en dehors des conditions de la vie » illustre le lien entre sonorité et précision, ainsi qu'entre rythme et sémantique. Nabokov exprime lui aussi ce lien dans son poème « An Evening of Russian Poetry » : « *'Why do you speak of words/When all we want is knowledge nicely browned? /Because all hangs together—shape and sound,/heather and honey, vessel and content.* »³⁴² La composition fine et méticuleuse de phrases dont la précision est celle de vers appelle nécessairement à une perspective de lecture. Le gueuloir, c'est-à-dire l'épreuve de sonorité, est d'ailleurs la première lecture. Bien que l'écriture puisse fournir à l'auteur le plaisir qui justifie ses efforts, ces mêmes efforts sont dirigés vers l'expérience de lecture. La composition doit être polie afin de lier parfaitement rythme et sémantique dans des phrases conductrices. Gaston Bachelard évoque cette conduction dans *L'air et les songes* : « Il faut, pour cette *conduction*, appeler l'objet poétique par son nom, par son vieux nom, en lui donnant son juste nombre sonore, en l'entourant des résonateurs qu'il va faire parler, des adjectifs qui vont prolonger sa cadence, sa vie temporelle. »³⁴³ Bien sûr, cette conduction a un récepteur, c'est le lecteur, et une bonne conduction dépend nécessairement du degré de réceptivité de ce dernier.

³⁴² Nabokov, *Collected Poems*, 137.

³⁴³ Gaston Bachelard, *L'air et les songes* (Paris : José Corti), 2010 (première publication 1943), 10.

III.4. Relation auteur-lecteur

L'impersonnalité du lecteur

Pour Nabokov et Flaubert, la solitude est nécessaire au travail de l'auteur, qui doit écrire sans penser au public ou à l'attractivité de son écriture, tout en composant pour des « amis inconnus » (À Louise Colet. *Corr. II*. 482), c'est-à-dire les individus susceptibles d'apprécier l'œuvre d'art pur. Le lien entre l'auteur et ces lecteurs individuels est cependant conçu de façon différente par Nabokov et Flaubert. Cette variation mérite particulièrement d'être examinée puisque la perspective nabokovienne est clairement définie et assez radicale. Nabokov ayant lu la correspondance de Flaubert et les opinions que Flaubert y exprime sur le lien entre auteur et lecteur, les similitudes et différences pourraient permettre d'éclairer à la fois les causes de la conception nabokovienne et la vision flaubertienne. Le premier point commun est donc le refus du lectorat général, c'est-à-dire du public vu comme un collectif, au profit du lecteur individuel. Lorsqu'il évoque les difficultés potentielles qui pourraient provenir d'une mauvaise compréhension de *Lolita*, Nabokov ne met pas en cause tous les lecteurs mais le lecteur « général », distinguant par là le lectorat commun, enclin à des erreurs grossières telles la confusion entre fiction et réalité : « [...] the book is written in the first person, and the 'general' reader has the unfortunate inclination to identify the invented 'I' of the story with its author »³⁴⁴. L'auteur n'a toutefois pas à modifier sa méthode de composition pour prévenir toute erreur de la part du lecteur, arrangement qui compromettrait l'intégrité d'un texte composé uniquement selon des critères artistiques. C'est pour cette raison, et pas pour un mépris du système commercial en lui-même, que les deux auteurs fustigent la prise en considération des attentes du public lors de l'écriture d'un livre. Nabokov décrit ainsi la position de l'auteur au départ de l'écriture du livre :

So now he is ready to write [...] and we shall leave him in this pleasurable situation and gently steal out, and close the door, and firmly push out of the house, as we go, the monster of grim commonsense that is lumbering up the steps to whine that the book is not for the general public, that

³⁴⁴ Nabokov, *Selected Letters*, 142.

the book will never never—And right there, just before it blurts out the word *s, e, double-l*, false commonsense be shot dead. (*LL*, 380)

Flaubert va jusqu'à déclarer la bêtise supposée du public général : « J'aurais en poche l'*Hamlet* de Shakespeare et les *Odes* d'Horace, que j'hésiterais à les publier. Mais tout le monde n'est pas tenu d'avoir sur l'intelligence du public le préjugé que j'en ai. » (À Louise Colet, *Corr. I*, 475) Il invoque souvent les grands auteurs pour prouver que seule la postérité, et non la gloire contemporaine, sépare le talent littéraire éternel de l'attrait populaire éphémère : « Vous me parlez de Béranger dans votre dernière lettre. L'immense gloire de cet homme est, selon moi, une des preuves les plus criantes de la bêtise du public. Ni Shakespeare, ni Goethe, ni Byron, aucun grand homme enfin n'a été si universellement admiré. » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 774). Comme Nabokov, Flaubert méprise toute modification apportée par son auteur à l'œuvre en vue de satisfaire le public : « Ils ont fait un dénouement imbécile, par peur du public, par lâcheté ! » (À Caroline Commanville, *Corr. V*, 109). Également, il fait une distinction claire entre le lecteur général et le lecteur particulier, qu'il nomme « gros public » et « public d'élite » : « Vous me parlez de *Saint-Antoine* et vous me dites que le gros public n'est pas pour lui. Je le savais d'avance, mais je croyais être plus largement compris du public d'élite. » (À Ivan Tourgueneff, *Corr. IV*, 821).

Ces citations affichent, de la part des deux auteurs, un certain mépris élitiste du lectorat collectif. Ce sentiment partagé invite à l'examen du rapport des deux auteurs au lecteur individuel, membre du « public d'élite ».

Flaubert, comme on le sait, poursuit sans relâche l'impersonnalité de l'œuvre : « il ne faut pas s'écrire » (À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *Corr. II*, 691). Cette impersonnalité a un but esthétique, puisque l'impartialité qui en découle permet de ne pas déranger, par des opinions ou sentiments personnels de l'auteur, la peinture imaginée par lui et reproduite scrupuleusement. L'œuvre impersonnelle est donc guidée exclusivement par l'observation et l'imagination de l'auteur, c'est-à-dire son sens artistique. Cependant, une autre justification de l'impersonnalité est celle de la relative absence d'autorité sur le lecteur. L'auteur ne mène pas le lecteur à travers le livre, et ne cherche pas à le convaincre en discutant. L'auteur expose et laisse le lecteur trouver son propre chemin dans le texte, comme Dieu laisse les hommes à leur destin de libre-arbitre, contrôlant tout et restant invisible, selon la comparaison évoquée par Flaubert et reprise par Nabokov. L'œuvre impersonnelle est l'application d'un certain paradoxe du parti pris de toute-puissance de l'auteur, qui laisse finalement au lecteur une grande liberté

d'interprétation et de jugement moral. La relation auteur/lecteur, pour Flaubert, n'est pas une relation de guide et de suiveur car le guide se doit d'être toujours visible, tandis que Flaubert cherche à se rendre aussi invisible que possible. Quand Flaubert émaille d'ironie son premier dialogue entre Emma et Léon, ce n'est pas lui mais « le livre » qui se moque (À Louise Colet, *Corr. II*, 172) et quand, de l'autre côté de la relation auteur/lecteur, il lit *La case de l'oncle Tom*, il se plaint d'un auteur condescendant, qui ne laisse aucune liberté interprétative : « Je n'ai pas besoin, pour m'attendrir sur un esclave, que l'on torture, que cet esclave soit un brave homme, bon père, bon époux et chante des hymnes et lise l'Évangile, et pardonne à ses bourreaux » (*Corr. II*, 203). Cette relation de guide-suiveur joue même contre l'auteur, dont la personnalité, qui peut être adorée ou méprisée, régule l'appréciation par le lecteur de la qualité du roman : « As-tu songé quelquefois combien devait être embêtante Mme Stowe, l'auteur de *l'Oncle Tom* ! Quelle sermonneuse et puritaine personne cela doit faire, et qui doit avoir un livre de masse revêtu de calicot ! Je me la figure une très fastidieuse volaille » (À Louise Colet, *Corr. II*, 273). Il serait difficile de formuler un jugement aussi personnel sur Flaubert, uniquement d'après *Madame Bovary*, sans extrapolation. Ainsi, l'impersonnalité constitue le seul moyen de concentrer l'attention du lecteur sur le texte lui-même. Le livre doit tenir seul, sans l'appui de la personne de l'auteur, de sorte que le lecteur puisse même apprécier un livre écrit par un auteur dont il abhorre la personnalité, ou vice-versa. C'est l'application de l'axiome « soyons exposants et non discutants » (À Louise Colet, *Corr. II*, 302) dont l'objectif est, conformément à l'idéal flaubertien, la précellence du texte. Flaubert non seulement ne pense « jamais au public » (À Jules Duplan, *Corr. II*, 721) mais désire également que le public ne pense jamais à lui. Certes, il peaufine l'impersonnalité de son œuvre en vue du public, puisqu'il a pour objectif de préserver la liberté interprétative de celui-ci. C'est la raison pour laquelle il refuse les illustrations, qui imposent au lecteur une vision unique du personnage :

[...] La persistance que Lévy met à demander des illustrations me fout dans une fureur *impossible à décrire*. Ah ! qu'on me le montre le coco qui me fera le portrait d'Hannibal. – et le dessin d'un fauteuil carthaginois ! Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser mettre tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. (À Jules Duplan, *Corr. III*, 226).

La précision de l'illustration, contrairement à celle du texte finement composé, est malvenue car elle remplace le travail du lecteur. Nabokov, quant à lui, dans une lettre à Katharine White du *New Yorker*, annonce sa suppression de deux phrases inutiles au bon lecteur : « The two sentences I have deleted in the last section are quite unnecessary—I mean any good reader can

insert mentally the two little explanations your reviser inserted in print. »³⁴⁵ De la même façon que ces explications superflues, qui remplacent par du texte la représentation mentale du lecteur, la précision de l'illustration d'une part fait obstacle à l'interprétation du lecteur, à qui on impose une image, et de l'autre détruit la précision apportée par l'auteur qui a créé un monde en équilibre fragile de mots, à solidifier par le lecteur et son interprétation individuelle :

In order to bask in that magic a wise reader reads the book of genius not with his heart, not so much with his brain, but with his spine. It is there that occurs the telltale tingle even though we must keep a little aloof, a little detached when reading. Then with a pleasure which is both sensual and intellectual we shall watch the artist build his castle of cards and watch the castle of cards become a castle of beautiful steel and glass (*LL*, 6).

L'illustration propose au lecteur un château préfabriqué, qui vient masquer le château de cartes de l'auteur et empêchant le lecteur d'utiliser son imagination et de transformer le château de cartes en image dans son propre esprit. L'impersonnalité donne au lecteur un rôle crucial à jouer dans sa propre expérience du ravissement esthétique.

L'impersonnalité flaubertienne n'est cependant pas toujours absolument rigoureuse. En effet, comme le décrit Jean Bruneau dans son article « La présence de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* »³⁴⁶, la personne de l'auteur est parfois visible à travers certaines formules, qui constituent pour Jean Bruneau des appels au lecteur : « La première catégorie, celle des appels au lecteur, si fréquents chez Stendhal, se réduit à deux exemples, mais d'une importance extrême. Les voici : 'Alors il [Frédéric] fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur.' (*ÉS*, 71) ; 'Il y a un moment, dans les séparations, où la personne aimée n'est déjà plus avec NOUS' (606). »³⁴⁷ Bruneau souligne que ces expériences ont des parallèles avec l'existence personnelle de Flaubert, mais considère ces interventions cachées comme une façon pour l'auteur de laisser au lecteur une liberté d'interprétation : « Il veut, lui, représenter la vie telle qu'elle est, et laisser au lecteur, le plus souvent possible, le soin d'en tirer la morale »³⁴⁸. Certaines phrases font appel à une vérité générale qui ne peut être qu'exprimée par une autorité supérieure aux personnages, à la manière de maximes décrivant la situation particulière de la scène comme une situation typique, au-delà

³⁴⁵ Nabokov, *Selected Letters*, 55.

³⁴⁶ Bruneau, Jean, « La présence de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* ». *Langages de Flaubert, Actes du Colloque de London (Canada)*, 33.

³⁴⁷ Bruneau, « La présence de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* ». *Langages de Flaubert, Actes du Colloque de London (Canada)*, 34.

³⁴⁸ Bruneau, « La présence de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* ». *Langages de Flaubert, Actes du Colloque de London (Canada)*, 38.

du jugement étroit des personnages. Ces phrases sont souvent des comparaisons introduites par « comme on » et semblent correspondre à une intervention de l'auteur plutôt qu'à l'entrée dans la perception intime d'un personnage ; ainsi dans *Madame Bovary*, lorsque la vieille fille vient au couvent raconter des histoires à Emma : « Ce n'était qu'amours, amants, amantes [...] messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. » (*MB*, 100). L'énumération correspond à la perception d'Emma, qui croule sous les images idéalisées, mais le « comme on ne l'est pas » qui brise l'illusion, vient nécessairement d'une autorité distante. Cette expression ressemble bien à un commentaire extérieur, qui fait appel à une connaissance partagée entre auteur et lecteur ou dans la société en général, rassemblés dans un pronom collectif. Cet usage d'un pronom collectif englobant l'énonciateur et son ou ses interlocuteurs peut correspondre moins à l'auteur qu'à un narrateur invisible dans le roman. Le même « nous », au début de *Madame Bovary*, est utilisé par un narrateur séparé de l'auteur, camarade de classe dont on ne connaît pas l'identité et qui disparaît après le premier chapitre. Tout comme le narrateur de *Pnin*, dont les « we » semblent une intervention auctoriale : « How should we diagnose his sad case » (*P*, 13). À la fin du roman, le narrateur intervient d'ailleurs directement dans le récit, et se transforme en personnage dont la venue à Waindell précipite le départ de Pnin : « When I decided to accept a professorship at Waindell, I stipulated that I could invite whomever I wanted for teaching in the special Russian Division I planned to inaugurate ; with this confirmed, I wrote to Timofey Pnin offering him in the most cordial terms I could muster to assist me in any way and to any extent he desire. His answer surprised and hurt me. » (*P*, 188) Nous avons déjà vu que Nabokov préfère une sur-personnalité du narrateur plutôt qu'une impersonnalité de l'auteur. Alors que Flaubert élimine le plus possible sa personnalité pour laisser au lecteur une liberté d'interprétation, Nabokov défie celui-ci de mettre en œuvre son esprit critique et de former sa propre interprétation malgré un énonciateur à la personnalité ostentatoire. Ainsi, Nabokov n'hésite pas à user de locutions rejetées par Flaubert, qui en reproche l'emploi à Léon de Saint-Valéry dans une lettre : « Pourquoi parlez-vous en votre nom ? Pourquoi faites-vous des réflexions qui coupent le récit ? Je n'aime pas les locutions comme celle-ci : 'Notre héros, lecteur', etc. ». (*Corr. IV*, 155)

La création d'un personnage à partir de la personnalité de l'auteur est distincte dans *Pnin* du procédé déjà analysé d'intervention auctoriale à la fin de *Bend Sinister*, où l'auteur apparaît comme une divinité, dans une scène méta-textuelle qui constitue la proclamation au sein de la fiction des idées artistiques de l'auteur. Dans *Pnin*, le narrateur n'est pas tant une

manifestation fictive de l'auteur qui agit dans son œuvre comme Dieu dans la création, qu'une version fictive de la personnalité de l'auteur Vladimir Nabokov, comme le montrent les initiales V.N. Ce n'est donc pas Nabokov qui déclare « notre héros » pour parler Pnin mais une version fictive de lui-même. B. Boyd, d'ailleurs, évoque le lien entre Pnin et Don Quichotte, que Nabokov a étudié peu de temps avant l'écriture du roman : « But only [...] a few months before conceiving *Pnin*, Nabokov had reread *Don Quixote* and lectured on Cervantes at Harvard. He had reacted with outrage to *Don Quixote*'s cruelty, to the book's implicit invitation to its readers to enjoy Don Quixote's pain and humiliation »³⁴⁹. Dans *Don Quichotte*, le narrateur est également confondu avec l'auteur du récit dans des locutions qui font appel au lecteur : « Cet entretien des deux interlocuteurs, tous les autres l'écoutaient avec une grande attention, si bien que les chevriers et les bergers eux-mêmes reconnurent le vide qu'il y avait dans la cervelle de notre héros. » Le narrateur de *Pnin* pourrait être vu comme une parodie de la supériorité du narrateur de *Don Quichotte* sur le héros, parodie illustrée par les nombreux indices présents dans le roman quant à la falsification par le narrateur de ses rapports avec Pnin. Ainsi, la présence de locutions telles que « notre héros » dans le texte de Nabokov semble constituer une parodie de l'insertion de l'auteur dans le récit.

Nous avons vu que Nabokov accomplit l'impersonnalité en introduisant une sur-personnalité du narrateur, au contraire de Flaubert qui tente de supprimer toute intervention auctoriale. Nabokov multiplie ces interventions, mais en insistant sur leur caractère fictif. Cela est surtout visible dans les romans où le narrateur, très éloigné de la personnalité de Nabokov, est présenté comme l'auteur. Les appels au lecteur lancés par Humbert Humbert constituent bien une parodie de l'écrivain qui intervient constamment au sein de son texte. Toutefois, une autre particularité de ces narrateurs nabokoviens est leur nature non fiable. Non seulement leur statut de personnage inventé garantit l'impersonnalité de l'auteur, mais leur non-fiabilité renforce la parodie de l'auteur qui impose sa personnalité au livre (ou la satire, étant données les opinions de Nabokov sur le positionnement de l'auteur par rapport à son œuvre). Cette parodie est accessible au lecteur averti ou attentif, et représente un contre-exemple du positionnement idéal de l'auteur. Le jeu de masques des narrateurs, à l'image d'Humbert Humbert qui s'attribue de nombreux noms différents tout au long du roman, ou de Kinbote, roi en exil jouant au professeur d'université jouant au roi en exil, consacre leur double-jeu et leur caractère manipulateur. Tandis qu'au sein d'une œuvre de Flaubert le lecteur n'a aucun guide, le texte nabokovien lui en présente trop, de sorte que le lecteur ne sait auquel se vouer. Les

³⁴⁹ Boyd, *Vladimir Nabokov: The American Years*, 271-2.

masques dissimulent autant qu'ils présentent différentes personnalités ; comme le décrit Bachelard dans *Le droit de rêver*, le masque est « une synthèse naïve de deux contraires très proches : la dissimulation et la simulation. »³⁵⁰ Ce jeu de masques doit être examiné à la lumière de la vision de l'auteur qu'a Nabokov, comme il l'écrit à E. Wilson : « The longer I live the more I become convinced that the only thing that matters in literature, is [...] that the good writer is first of all an enchanter » (*EW*, 203). Mais, dans *Lolita* ou *Pale Fire*, c'est le narrateur qui risque d'enchanter. Son pacte avec le lecteur peut être considéré comme une parodie de celui proposé par exemple par George Chapman dans sa préface à sa traduction d'Homère : « I suppose you to be no mere reader, since you intend to read Homer. »³⁵¹. De la même façon, Humbert et Kinbote flattent le lecteur, le présentent comme un co-artiste, un érudit, et Humbert Humbert va jusqu'à le prendre à parti pour justifier son traitement de *Lolita* : « Let me remind my patient reader whose meek temper Lo ought to have copied » (*L*, 139). Le bon lecteur, pour Humbert Humbert, suit son guide, le tient par la main, tout comme il suit le Dr Sheppard, narrateur du *meurtre de Roger Ackroyd*, qui ridiculise son lecteur en exposant l'apparente toute-puissance que lui procure la confiance du lecteur : « All true you see. But suppose I had put a row of stars after that first sentence! Would somebody then have wondered what exactly happened in that blank ten minutes? »³⁵²

Nabokov parsème ses œuvres d'indices susceptibles d'alerter le lecteur attentif de la non-fiabilité du narrateur. Dans *Lolita*, les écrits d'Humbert Humbert ne convainquent personne : son article sur le thème proustien dans la correspondance de Keats est ridiculisé par des universitaires, la présentation de son journal intime, découvert par Charlotte Haze, comme un roman, ne la persuade pas, et enfin son poème sincère présenté à Quilty ne provoque que le rire. Le lecteur est ainsi mis au défi par l'auteur de ne pas suivre le guide qui lui est proposé, et de tracer son propre chemin dans le roman, au contraire du lecteur de Flaubert qui ne se retrouve pas face à un faux guide mais simplement sans guide.

Les narrateurs nabokoviens insistent lourdement sur la notion de lecteur : Kinbote, Humbert et Van Veen, utilisent le terme afin de prendre le lecteur à parti, comme lorsqu'Humbert compare la patience du lecteur à l'insolence de Lolita (*L*, 139). Celui-ci, qui ne peut être un lecteur ordinaire puisqu'il lit les récits de ces narrateurs, est entraîné dans le texte par cette mention, forcé de jouer le jeu. Cela peut être comparé à l'exaspération de Van Veen

³⁵⁰ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver* (Paris : Presses Universitaires de France), 1970, 201.

³⁵¹ George Chapman, *Chapman's Homer. The Iliad* (Princeton : Princeton UP) 1998 (première édition 1616).

³⁵² Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd* (Glasgow : Collins), 1981 (première édition 1926, 253).

face à l'usage de l'expression générique « le joueur » par Ada lorsque celle-ci explique un jeu d'enfants : « It is either you or me » (A, 52). Le lecteur lui non plus n'est pas un type, c'est l'individu qui perçoit la formule « le lecteur », laquelle on pourrait donc tout aussi substituer « vous » au moment précis de la lecture. Cet usage entraîne le lecteur dans la fiction et crée une sorte de complicité entre lecteur et narrateur, de sorte que le lecteur est à la fois camarade et cobaye, à la fois le double du narrateur et soumis à la subjectivité de celui-ci. Par cette parodie de l'auteur-précepteur, Nabokov expose la nécessité pour le lecteur de prendre le contrôle sur sa lecture. Une lecture active, et non passive, doit succéder à la fine composition de l'auteur. Nabokov, dans un entretien diffusé par la BBC en 1968, décrit ainsi la lecture comme un travail qui s'ajoute au sens artistique de l'auteur pour affronter la difficulté de l'art : « [...] If the reader has to work in his turn—so much the better. Art is difficult. » (SO, 115) L'auteur n'a pas vocation, pour Nabokov ainsi que pour Flaubert, à rendre l'art simple : « 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. » (SM, 106)

Le narrateur nabokovien impose autant que possible sa personnalité au lecteur, qui ne se trouve pas directement mis face à un tableau impersonnel créé par l'auteur mais à un tableau enfermé dans une prison de subjectivité, créée impersonnellement par l'auteur. Dans *Pale Fire*, par exemple, si le lecteur suit Kinbote, le guide qui lui est proposé, il se retrouve dès le prologue renvoyé à la note du vers 991, qui « révèle » que Kinbote est le roi exilé de Zembla. La tentative de manipulation par le narrateur (mise en scène par l'auteur-enchanteur) est ici évidente. La sur-personnalité du narrateur nabokovien se manifeste également car celui-ci est doté par son auteur d'une conscience métatextuelle, comme le souligne Yannicke Chupin dans *Fictions d'écrivains* :

Les écrivains narrateurs de la fiction de Nabokov sont les seuls personnages à avoir conscience de la fragilité de leur existence de papier et c'est ce qui les rend plus consistants que les autres personnages. Nous l'avons vu, Adam Krug relevait ce paradoxe dans une parenthèse significative : 'il avait fini par se considérer (lui, le rude et robuste Krug) comme une illusion, ou plutôt comme un actionnaire d'une illusion' Krug est un personnage tout à la fois fragile, parce qu'il se sait produit d'une illusion, et robuste, parce qu'il craint moins la mort à mesure qu'il découvre l'artificialité de sa composition.³⁵³

³⁵³ Yannicke Chupin, *Vladimir Nabokov : Fictions d'écrivains* (Paris : Presses de l'université De Paris-Sorbonne), 2009, 361.

Humbert fait preuve de la même conscience métatextuelle en comparant ses amis, personnages fictifs, à des personnages célèbres de la littérature :

I have often noticed that we are inclined to endow our friends with the stability of type that literary characters acquire in the reader's mind. No matter how many times we reopen "King Lear," never shall we find the good King banging his tankard in high revelry, all woes forgotten, at a jolly reunion with all three daughters and their lapdogs. Never will Emma rally, revived by the sympathetic salts in Flaubert's father's timely tear. Whatever evolution this or that popular character has gone through between the book covers, his fate is fixed in our minds, and, similarly, we expect our friends to follow this or that logical and conventional pattern we have fixed for them. Thus X will never compose the immortal music that would clash with the second-rate symphonies he has accustomed us to. Y will never commit murder. Under no circumstances can Z ever betray us. (*L*, 265)

La manipulation opérée par le narrateur et les indices de celle-ci foisonnent dans ce passage. Humbert déclare que les personnages littéraires ont une stabilité infaillible, que même la relecture ne peut perturber. Pourtant, l'ironie de cet extrait (si « Y will never murder », Humbert, lui, le fera) n'est révélée qu'à la fin du roman, et ne sera donc appréciable qu'à la relecture ou dans le souvenir laissé par ce passage dans le cas d'un lecteur attentif aux détails. Une différence claire est établie entre le lecteur, dont l'ignorance est exploitée par le narrateur, maître du récit, et le relecteur, qui a déjà parcouru le chemin et connaît l'inconstance du guide. Une ironie plus profonde se découvre alors : le passage dans lequel le narrateur déclare la futilité de toute relecture est en fait un exemple extrêmement saisissant de la différence d'interprétation qui peut naître d'une deuxième lecture informée par une connaissance préalable du roman. Le lecteur peut être manipulé, mais le relecteur voit clair dans les ruses du narrateur et peut lire au-delà de la personnalité de celui-ci.

Le lecteur créateur

Le lecteur n'est cependant à la merci du narrateur que s'il accepte ses termes. Il a, au-delà-même de la structure proposée typographiquement par le roman, la liberté de lire comme il le souhaite, comme le souligne Pierre Bayard dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* :

Cette notion de parcours peut s'entendre de deux manières au moins. Dans le premier cas, le parcours est linéaire. Le lecteur commence le texte par le début, puis se met à sauter des lignes ou des pages et se dirige, en l'atteignant ou non, vers la fin. Dans le second cas, le parcours est circulaire, le lecteur n'optant pas pour une lecture ordonnée, mais se promenant dans l'œuvre, quelquefois en commençant par la fin. Pas plus que la première, cette méthode n'implique une quelconque dépréciation. Elle constitue l'un des modes de relation habituels à un livre, et ne présage pas de l'opinion du lecteur.³⁵⁴

En vérité, les modes de relation aux livres sont infinis, des plus aux moins habituels, selon le choix individuel fait par le lecteur.

Si le lecteur est mis au défi, il a le choix d'adopter la perspective qui lui plaît lors de sa lecture, et de répondre à l'incitation comme il le souhaite. Pour Nabokov, l'auteur compose un problème et invite un lecteur à le résoudre, lui accordant donc une liberté de mouvement au sein de la structure du roman : « But taken all in all, I should still recommend, not as a writer's prison, but merely as a fixed address, the much abused ivory tower, provided of course it has a telephone and an elevator just in case one might like to dash down to buy an evening paper or have a friend come up for a game of chess, the latter being somehow suggested by the form and texture of one's carved abode" (*LL*, 37) Comme nous l'avons abordé dans une citation précédente, Nabokov considère clairement que le travail du lecteur commence là ou s'arrête celui de l'auteur : "If the reader has to work *in his turn*, so much the better" (*SO*, 115). Cette description crée également une certaine équivalence entre le travail de l'auteur et celui du lecteur. Le lecteur est donc vu comme un créateur potentiel, possédant un rôle actif dans la naissance de l'œuvre d'art. Dans *Ada*, Van Veen, qui, comme beaucoup de narrateurs nabokoviens, mentionne souvent le lecteur, utilise aussi un terme différent pour désigner celui-ci, lorsqu'il regrette son oubli d'avoir noté la date d'écriture sur les pages : « Ought to being

³⁵⁴ Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, 41.

dating every page of the manuscript. Should be kinder to my unknown dreamers » (A, 122). Le terme « rêveur » pour signifier le lecteur renforce le rôle de celui-ci : suivant, dans un état de somnolence, une histoire avec une possibilité minimale d'en changer le cours (sauf dans le cas des rêves lucides), le rêveur est à la fois passif et actif, puisque c'est de son esprit que viennent les images ; son imagination est à l'œuvre et il interprète à sa façon le rêve dont lui seul a fait l'expérience. La conviction, partagée par Flaubert et Nabokov, selon laquelle l'auteur ne doit jamais penser au public, résulte peut-être pour Nabokov de l'idéal d'un lecteur créateur. La meilleure façon pour l'auteur de composer un texte approprié à un lecteur créateur est d'écrire pour soi-même et de considérer uniquement son propre sens artistique : « 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 thing, is a room filled with people wearing his own mask. » (SO, 18) Un an et demi plus tard, dans un entretien accordé à *Playboy*, Nabokov définit son public idéal, celui pour qui il écrit, sans changer de position par rapport à sa première réponse : « I write mainly for artists, fellow artists and follow-artists » (SO, 41).

L'opinion de Flaubert semble, à première vue, sensiblement différente, si l'on en croit cette lettre à Louise Colet de 1852, dans laquelle, après avoir comparé le rôle de l'auteur à Dieu dans l'univers », il décrit l'effet voulu sur le lecteur : « L'effet pour le lecteur doit être une sorte d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait ! doit-on dire ! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 204). L'ignorance et la satisfaction béate seraient le lot du lecteur. Et pourtant, Flaubert semble en fait révéler sa propre expérience de lecture, utilisant le même mot que lorsqu'il représentait son état d'esprit après la lecture de Shakespeare : « [...] j'ai été écrasé pendant deux jours par une scène de Shakespeare (la 1^{re} de l'acte 3 du *Roi Lear*) [...] » (À Louise Colet, *Corr. II*, 516). Il n'est pas illogique que le lecteur ne sache pas comment le roman fut composé, car la composition appartient au travail de l'auteur. De plus, l'ébahissement n'est peut-être pas à comparer à celui éprouvé par un spectateur, passif et éberlué, d'un tour de passe-passe effectué par un magicien, mais à la réaction de l'artiste lui-même devant le spectacle de la Nature, « écrasé » mais persistant dans ses observations et son désir de représentation. Flaubert décrit d'ailleurs son expérience de lecteur comme une période, non seulement d'ébahissement, mais aussi d'apprentissage :

C'est une chose, toi, dont il faut que tu prennes l'habitude, que de lire *tous les jours* (comme un bréviaire) quelque chose de bon. Cela s'infiltré à la longue. Moi je me suis bourré à outrance de La Bruyère, de Voltaire (les contes) et de Montaigne [...] Personne n'est original au sens strict du mot.

Le talent, comme la vie, se transmet par infusion et il faut vivre dans un milieu noble, prendre *l'esprit de société* des maîtres. Il n'y a pas de mal à étudier à fond un génie complètement différent de celui qu'on a, parce qu'on ne peut le copier. (À Louise Colet, *Corr. II*, 348).

En sus d'une fine analyse de l'influence, ce passage montre une définition de la lecture comme apprentissage, une première étape avant l'écriture. Et, de la même façon que Nabokov, Flaubert attribue à la lecture comme dans l'écriture un travail d'imagination qui n'est pas effectué par le public en général mais par quelques lecteurs inconnus qui s'en donnent la peine. Nabokov évoque ces quelques lecteurs dans une lettre à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie : « [...] si je fais rêver quelques nobles imaginations je n'aurai pas perdu mon temps » (*Corr. III*, 17). Dans sa lettre à Michelet, où il fait l'éloge de l'ouvrage *Le prêtre, la femme et la famille*, Flaubert décrit également la lecture comme un début de désir de l'écriture : « Quand on vous lit, on a envie de faire des livres » (*Corr. III*, 155). Bien sûr, Flaubert exagère peut-être son éloge, mais il est évident que cette potentialité de transmission du désir d'écrire est à ses yeux un véritable compliment.

Au-delà de cette perception de la lecture comme première étape du désir d'écrire, Nabokov semble faire de l'acte de lecture une entreprise artistique et inventive en elle-même. Dans son ouvrage *The Singularity of Literature*, Derek Attridge explicite ce qu'il appelle une "lecture créative" (« creative reading ») :

A creative reading is not one that overrides the work's conventionally determined meanings in the name of imaginative freedom but rather one that, in its striving to do full justice to the work, is obliged to go beyond existing conventions. It is a reading that is not entirely programmed by the work and the context in which it is read, including the psychological character of the reader, even though it is a response to (not simply a result of or a reaction to) text and context—and in this sense it might be called a necessarily unfaithful reading.³⁵⁵

Attridge décrit la lecture comme un processus d'imagination au-delà de la structure du roman et du contexte dans lequel celui-ci est lu. Plus loin, Attridge compare aussi l'activité du lecteur à celle de l'artiste : « In its encounters with the other, an encounter in which existing modes of thought and evaluation falter, creative reading allows the work to take the mind (understood in the broadest sense) to the borders of its accustomed terrain. And there is no single 'correct

³⁵⁵ Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, 80.

reading', just as there is no single correct way for an artist, in creating a new work, to respond to the world in which he or she lives. »³⁵⁶

La relecture produit un ressenti inédit chez le lecteur, symptomatique de l'inventivité en puissance de la lecture, contrairement aux déclarations d'Humbert Humbert concernant l'immutabilité du texte et des personnages d'un roman :

However familiar the work is to me [...] it can always strike me with the force of novelty if, by means of a creative reading that strives to respond fully to the singularity of the work in a new time and place, I open myself to its potential challenge. Exact repetition never occurs, since the reader, and the cultural context in which and by means of which the reading takes place, constantly change. Every reading of a literary work that does justice to its singularity is as itself an irreducibly singular event.³⁵⁷

Le texte n'est pas aussi stable qu'il le paraît, puisque toute lecture est un événement singulier, qui correspond à une réception originale et d'une certaine manière à la création d'un nouveau texte. Comme le souligne Pierre Bayard, la lecture rend même parfois une œuvre étrangère à son auteur : « C'est à un phénomène de dédoublement qu'assiste Dochin, qui ne se reconnaît pas dans ce que les autres disent de son livre, de même que les écrivains ont souvent l'impression, quand on leur parle dans leur texte, que c'est d'un *autre texte* qu'il s'agit, ce qui est effectivement le cas. »³⁵⁸ De la même façon, une relecture crée une nouvelle expérience due au changement qu'éprouve la personne qui lit ; selon les mots d'Héraclite, on ne se baigne jamais deux fois dans la même rivière.

Certes, cette multiplicité d'expériences, interdisant la répétition, ne vient pas seulement de la créativité du lecteur, mais aussi de la richesse du roman : « The inventiveness of a literary work can, in part, be measured by its capacity to be re-read without loss of power; an uninventive work simply confirms my predispositions and expectations each time I need it »³⁵⁹. Toutefois, l'inventivité de l'œuvre ne peut être exploitée que par une lecture créative, nourrie par la capacité qu'a le lecteur à imaginer, dans le contexte de la forme de l'œuvre. Une relecture de *Madame Bovary* ou de *Lolita* n'est riche que si le lecteur en dépasse le sens immédiat, déterminé par l'ensemble de conventions évoquées par Attridge et se plonge dans le style pour mettre son imagination au travail, sans conclure, et en cherchant toujours l'épine dorsale

³⁵⁶ Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, 80.

³⁵⁷ Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, 88-9.

³⁵⁸ Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, 94.

³⁵⁹ Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, 88.

évoquée par Nabokov dans son cours de littérature. Ainsi, si l'auteur ne doit pas penser au lecteur, il doit sûrement penser au relecteur, c'est-à-dire au lecteur à l'affût d'un texte potentiellement prolifique.

Le pouvoir créatif de la lecture est mis en évidence dans *Reader's Block*, roman de David Markson, Le texte est constitué à la fois de citations, de faits glanés par le lecteur et réassemblés selon un mode créatif, de sorte que l'œuvre confond irrémédiablement « lecteur » et « auteur ». D'abord, comme dans *Lolita* et *Ada*, le narrateur utilise le terme « reader », non pas pour désigner le lecteur, mais pour nommer l'auteur lui-même, décrivant ainsi le processus d'invention : « Curiously, there is no refrigeration in that part of Kingston as Reader sees it, instead there are old-fashioned ice boxes, meaning deliveries by trucks or blocks of ice. Does Reader now have some notion of setting his novel back practically a lifetime ago? »³⁶⁰ Outre Reader, le personnage principal nommé tout aussi simplement Protagonist fait l'objet des interrogations du lecteur-auteur : « Will Protagonist have spent time in Spain also ? [...] If Protagonist has in fact thought, it will have been only briefly. And/or part time. Possibly in writing programs ? »³⁶¹ Ces interrogations mêlent le travail d'interprétation du lecteur et celui de composition de l'auteur, si bien que seul domine le point commun entre les deux, le labeur d'imagination. De plus, l'esprit de Reader est représenté dans un passage comme accablé d'idées multiples difficiles à mettre en ordre, en une description qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'auteur en plein travail, puisque l'esprit de l'écrivain déborde également d'informations qui doivent être réorganisées de façon inventive : « Reader and this notion of his. Reader and his mind full of clutter. »³⁶² Ce roman de David Markson constitue donc à la fois une illustration de la créativité potentielle de la lecture imaginative, à travers la communication par écrit des pensées du lecteur, ainsi que des interactions, voire ici de la confusion entre la pratique du lecteur et celle de l'auteur.

La lecture est donc un travail, en vue duquel le cours de littérature de Nabokov constitue un apprentissage. Contrairement à son œuvre de fiction, ses cours écrits ont une intention didactique claire, et affichent une méthode pédagogique très particulière. La méthode de Nabokov insiste sur la perception du lecteur créatif, et sur sa réception des images composées par l'auteur, et non sur l'apprentissage du contexte littéraire des œuvres étudiées. Les examens qui contrôlent l'assimilation de l'enseignement se fondent même moins sur les méthodes des

³⁶⁰ David Markson, *Reader's Block* (Champaign : Dalkey Archive Press), 2014 (première édition 1996), 71.

³⁶¹ Markson, *Reader's Block*, 68-9.

³⁶² Markson, *Reader's Block*, 13.

auteurs enseignés que sur l'effet de leurs procédés sur le lecteur, en requérant des étudiants qu'ils « décrivent » et donc réécrivent, la version proposée par Homais de la prise de poison d'Emma, ou encore les yeux, les mains et la coiffure d'Emma. De tels exercices évaluent la capacité d'observation des lecteurs, leur assimilation créative du texte puisque les étudiants doivent en avoir retenu les moindres détails pour les reproduire ensuite dans leur propre style et non dans celui de l'auteur. La forme et l'idée étant équivalents, Nabokov examine bien le contenu de la lecture de ses étudiants, c'est-à-dire l'image qu'a fait naître dans leur esprit la découverte d'un certain passage. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que l'ouvrage regroupant les cours de littérature de Nabokov débute par un essai sur « les bons et les mauvais lecteurs » dans lequel Nabokov définit les qualités qui font une bonne lecture. Les trois aptitudes mentionnées ressemblent fortement à celles déjà évoquées par l'auteur comme nécessaires à tout bon écrivain, à savoir la créativité, le sens artistique et l'exactitude : « 7. The reader should have imagination [...] 9. The reader should have a dictionary 10. The reader should have some artistic sense" (*LL*, 3). Ces attributs correspondent aussi bien à la figure de l'auteur.

Ainsi, le lecteur est également un ré-écrivain, puisque Nabokov juge de la valeur d'une lecture par la réécriture d'un détail. Les apprentis lecteur de Nabokov lisent l'image formée par l'auteur dans le texte (compris exactement grâce à l'usage du dictionnaire), l'imaginent dans leur esprit et la reforment individuellement en utilisant leur sens artistique. Cette lecture créative implique donc une lecture attentive, et toute bonne lecture, avant d'être une réécriture, est une relecture. Pour Nabokov, le lecteur créatif est forcément un relecteur :

Incidentally, I use the word *reader* very loosely. Curiously enough, we cannot *read* a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a re-reader. 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. When we look at a painting we do not have to move our eyes in a special way, even if, as in a book, the picture contains elements of depth and development. The element of time does not really enter in a first contact with a painting. In reading a book, we must have time to acquaint ourselves with it (*LL*, 3)

Contrairement à ce que requiert l'observation d'un tableau, l'œil dans la lecture ne fait que transmettre des informations textuelles, nominales, et laisse donc à l'imagination et au cerveau le soin de constituer une image à partir du texte. Le sens artistique du lecteur ne peut véritablement s'exercer qu'au-delà de l'aspect physique de la lecture, et seule la relecture

permet cet outrepassement. La connaissance préalable de la structure du roman, et du sujet, permet au lecteur de se concentrer uniquement sur les phrases, comme l'auteur avant lui. Si l'auteur doit réécrire jusqu'à trouver la phrase parfaite, le lecteur doit relire jusqu'à apprécier les phrases sans interférence du procédé d'apprentissage « en termes de temps et d'espace ». Une autre qualité du relecteur, tel que le décrit Nabokov, est très similaire à celle de l'auteur : « So what is the authentic instrument to be used by the reader ? It is impersonal imagination and artistic delight. » (LL, 4). Nabokov utilise ici, pour désigner une qualité du lecteur, un mot généralement associé à Flaubert, correspondant à sa conviction qu'un auteur ne doit pas s'écrire et qu'une œuvre doit rester impersonnelle. Pour Nabokov, un lecteur ne doit pas se lire, car tout comme la personnalité de l'auteur risque de faire obstacle à l'établissement d'une parfaite harmonie de la forme et de l'idée, même subjective, la personnalité du lecteur risque d'entraver à sa réception de cette harmonie et donc son expérience du ravissement esthétique. Kinbote est un exemple de lecteur personnel, qui cherche inlassablement dans le texte les échos avec sa propre expérience. , C'est pourquoi, comme l'auteur, il doit aussi réfréner son élan d'imagination, afin d'obtenir la même précision. Faute de quoi ce n'est pas une surabondance de lyrisme, défaut d'écriture, mais le romanesque, défaut de lecture, qui surgit : « [...] the reader must know when and where to curb his imagination » (LL, 4). L'usage du modal « must » démontre le caractère obligatoire de cette compétence de lecteur pour Nabokov, dont le cours constitue un guide d'apprentissage à la lecture. Son dernier message à ses étudiants intitulé "L'Envoi" illustre cette entreprise didactique :

I have tried to make of you good readers who read books not for the infantile purpose of identifying oneself with the characters, and not for the adolescent purpose of learning to live, and not for the academic purpose of indulging in generalizations. I have tried to teach you to read books for the sake of their form, their visions, their art. I have tried to teach you to feel a shiver of artistic satisfaction, to share not the emotions of the people in the book but the emotions of its author—the joys and difficulties of creation. [...] Some of you will go on reading great books, others will stop reading great books after graduation; and if a person thinks he cannot evolve the capacity of pleasure in reading the great artists, then he should not read them at all. After all, there are other thrills in other domains: the thrill of pure science is just as pleasurable as the pleasure of pure art » (LL, 302)

La leçon de Nabokov est claire, il a tenté d'enseigner non l'écriture ou même l'histoire de la littérature mais la lecture. Il fait également part de cette distinction dans une lettre à Katharine White, datée de juillet 1950 : « My plan is to teach my 150 students to *read* books, not just get away with a 'general' idea and a vague hash of 'influences', 'background', 'human interest'

and so forth. But this means work. »³⁶³ Pour Nabokov, l'acte de lecture repose sur une capacité à perfectionner, et il existe une bonne manière de lire. La lecture qui fait naître l'identification ou la généralisation est donnée comme exemple d'une mauvaise lecture, tandis que la bonne lecture est celle qui se concentre sur la forme du texte. Seule celle-ci peut lier le lecteur à l'auteur et donner lieu à la satisfaction artistique. Cependant, tous les individus ne sont pas réceptifs, comme le montre cette autre lettre de Nabokov à Jason Epstein, datée de mars 1957 : « We received your letter while I was explaining the arrangement of a sleeping-car on the Moscow-Petersburg express train, (in 1872, in connection with Anna's journey in the first book of the novel which you should someday publish with my notes)—to a class of 146 bored and' enthusiastic students. »³⁶⁴ Cette remarque n'est pas simplement celle d'un professeur résigné à l'inattention de la majorité de ses étudiants, puisque Nabokov la répète sans reproche aucun dans sa dernière communication : « Some of you will go on reading great books, others will stop reading great books after graduation [...] After all, there are other thrills in other domains. » (LL, 302) Tout comme Flaubert considère qu'un grand livre ne trouve un véritable écho que chez des « amis inconnus », Nabokov voit dans la lecture une capacité que peuvent acquérir certains individus réceptifs. La lecture est pensée, comme l'écriture, et moyen parmi d'autres (la science est l'exemple donné par Nabokov) d'accéder au ravissement esthétique. Lecture et écriture sont sur ce point apparemment équivalentes, puisque le lecteur doit pour Nabokov chercher à partager les émotions de l'auteur, qui sont celles de la joie de la création, c'est-à-dire que le lecteur doit se faire créateur. L'œuvre d'art est donc une œuvre créée par un individu, qui ne permet d'atteindre le ravissement esthétique qu'à certains autres individus réceptifs et créatifs, grâce à une collaboration ou un travail partagé entre auteur et lecteur.

³⁶³ Nabokov, *Selected Letters*, 106.

³⁶⁴ Nabokov, *Selected Letters*, 205.

La littérature comme collaboration entre auteur et lecteur

L'idée de la littérature comme une collaboration entre auteur et lecteur semble a priori bien loin de l'idéal nabokovien et flaubertien de l'auteur isolé qui écrit pour son plaisir sans se soucier du public. Pourtant, la distinction faite par Nabokov entre « bons » et « mauvais » lecteurs, et par Flaubert entre la masse et les « amis inconnus » introduit un nouveau type de public. Ce type constituerait le second membre du binôme auteur-lecteur, dont la collaboration est nécessaire pour achever l'œuvre littéraire. Il s'agit donc de considérer la lecture et l'écriture comme des entreprises artistiques complémentaires. Flaubert précise son idée des « amis inconnus » en déclarant à Louise Colet que le lectorat éphémère, enfermé dans l'époque et le contexte social, constitue un public à ne pas flatter ni même considérer sous peine d'empoisonner l'œuvre, tandis qu'un autre public, lui, mérite une œuvre à sa mesure, non ancrée dans un contexte réducteur : « [...] Car j'écris (je parle d'un auteur qui se respecte) non pour le lecteur d'aujourd'hui mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, tant que la langue vivra. Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains » (À George Sand, *Corr. IV*, 619). En outre, dans de sa lettre sur les « amis inconnus », Flaubert décrit la relation entre écriture et lecture comme une « voix qui trouve son écho » : « C'est une œuvre, *Les Fossiles !* mais combien y a-t-il de gens en France capables de la comprendre ? Triste, triste ! [...] Et puis, qui sait ? Chaque voix trouve son écho ! Je pense souvent avec attendrissement aux êtres inconnus – à naïtre – aux étrangers – etc., qui s'émeuvent ou s'émouvront des mêmes choses que moi. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 541) Après avoir proclamé l'individualité de l'artiste, Flaubert proclame celle du lecteur. L'image de l'écho évoque également une répétition et un partage par le lecteur de la joie créatrice de l'auteur, et une certaine complémentarité entre les deux instances. Justement, lorsqu'il prépare son cours de littérature, Nabokov déclare dans une lettre au professeur T. G. Bergin vouloir structurer le cours en deux parties complémentaires : « [...] I think I could prepare a course consisting of two parts echoing each other: Writers (Teachers, Storytellers, Enchanters) and Readers (Seekers of Knowledge, Entertainment, Magic). »³⁶⁵ Nabokov établit bien une complémentarité entre écriture et lecture, malgré l'image de la relation écrivain-professeur (« Teacher ») et lecteur en quête de connaissance (« Seekers of Knowledge ») qui peut dénoter une certaine autorité conservée par l'auteur. Toutefois, la quête de connaissance

³⁶⁵ Nabokov, *Selected Letters*, 78.

n'implique aucune allégeance ou malléabilité de la part du lecteur. Au contraire, la quête de connaissance est un périples que l'explorateur entreprend de sa propre autorité.

Il semble cependant qu'il existe deux types de lecture, l'une qui produit le ravissement esthétique, et qui crée une équivalence entre lecteur et auteur, et l'autre qui relève de l'émotion, et d'une expérience partagée par le lecteur et que celui-ci reconnaît dans le livre. Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert expose cette différence de réception, déclarant qu'on pleurera sûrement moins sur Madame Bovary que sur Virginia mais que cela n'indique rien de la qualité de l'œuvre ou de sa réception : « La première qualité de l'Art et son but est l'illusion. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur. J'ai pleuré à des mélodrames qui ne valaient pas quatre sous et Goethe ne m'a jamais mouillé l'œil, si ce n'est d'admiration. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 433) L'émotion peut naître de l'illusion, mais celle-ci est distincte et supérieure. Elle requiert pour être appréciée, au-delà de l'émotion qu'elle produit, un sens artistique de la part du lecteur. Celui-ci doit reconnaître et se plonger dans les détails et la précision poétique, et de cette expérience de l'illusion vient l'admiration d'un « co-artiste » (« fellow artist ») envers un autre. Comme le disait Nabokov à ses étudiants, le lecteur ainsi ne partage pas les émotions des personnages mais celles de l'auteur lors de la création de l'œuvre. Nabokov établit d'ailleurs une distinction similaire dans son cours de littérature :

There are, however, at least two varieties of imagination in the reader's case. So let us see which one of the two is the right one to use in reading a book. First, there is the comparatively lowly kind which turns for support to the simple emotions and is of a definitely personal nature. (There are various subvarieties here, in this first section of emotional reading.) A situation in a book is intensely felt because it reminds us of something that happened to us or to someone we know or knew. Or, again, a reader treasures a book mainly because it evokes a country, a landscape, a mode of living which he nostalgically recalls as part of his own past. Or, and this is the worst thing a reader can do, he identifies himself with a character in the book. This lowly variety is not the kind of imagination I would like readers to use (*LL*, 4).

La lecture émotive vient pour Nabokov d'une réception passive et inconsciente de l'illusion forgée par l'auteur. Seule l'impersonnalité du lecteur, faisant écho à celle de l'auteur, peut permettre la seconde lecture : « What should be established, I think, is an artistic harmonious balance between the reader's mind and the author's mind. We ought to remain a little aloof and take pleasure in this aloofness while at the same time we keenly enjoy—passionately enjoy, enjoy with tears and shivers—the inner weave of a given masterpiece. » (*LL*, 4). Tout comme

l'œil de Flaubert ne se mouillait que d'admiration pour Goethe et non d'émotion envers ses personnages, les larmes viennent ici du ravissement esthétique et non de la représentation par le thème de l'œuvre d'une émotion partagée. La complémentarité auteur-lecteur naît de l'alliance entre « bonne écriture » et « bonne lecture » : ce ne sont pas des expériences partagées ni leur représentation qui lient écrivain et lecteur, mais une compréhension complice de l'illusion et de la structure du texte, ainsi que des détails qui composent cette structure.

La correspondance de Flaubert fournit un exemple de lecture personnelle. En effet, Marie-Sophie Leroyer de Chantepie projette sa personnalité sur le texte, et admet dans sa première lettre s'être totalement identifiée au personnage du roman : « Oui, ce sont bien là les mœurs de cette province où je suis née, où j'ai passé ma vie. C'est vous dire assez, Monsieur, combien j'ai compris les tristesses, les ennuis, les misères de cette pauvre dame Bovary. [...] Je me suis identifiée à son existence au point qu'il me semblait que c'était elle et que c'était moi ! » (À Gustave Flaubert, *Corr. II*, 654). La lecture n'est pas impersonnelle si le lecteur exploite sa propre personnalité pour s'identifier au personnage. Toutefois, Marie-Sophie Leroyer de Chantepie déclare plus tard qu'elle a partagé au cours de sa lecture les émotions de l'auteur, plus que celles du personnage : « Lorsqu'on est entré en communion avec un auteur aussi entièrement que je l'ai fait, en lisant ce chef d'œuvre qui s'appelle *Madame Bovary*, il est impossible de rester étranger et de ne pas se croire de la même famille » (À Gustave Flaubert, *Corr. III*, 8). Peut-être ne croit-elle pas à l'impersonnalité du roman, et confond la personnalité de l'auteur et les événements du roman, ou peut-être, au contraire, s'est-elle plongée dans la forme de l'œuvre au point de ressentir la même joie créatrice que son auteur. Flaubert lui-même semble parfois faire preuve d'un manque d'impersonnalité en tant que lecteur. Dans une éloge à *Nouvelles scènes de la vie russe. Éléna. Premier amour*, de Tourgueneff, Flaubert fait ainsi part d'une lecture émotive de l'œuvre et des personnages qui en font partie : « C'est une belle histoire que celle d'*Éléna* ; j'aime cette figure – et celle de Choubine, et toutes les autres ! – On se dit en vous lisant : 'j'ai passé par là.' Ainsi, je crois que la page 51 ne sera sentie par personne comme par moi » (*Corr. III*, 313). Ce qui fait naître cette croyance est la qualité de l'illusion, qui par sa force de généralité permet au lecteur de projeter sa personnalité et de se croire ainsi ciblé par l'écriture. Flaubert ne s'identifie pas aux personnages, mais il place dans l'œuvre fictive la représentation d'une expérience commune, et l'écrivain impersonnel semble ici se faire lecteur personnel. Toutefois, Flaubert expose probablement ce ressenti de manière consciente, afin de féliciter l'auteur non sur des émotions ou des expériences semblables mais sur la force de l'illusion. Il écrit d'ailleurs dans une lettre à Ernest Duplan ne pas vouloir

d'illustrations, non car elles gâchent un flou délibéré et général qui fait obstacle à la créativité du lecteur, mais parce que le flou général permet l'identification du lecteur particulier : « *Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que : la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette ressemblance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : 'J'ai vu cela' ou 'cela doit être' »* (À Ernest Duplan, *Corr. III*, 221). Si le lecteur en vient à se dire « j'ai passé par là », c'est que l'illusion impersonnelle est réussie, et le lecteur qui prend conscience de la force de l'illusion peut se pencher sur la forme prise par celle-ci, et développer l'envie d'écrire.

Roland Barthes, dans *La préparation du roman*, évoque cette envie d'écrire née de l'admiration de la structure et des détails poétiques d'une représentation :

Une première approche du 'moment de vérité' pourrait être de remarquer qu'il est un fait de lecture, et non pas un fait d'écriture. C'est-à-dire que cela ne relève pas d'une technique *réaliste*. C'est le moment d'une histoire, d'une description, d'une énonciation, un nœud brusque dans le cursus de lecture d'un livre, qui prend un caractère exceptionnel. Nous savons tous que quand nous lisons un livre, il y a des moments où ça se noue et où il y a brusquement une sensation d'exception. La conjonction d'une émotion qui submerge (je dirais, quelquefois, il ne faut pas avoir peur de le dire, jusqu'aux larmes, jusqu'aux eaux troubles) et d'une évidence, en quelque sorte de la représentation, de la figuration qui imprime en nous la certitude que ce que nous lisons est la vérité.³⁶⁶

Isabelle Poulin décrit un moment similaire dans *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre* : « Le moment du détail, c'est ce moment d'une lecture où l'on est si près du texte qu'on peut en percevoir la trame et, surtout, s'apercevoir soi-même en train de ' voir, entendre et respirer sous la transparence de la mort et de la beauté ardente' »³⁶⁷. Cette impression est intimement liée à l'individualité du lecteur qui trouve dans le texte la confirmation de ce qui est déjà en lui, et participe donc au ravissement esthétique, que décrit Roland Barthes en analysant le moment de vérité : « Donc, ce moment de vérité, c'est d'abord ce qui, dans une lecture, m'arrive à *moi*, sujet au premier degré, et je ne puis donc en rendre compte qu'en m'alléguant moi-même [...] »³⁶⁸. Ces « moments de vérité » correspondent bien à l'union de la forme et de l'idée, et non à l'identification ou la reconnaissance du « je suis passé par là », car le moment de vérité ne suppose pas une expérience similaire vécue par le lecteur préalablement à la lecture.

³⁶⁶ Barthes, *La préparation du roman*, 224-5.

³⁶⁷ Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre*, 129.

³⁶⁸ Barthes, *La préparation du roman*, 225.

La réunion du beau et du vrai engendre le ravissement esthétique qui correspond au moment de vérité. On le constate dans l'exemple donné par Barthes :

[...] c'est la mort du vieux prince Bolkonsky dans *Guerre et Paix* de Tolstoï [...] les derniers mots de tendresse du vieux prince avant de mourir à sa fille Marie (avec qui il a eu pourtant toujours les rapports assez hargneux) quand il lui dit « Ma chère, mon amie », c'est très beau ; les scrupules de la fille, de Marie à ne pas le déranger toute la nuit précédant sa mort, alors qu'en fait le prince l'appelait, etc. (naturellement, ceci, comme l'exemple suivant que je vais donner, c'est un 'moment de vérité' qui à proprement parler ne *reproduit pas* la mort cruelle d'un être cher, ce n'est pas une copie réaliste de ce qui est arrivé, ça peut très bien précéder le deuil effectif, ce n'est donc pas sur le plan de la copie.³⁶⁹

Barthes se concentre sur les personnages et leurs rapports, mais c'est sa beauté qui caractérise d'abord le « moment de vérité », et la vérité en découle. Elle surgit autant de l'interprétation du lecteur que de la composition produite par l'auteur : « Au plan de l'écriture le moment de vérité implique une solidarité, une compacité, une fermeté de l'affect et de l'écriture, comme un bloc intraitable »³⁷⁰. Les personnages sont importants en ce qu'ils étaient la structure composée par l'auteur, et leur description doit allier forme et idée. Cette structure, dont les moments de vérité peuvent s'apparenter aux mouvements que dépeint Flaubert, est composée avec précision par l'auteur. Mais c'est au lecteur de repérer les moments de vérité et de s'y plonger pour en tirer la beauté et la vérité transcendante qui correspond au mouvement.

Une lecture créative, focalisée sur le tissage du texte et sondant les mécanismes régissant celui-ci, évoque inévitablement le lien entre désir de lire et désir d'écrire. Barthes, quant à lui, déclare ne pas comprendre comment une personne peut lire sans vouloir écrire :

[...] si *écrire* vient de *lire*, s'il y a une relation de contrainte entre lire et écrire, comment peut-on lire sans être contraint d'écrire ? Autrement dit, question monstrueuse : comment peut-il y avoir beaucoup plus de lecteurs que d'écrivains ? [...] Je m'étonne toujours d'avoir des lecteurs, c'est-à-dire des gens qui me lisent sans écrire, sans avoir d'envie d'écrire. Des lecteurs, c'est-à-dire des êtres, des âmes dont le statut est de lire et non pas d'écrire.³⁷¹

Nabokov développe une idée différente dans son cours sur la littérature, en proclamant l'importance d'un héritage de lecture dans sa formation de lecteur : « [...] if my fathers had not

³⁶⁹ Barthes, *La préparation du roman*, 226-7.

³⁷⁰ Barthes, *La préparation du roman*, 229.

³⁷¹ Barthes, *La préparation du roman*, 260.

been good readers, I would hardly be here today, speaking of these matters in this tongue » (*LRL*, 11). Pour Nabokov, la situation idéale du lecteur doit être sans contrainte, à l'image de celle de l'écrivain : « Readers are born free and ought to remain free. » (*LRL*, 12) Il fait suivre cette affirmation d'un poème de Pouchkine traduit par lui-même, qui selon lui s'applique à la fois aux poètes et aux lecteurs :

[...] To give account to none, to be one's own
vassal and lord, to please oneself alone,
[...]to stroll
In one's own wake, admiring the divine
beauties of Nature and to feel one's soul
melt in the glow of man's inspired design
-that is the blessing, those are the rights! (*LRL*, 12)

Nabokov décrit la lecture comme une façon alternative d'atteindre le ravissement esthétique, recherché dans l'étude de la forme composée plutôt que dans la composition. Tandis que l'auteur cherche à reproduire le ravissement esthétique créé par l'observation de la nature, le lecteur recherche ce ravissement dans le texte. Le lecteur doit cependant posséder un sens artistique pour tirer la beauté du texte par la lecture. L'auteur/lecteur lit d'ailleurs son œuvre en même temps qu'il la compose, et le lecteur réécrit l'œuvre en la lisant, de sorte que les deux méthodes sont symétriques, et nécessaires à l'actualisation du potentiel du texte. Le texte est toujours lu, fût-ce uniquement par l'auteur lui-même. La complémentarité de l'écriture et de la lecture n'implique pas cependant une équivalence. La lecture est présente dans l'écriture, et l'écriture dans la lecture, mais les deux expériences sont distinctes.

Cette symétrie entre lecture et écriture rappelle le parallèle effectué par Nabokov entre l'œuvre littéraire et le problème d'échecs, l'auteur jouant le rôle du compositeur et le lecteur celui du solutionniste. Comme l'œuvre, le problème d'échecs est inventé, et ne correspond pas plus à une véritable partie d'échecs que le roman à la réalité. Cependant, de la même façon que le texte, pour Nabokov et Flaubert, doit correspondre à une exactitude scientifique, la position de chaque pièce doit être légale. La concision du problème d'échecs est un critère important, car chaque pièce doit être nécessaire et ne peut être déplacée ni supprimée, comme les mots dans le texte finement composé. La qualité du problème est également liée à son esthétique,

appréciée selon la subtilité de la composition et la sensibilité individuelle du solutionniste. Le même problème est perçu de façon variée par divers solutionnistes, qui suivent un chemin individuel vers la solution. Bien sûr, la différence majeure entre texte et problème se situe dans l'existence d'une solution unique au problème d'échecs. Un texte permet de nombreuses solutions, qui correspondent aux interprétations de lecteurs divers, tandis qu'un problème ayant plusieurs solutions est un échec. De plus, le compositeur, contrairement à l'auteur, connaît préalablement la solution.

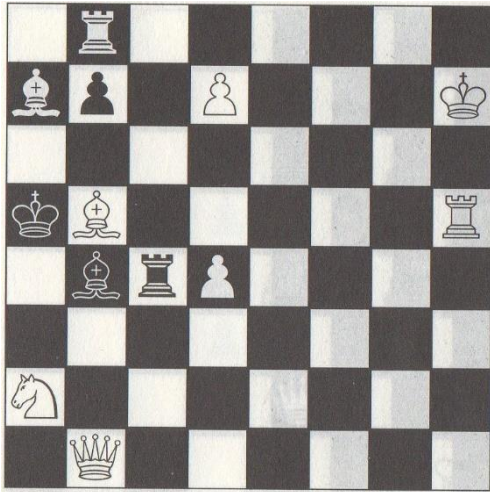
Cependant, le problème d'échecs se rapproche du texte de fiction en ce que le solutionniste n'attend pas seulement une clé difficile à trouver, le premier coup qui mènera à la solution, mais compte sur une satisfaction esthétique à travers une combinaison surprenante de coups. Par exemple, dans un problème de Nabokov publié dans *Poèmes et problèmes*³⁷², la reine se retrouve au deuxième coup en B1, menacée par un pion en A2. La pièce apparemment la plus puissante est menacée par la plus faible. De plus, la prise de la reine permettrait au pion d'être promu en reine noire, transformant en un coup la reine blanche en B1 en une reine noire en B1. Le changement de couleur latent comporte une valeur esthétique, qui est renforcée par le fait que le pion en A2 est en fait cloué par une tour blanche en A1 et un roi noir en A8. Le renversement de force et de couleur, d'idée et de forme, à la fois imminent et inexécutable, produit un ravissement esthétique.



En outre, en plus d'une solution unique, un problème contient des essais. Les essais constituent des sens alternatifs découverts par le solutionniste mais qui ont pu échapper au compositeur, comme des interprétations d'un texte peuvent être faites en dépit des intentions de l'auteur. Au contraire des interprétations du lecteur, les beaux essais sont finalement réfutés par une ou plusieurs possibilités, et n'ont donc aucune valeur utilitaire. Nabokov lie un aspect particulier

³⁷² Vladimir Nabokov, *Poèmes et problèmes* (Paris : Gallimard), 1999 (première édition 1969), 236.

du problème d'échecs à la littérature : le faux coup placé délibérément par le compositeur pour tromper le solutionniste. Nabokov compare ce procédé à l'illusion produite par la composition : « «The fake move in a chess problem [...] all art is deception and so is nature. » (SO, 11) Dans le problème n°5 de Nabokov dans *Poèmes et Problèmes*³⁷³, un coup paraît évident à première vue, un échec à la découverte avec une capture de la tour noire par le fou blanc, qui pourtant ne fait pas partie de la solution.



La clé est en fait un coup plutôt banal qui place la deuxième tour blanche en A8, et rend possible un échec et mat à la découverte alternatif. Le solutionniste est, comme dans les romans de Nabokov, poussé à réfléchir pour éviter les pièges et atteindre le ravissement esthétique. La différence avec le point de vue de Flaubert se situe toujours dans l'absence de pièges : Flaubert n'en tend aucun, préférant ne laisser ni guides ni obstacles. L'objectif, cependant, est le même, puisque les deux auteurs insistent sur la nécessité de faire réfléchir le lecteur, comme le montre ce reproche adressé par Flaubert à Maxime Du Camp dans une lettre datée de 1879 : « Laisse donc le lecteur penser par lui-même. »

La perspective nabokovienne, toutefois, et le parallèle avec le problème d'échecs, créent une idée de confrontation plutôt que de collaboration entre lecteur et auteur, l'auteur cherchant à tromper le lecteur. Nabokov assume cette perspective dans un entretien accordé à *Swiss Broadcast* en 1971. Dans la première partie de sa réponse à une question sur le face à face entre l'auteur et le monde, Nabokov répond qu'il considère en fait le roman comme une opposition entre l'auteur et le lecteur général, peu à même d'apprécier véritablement le texte. Cependant, la deuxième partie de la réponse montre que Nabokov voit même la relation entre bon lecteur

³⁷³ Nabokov, *Poèmes et problèmes*, 239.

et auteur comme une confrontation : « 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 when the dust has finally settled. » (*SO*, 183) Nabokov représente ici la relation auteur-lecteur comme une confrontation en vue d'une récompense mutuelle, donc à mi-chemin entre affrontement et collaboration. Cette ambiguïté est visible dans un échange exceptionnellement réprobateur entre Nabokov et Katharine White, journaliste du *New Yorker*, après le rejet de la nouvelle de Nabokov *The Vane Sisters*. Dans sa lettre, Nabokov détaille le rapport au lecteur qu'il a adopté pour cette nouvelle, tout en exprimant clairement le fait qu'il considère que le rejet de sa nouvelle ne provient pas d'un défaut d'écriture mais d'un défaut de lecture :

First of all, I do not understand what you mean by 'overwhelming style', 'light story' and 'elaboration'. All my stories are webs of style and none seems at first blush to contain much kinetic matter. [...] 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 this discovery, especially because of the abrupt change in *style*. [...] On page 15, I start preparing the reader for the last paragraph by describing the kind of thing millions of cranks have done with Shakespeare's sonnets [...] But what matters most is the fact that people whom I so much like and admire have completely failed me as *readers* in the present case.³⁷⁴

Nabokov refuse de remettre en cause sa composition, rejetant sur le lecteur la responsabilité de l'échec du texte. Cela prouve à la fois l'importance pour Nabokov de la réflexion du lecteur, ainsi que la responsabilité de l'auteur. En effet, Nabokov décrit sa construction d'une illusion dont le but est d'amener le lecteur sur le terrain de la réflexion. Ces procédés rejoignent les objectifs flaubertiens exposés dans sa correspondance lors de la composition de *Madame Bovary* : « Le lecteur ne s'apercevra pas (je l'espère) de tout le travail psychologique caché sous la Forme, mais il en ressentira l'effet » (À Louise Colet, *Corr. II*, 497) ; « C'était un dur passage. Il fallait amener insensiblement le lecteur de la psychologie à l'action, sans qu'il s'en aperçoive. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 544). Le lecteur de Flaubert et de Nabokov n'est donc pas livré à lui-même : l'auteur le guide non vers la conclusion et le sens unique du roman, mais au cœur du texte, d'où le lecteur pourra frayer son propre chemin :

L'enchaînement des sentiments me donne un mal de chien, et tout dépend de là dans ce roman ; car je maintiens qu'on peut tout aussi bien amuser avec des idées qu'avec des faits, mais il faut pour ça qu'elles découlent l'une de l'autre comme de cascade en cascade, et qu'elles entraînent ainsi

³⁷⁴ Nabokov, *Selected Letters*, 117.

le lecteur au milieu du frémissement des phrases et du bouillonnement des métaphores. (À Louise Colet, *Corr. II*, 180)

Le lecteur est conduit au cœur du texte, et c'est ensuite à lui de développer son interprétation personnelle et de poursuivre son propre cheminement. Là intervient la collaboration, puisqu'après le travail de l'auteur sur la composition, le lecteur amené au « milieu du frémissement des phrases et du bouillonnement des métaphores » doit être un « bon » lecteur pour accueillir le texte de façon adéquate : « Il faut que le bon lecteur sente avant tout que cela est *vrai* » (lettre retrouvée à Frédéric Baudry, *Corr. V*, 971). C'est pourquoi le défaut de morale d'un livre ne peut venir que d'une mauvaise œuvre ou d'un mauvais lecteur : « Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile, ou que le livre est *faux* au point de vue de l'exactitude. » (À George Sand, *Corr. V*, 12)

Nous pouvons déterminer trois aspects de la relation auteur-lecteur telle qu'elle est décrite à la fois par Nabokov et par Flaubert : accompagnement, collaboration et confrontation. L'accompagnement est la responsabilité de l'auteur, qui doit composer à partir de ses idées un texte de formes qui « découlent l'une de l'autre comme de cascade en cascade ». A ce stade, pour Flaubert uniquement, le lecteur peut déjà se dire « j'ai passé par là » voyant dans un texte habilement composé pour évoquer mille objets connus la ressemblance avec un objet connu par lui-même. La collaboration se développe entre auteur et lecteur. Selon Nabokov, il s'agit pour le lecteur de chercher à ressentir les émotions non des personnages du roman mais de l'auteur lors de la genèse. C'est peut-être là qu'intervient pour Flaubert la transmission du désir d'écrire à travers l'exemple, parcouru par le lecteur, d'un texte habilement composé. La confrontation est une rencontre entre les formes imprimées sur le papier, produits de l'esprit individuel de l'auteur, et l'entendement individuel du lecteur. Le lecteur poursuit son propre chemin à travers le texte selon une sensibilité artistique forcément unique et différente de celle de l'auteur. Cette étape contient un phénomène d'interprétation avancé qui peut s'assimiler à une forme de réécriture du texte dans l'esprit du lecteur. Toute lecture créative est donc une recombinaison du texte lu.

La communion entre auteur et lecteur se fait par l'imagination, l'écriture et la lecture étant toutes deux travaux d'imagination. C'est une rêverie canalisée, comme l'écrit Bachelard dans *Le droit de rêver*, qui anime le lien entre créateur et créateur, formé par l'écriture et la lecture du texte : « D'ailleurs, c'est par la rêverie que conteur et lecteur communiquent le plus

étroitement. Une sèche description est inerte s'il s'agit de transmettre une expérience nouvelle. Tout pays *inconnu* n'est évoqué, dans sa réalité même, que par les forces de l'imaginaire. »³⁷⁵

³⁷⁵ Bachelard, *Le droit de rêver*, 135.

Conclusion

Le roman, pour Nabokov, est un monde fait de monts, lacs et autres objets naturels créés par l'auteur. La hauteur de ces monts correspond à la qualité du style, et leur ascension est faite par auteur et lecteur sur deux flancs différents, conformément à leur sensibilité artistique singulière : « That mist is a mountain-and that mountain must be conquered. Up a trackless slope climbs the master artist, and at the top, on a windy ridge, whom do you think he meets? The panting and happy reader, and there they spontaneously embrace and are linked forever if the book lasts forever" (*LL*, 2). La métaphore de la montagne permet de donner une matérialité à la fois aux difficultés de l'écriture et à celles de la lecture, qui malgré leurs similitudes ne sont pas identiques. L'étreinte de l'auteur et du lecteur est celle du « bon » auteur (« master author »), impersonnel, qui pendant son escalade a composé une forme exacte, correspondant autant que possible à l'image élaborée dans son esprit, et du « bon » lecteur. Celui-ci a suivi les trois étapes de lecture évoquées dans la dernière partie de cette étude, la confrontation survenant à l'issue de l'ascension de son propre flanc, et non de celui de l'auteur qu'il aurait suivi. La montagne est bien inventée par l'auteur, mais le versant gravi par le lecteur est inconnu de l'écrivain. C'est paradoxalement en traçant son propre chemin que le lecteur tente de ressentir par la lecture des émotions semblables à celles éprouvées par l'auteur pendant l'écriture. La littérature est ressentie par Nabokov comme une entreprise verticale, au cours de laquelle l'auteur ou le lecteur suit son parcours tout en tentant de s'élever, ce à quoi il parvient par moments, lors de « mouvements » particulièrement compacts et réussis qui se rapportent aux moments de vérité de l'écriture et de la lecture.

La transmission du désir d'écrire n'est pas présente dans la métaphore nabokovienne, où l'accolade entre auteur et lecteur clôt à la fois écriture et lecture, dans une union qui accomplit le destin du livre et l'objectif de l'art : tous deux ont ressenti dans leur colonne vertébrale le frisson du ravissement esthétique. À des moments différents toutefois, et l'étreinte, fantomatique, intervient pour l'auteur lorsqu'il imagine des « amis inconnus » (À Louise Colet, *Corr. II*, 482) et pour le lecteur à la fin de la découverte d'un moment de vérité et de beauté. Et pourtant, Nabokov fait part de cette expérience en ayant fait l'ascension de la montagne par les deux pentes. Il parle à la fois en auteur et en lecteur. Dans la préface aux œuvres théâtrales de son père, Dmitri Nabokov utilise lui aussi la métaphore de la montagne pour décourager les critiques qui cherchent absolument des associations et des regroupements d'auteurs et de styles,

expliquant que pour son père l'individualité du style fait son originalité. Au contraire des regroupements qui ne peuvent concerner que les moments où le style faiblit et se fait plus conventionnel, l'étude de la littérature, comparée ou non, doit être consacrée à la recherche des différences entre auteurs, et des moments de vérité uniques qui ne peuvent être amalgamés : « The relegation of writers to schools, movements, or social contexts, and the shrouding of their individuality in the mists of 'influence' offer a fertile field for futile exercise. Father believed that the print of 'comparative' literature was the exaltation of originality, not similarity. What mattered to him were the unique peaks, not the platitudinous plateau" (*MFU*, 3). Dans l'introduction à cette étude, nous avons déclaré que l'individualité de l'auteur/lecteur n'était pas antithétique à la notion d'influence, car celle-ci est envisagée non comme l'adoption d'idées maîtresses mais comme une exploration et une recombinaison d'idées déjà présentes dans l'esprit de l'auteur/lecteur et enrichies par la confrontation avec une montagne antérieure. Non que l'individualisme de Nabokov ne soit sans contradiction, comme lorsque, face au style individuel de Jane Austen dans son cours sur *Mansfield Park*, Nabokov refuse d'accorder à l'individu Jane Austen la propriété complète de son style. Il préfère insister sur l'influence de la littérature française des 18^e et 19^e siècles, c'est-à-dire un style représenté collectivement, inscrit dans un contexte historique comme l'est un mouvement littéraire, et que Jane Austen n'aurait fait que perfectionner : « I suspect it really comes from French literature where it is profusely represented in the eighteenth and early nineteenth centuries. Austen did not read French but got the epigrammatic rhythm from the pert, precise and polished kind of style which was the fashion. Nevertheless, she handles it to perfection" (*LL*, 59). Jane Austen, sans doute, a créé une vision individuelle à partir de ses lectures, menant à la création d'un style tout aussi individuel.

Nabokov, bien sûr, rejette le regroupement d'auteurs dans des mouvements ignorant les montagnes originales qui séparent les auteurs, mais arpentant les plateaux banals sur lesquels stagnent ces mêmes auteurs. Le phénomène d'influence peut lui aussi être appréhendé de façon négative, comme un déni de l'originalité d'un auteur, car un élément de son œuvre fait écho à celle d'un précurseur, pour qui se concentre sur les ressemblances et oublie les différences. Cette étude, dans sa première partie, a exposé cette vision individualiste, en rapprochant, en pleine conscience de la contradiction apparente, la vision nabokovienne et la vision flaubertienne. Il paraît en effet impossible d'envisager l'individualisme et le culte de l'originalité de Nabokov sans prendre en considération sa longue relecture et analyse d'un

précurseur qui s'est trouvé apparenté malgré lui au mouvement réaliste, et fervent adepte du style individuel.

Dmitri Nabokov, toujours dans sa préface, ne nie cependant pas tout à fait l'utilité de la recherche d'échos, du moins au sein d'une même œuvre : « The hunt for leitmotifs and other echors within a given author's œuvre can also be an engrossing but pedestrian pursuit. Yet, certain special images and themes that flash and reverberate among Nabokov's peaks do merit comment, because they illuminate key facets of his works" (*MFU*, 3). Si des images se répétant en écho au sein des écrits d'un auteur illuminent des fils conducteurs de son travail, le flanc de l'œuvre de Flaubert escaladé par Nabokov mérite lui aussi analyse et commentaire, car certaines idées, fruits de la confrontation entre le créateur de la montagne et celui qui l'escalade, rebondissent contre les flancs des monts créés par la suite par le lecteur devenu auteur, et se développent. En outre, le parcours accompli par l'auteur-lecteur original au sein de l'œuvre de Flaubert a pu permettre d'en éclairer certaines facettes et de revisiter certains de ses sommets. Cette étude a ainsi eu pour but de parcourir de nouveau le sentier suivi par Nabokov lors de sa lecture de Flaubert, ainsi que ceux de son écriture, avec l'espoir de tracer un chemin nouveau à travers la chaîne entière de l'œuvre composée par Nabokov. Bien sûr, cette tentative de reprise de parcours provient nécessairement d'une lecture individuelle des deux œuvres, mais ajustée à une perspective analytique aussi impersonnelle que possible.

L'étude de l'influence n'a donc pas vocation à ignorer l'originalité des auteurs, ni les potentielles réverbérations entre leurs montagnes respectives, mais au contraire à faire ressortir les points communs et les différences entre les gravissements des massifs flaubertiens par Nabokov, ainsi que les ascensions de celui-ci en tant qu'auteur. L'œuvre de Nabokov n'est ni poursuite de l'œuvre de Flaubert ni déviation par rapport à elle. Celle-ci, telle que Nabokov l'a comprise, constitue un rameau du dispositif imaginaire auquel il a recours. Nabokov en a conscience, et c'est pourquoi il déploie de nombreuses références à Flaubert au cours de son œuvre. Mais, de la même façon, certaines références ne sont pas conscientes au moment même de l'écriture, bien que l'auteur puisse se rendre compte de la similitude l'instant d'après, lors de la première relecture (*SO*, 46) Cependant, ces allusions, encore une fois, ne font pas référence à l'œuvre de Flaubert, mais au regard nabokovien porté sur cette œuvre, à l'image du procédé en « ; et » remarqué par Nabokov chez Flaubert (indiquant une sensibilité à l'usage de cette conjonction), et transformé par lui en procédé original, au rythme singulier.

L'incidence du regard flaubertien sur l'œuvre de Nabokov, fragment du mécanisme imaginaire de Nabokov, a constitué l'objet d'étude de la première partie. Cette étude a débuté par une analyse linguistique du français de Nabokov, afin de contextualiser sa lecture de Flaubert dans la langue originale. Evidemment, le rapport au français de Nabokov est éminemment complexe, et l'étude isolée de son apprentissage de cette langue est déjà un parti pris qui met à l'écart une étude linguistique approfondie de son œuvre. En effet, comme le souligne Julie-Loison Charles en citant François Grosjean dans *Vladimir Nabokov, ou l'écriture du multilinguisme*, le trilinguisme de Nabokov ne constitue pas trois monolinguisms mais une connaissance linguistique qui englobe anglais, russe et français avec des frontières très ténues entre les langues : « Au-delà de la maîtrise d'une langue A additionnée à la maîtrise d'une langue B, le rapport des bilingues au langage est très particulier. 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 monolingues »³⁷⁶, ni le trilingue la somme de trois. Toutefois, si la fonction connotative est associée chez Nabokov à son rapport à la langue en général, comme le montre Julie-Loison Charles avec l'exemple de l'allemand et la psychanalyse, le français et la sexualité, nous avons vu que Nabokov explique partiellement dans *Mademoiselle O* l'usage d'un français connotatif qui met en avant la sonorité du français, langue de la lecture de l'œuvre de Flaubert par Nabokov. Ce qui est vrai pour le rapport à la langue de Nabokov en général, démontré notamment par l'étude de Julie-Loison Charles, a nécessairement constitué un des facteurs de la réception individuelle de Flaubert par Nabokov.

Ainsi, la séparation entre signifiant et signifié chez les bilingues peut expliquer l'obsession nabokovienne pour la sonorité du style de Flaubert : « [...] 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 aigüe 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 ?' [...] Et 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 œuvre en anglais puisque

³⁷⁶ Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme*, 28.

des langues étrangères y font très régulièrement irruption et donnent un caractère étranger à sa prose.³⁷⁷

Voilà qui éclaire ce commentaire de Nabokov sur le style de Flaubert :

A third feature-one pertaining more to poetry than prose-is Flaubert's method of rendering emotion or states of mind through an exchange of meaningless words. Charles has just lost his wife, and Homais is keeping him company. 'Homais, to do something, took a decanter on one of the shelves in order to water the geraniums. 'Ah! Thanks, said Charles; you are so-' He did not finish, choking as he was under the profusion of memories that Homais' action recalled to him [Emma had used to water the flowers] Then to distract him, Homais thought fit to talk a little horticulture: plants, he said, need humidity. Charles bowed his head in assent' Beside, Homais continued, the fine days will soon be here again' Oh, said Bovary. Homais having exhausted his supply of topics, gently draws the small window curtains aside 'Hm! There's monsieur Tuvache passing'. Charles repeated after him mechanically! ... Monsieur Tuvache passing. Meaningless words, but how suggestive" (*LL*, 172-3)

Certes, Nabokov utilise l'anglais pour communiquer à ses étudiants ce procédé qui l'a particulièrement séduit, mais c'est en français que la sonorité, au-delà de la signification des mots, est la plus claire : « Monsieur Tuvache qui passe ». Le rapport unique de Nabokov envers la langue l'a forcément amené à cette analyse. Le phénomène d'influence tel qu'il est envisagé dans cette étude est mis en lumière par ce rapport à la langue. Nabokov lit Flaubert en possédant une oreille particulière pour le son des mots. L'écriture de Flaubert, perfectionnée par le gueuloir, est un terrain particulièrement adapté à une telle lecture, par laquelle le lecteur, ici Nabokov, recherche moins la confirmation d'idées déjà présentes dans son esprit, qu'une corroboration par une réception orientée du style de l'auteur. Le lecteur possède donc un certain contrôle sur l'influence qu'il subit. La lecture de Flaubert est un facteur, bien que certainement partiel par rapport aux autres langues et autres auteurs concernés, dans la formation du rapport de Nabokov à la langue en général.

De la même façon, l'influence flaubertienne n'est que l'une des diverses influences dont Nabokov a fait l'expérience, et dont on a seulement évoqué certaines autres. Dans cette étude, Nabokov est considéré à travers le prisme de sa lecture individuelle de Flaubert : l'image de l'auteur russe est donc orientée, et repose sur sa lecture créative de Flaubert par Nabokov, et les ressemblances et différences entre son œuvre et celle de Flaubert. Précisément, nous avons présenté entre les deux auteurs de nombreuses similitudes concernant leur rapport à la littérature

³⁷⁷ Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme*, 29.

et leurs opinions radicales quant à la position idéale de l'auteur envers non seulement les milieux littéraires mais aussi la société en général. Les analogies consistent principalement en leur conviction qu'un grand auteur doit être isolé, rechercher la beauté, et donc n'écrire que pour soi ou des lecteurs idéalisés, et non pour un public de masse susceptible d'apporter gloire et récompenses. Plus généralement, les deux auteurs se caractérisent par un mépris de l'éphémère, comme l'illustre leur rejet des journaux et des actualités politiques, ainsi que des critiques contemporaines. Ce refus se fait au profit de l'éternel, qui doit être pour eux le but de l'art. La confirmation du talent stylistique se trouve dans la postérité, seul juge compétent de la qualité d'une œuvre. Cette approche similaire de la littérature ne tient pas forcément de l'influence. Il est probable que les deux auteurs sont arrivés à des conclusions semblables de manière très différentes, même s'il est possible que Nabokov ait lu la correspondance de Flaubert et ait approuvé nombre de ses prises de position. Quoiqu'il en soit, il existe de fortes ressemblances entre leurs idées à propos du rapport de l'auteur à son œuvre et au lecteur. De façon paradoxale, les deux auteurs se ressemblent particulièrement dans leur individualisme, qualité particulière qui permet de les associer.

La question du bourgeois et du philistin a fourni un nouvel exemple concret du phénomène d'influence explicite dans cette étude. Le lien entre l'utilisation du terme philistin par Nabokov et du terme bourgeois par Flaubert a été établi par Nabokov, qui emploie les deux termes de façon presque interchangeable et mentionne le bourgeois flaubertien dans son essai sur le philistinisme. Toutefois, l'examen de différences notables entre le philistin nabokovien et le bourgeois flaubertien a permis de mettre au jour l'appropriation de ce terme par Nabokov, qui l'a interprété et réinventé à sa façon, selon une morale individuelle et personnelle. L'étude de procédés stylistiques flaubertiens, analysés par Nabokov dans son cours sur *Madame Bovary*, et comportant des similitudes avec des constructions syntaxiques présentes dans l'œuvre de Nabokov, a donné lieu à une conclusion semblable. Si Nabokov s'est indubitablement nourri de ces procédés, c'est lui, en tant que lecteur créatif, qui a mis au jour leur potentiel tout autant que Flaubert, et il les a réinventés de façon originale, ou du moins aussi originale que l'on peut l'être, selon le mot de Flaubert (À Louise Colet, *Corr. II*, 348).

La dernière sous-partie de la première partie a été consacrée au positionnement de l'auteur par rapport à son œuvre, et a suivi un raisonnement semblable à celui de la deuxième sous-partie, fondé sur une convergence d'approche de la littérature plus qu'entre les textes ou les styles eux-mêmes. Cette ressemblance est peut-être née partiellement de l'exemple fourni par Flaubert mais surtout, sans doute, d'expériences distinctes ayant conduit les deux auteurs à

la même conclusion : l'auteur doit être le maître incontesté de l'œuvre pendant sa création, et est également le lecteur idéal, de sorte que la littérature reste, pour Nabokov et Flaubert, une entreprise solitaire correspondant à l'expertise singulière d'un individu auteur. La reprise de Nabokov de la formule flaubertienne décrivant l'auteur dans son œuvre comme Dieu dans la création correspond probablement moins, comme dans le cas du bourgeois et du philistin, à une adoption des principes flaubertiens qu'à une appropriation ou une corroboration selon l'interprétation faite par Nabokov de ces principes. Cette comparaison explique cependant l'attachement des deux auteurs à une autorité aussi bien qu'à une invention totale de la part de l'auteur, seul créateur, et qui œuvre indépendamment de la réalité moyenne collective. Le lien entre Flaubert et Nabokov concernant la position de l'auteur envers l'œuvre provient de leur croyance en la perception : « Avez-vous jamais cru à l'existence des choses ? Est-ce que tout n'est pas une illusion ? Il n'y a de vrai que les 'rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets » (À Guy de Maupassant, *Corr.* V, 416). Tout au long de cette première partie, les similitudes et différences entre Flaubert et Nabokov sont explicables par l'individualisme que partagent les deux auteurs et la perception nabokovienne de l'individualisme flaubertien, dont il s'inspire peut-être tout en le modifiant selon ses propres convictions.

La deuxième partie s'est focalisée sur les similitudes et les différences entre les deux auteurs dans la manière dont ils exercent leurs individualismes en tentant de s'affranchir par différents moyens de l'aspect social, utilitaire ou moral de la littérature. L'apparente contradiction entre la pertinence sociale de *Lolita* et *Madame Bovary* et l'intention purement artistique de leurs auteurs a d'abord été évoquée. S'il existe peut-être, en particulier chez Nabokov, un désir de provocation, l'objectif pour les deux œuvres semble plutôt être de prouver le pouvoir transcendant du style et l'importance de la perception en art :

The subject may be crude and repulsive. Its expression is artistically modulated and balanced [...] a master of Flaubert's artistic power manages to transform what he conceived as a sordid world inhabited by frauds and philistines and mediocrities and brutes and wayward ladies into one the most perfect pieces of poetical fiction known, and this he achieves by bringing all the parts into harmony, by the inner force of style, by all such devices of form as the counterpoint of transition from one theme to another, of foreshadowing and echoes" (*LL*, 138-147)

Non seulement l'auteur pour Nabokov et Flaubert crée un monde de toutes pièces, mais il est également capable de transfigurer le sordide qu'il a lui-même conçu par une beauté esthétique provenant du style : "Bien écrire le *médiocre* et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa

coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique [...]” (À Louise Colet, *Corr. II*, 429). La deuxième partie visait à démontrer la précellence du style en littérature, qui est une manière de voir singulière rendant impossible aussi bien le réalisme, qui fait appel à une réalité collective, que le moralisme, qui déforme une perception originale par des considérations également sociales.

Là encore, Nabokov porte un regard individuel sur Flaubert. Il dresse la liste des improbabilités présentes dans *Madame Bovary* afin de prouver à ses étudiants la non-appartenance du roman au mouvement réaliste, et indique dans une annotation à la préface de son exemplaire de la traduction d'Eleanor Marx Aveling que la mention de Delphine Delamare dans la genèse du roman est une invention de Maxime Du Camp. Puisque le réalisme est impossible, Nabokov comme Flaubert préconisent l'invention totale. Toutefois, une autre notion que le réel (qu'il est impossible de percevoir sans le déformer pour le changer en réalité subjective) a été présentée comme objectif secondaire à la beauté pour Flaubert, et un sous-produit d'une œuvre de qualité pour Nabokov. Il s'agit du vrai, qui peut correspondre à une connaissance absolue pouvant paradoxalement être atteinte à travers une perception subjective : « Les données du monde sensible, les informations que l'observateur accumule au fil de ses découvertes deviennent la matrice d'une encyclopédie personnelle qui rapproche asymptotiquement son auteur de la connaissance absolue »³⁷⁸. Nabokov définit également ce vrai, terme ici emprunté à Flaubert, comme le mélange de réalités individuelles. Il ne s'agit pas de la réalité moyenne, qui est conventionnelle, agrégeant les plateaux plutôt que les montagnes, pour reprendre la métaphore de Dmitri Nabokov. Cette réalité objective est un mélange expert de multiples perceptions individuelles qui ne met pas en cause leur singularité :

So here we have three different worlds—three men, ordinary men who have different *realities*—and, of course, we could bring in a number of other beings: a blind man with a dog, a hunter with a dog, a dog with his man, a painter [...] In every case it would be a world completely different from the rest since the most objective words *tree, road, flower, sky, barn, thumb, rain* have, in each, totally different subjective connotations. [...] The only way back to objective reality is the following one: we can take these several individual worlds, mix them thoroughly together, scoop up a drop of that mixture, and call it *objective reality*. [...] Moreover, this *objective reality* will contain something that transcends optical emotion, of energy and endeavor [...] So when we say *reality*, we are really

³⁷⁸ Yannique Chupin, *Vladimir Nabokov, Fictions d'écrivains*, (Paris : PUPS), 2009, 124.

thinking of all this—in one drop—an average sample of a mixture of a million individual realities.”
(*LL*, 253)

Le travail de l’auteur est de constituer dans son esprit une image correspondant à cet échantillon de réalité objective, puis de composer un texte aussi fidèle que possible au tableau imaginé :

Dans le monde de Nabokov, les qualités d’observation de l’écrivain sont intimement liées à celles du peintre et la littérature apparaît comme un mode d’expression tout aussi susceptible de ‘représenter’ le monde environnant que l’art pictural. Pour Nabokov, la description ne ‘décrit’ rien si l’auteur n’a pas en tête une représentation visuelle du tableau qu’il souhaite dépeindre à son lecteur. La représentation mentale du paysage, du personnage ou de l’objet doit faire acte de modèle [...]³⁷⁹

L’impersonnalité commande de ne pas injecter dans ce tableau la personnalité de l’auteur, mais le tableau constitué représente tout de même une perception subjective et individuelle du réel : « Rappelons-nous toujours que l’impersonnalité est le signe de la Force. Absorbons l’objectif et qu’il circule en nous, qu’il se reproduise au dehors, sans qu’on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse » (À Louise Colet, *Corr. II*, 463)

Une différence entre les deux auteurs a été mise au jour, dans la généralisation assumée par Flaubert, qui déclare faire des types lorsqu’il décrit ses personnages, dans le but de rendre possible la reconnaissance d’une expérience vécue ou observée par de nombreux lecteurs. Pour Flaubert, la généralisation fait partie de l’illusion : « [...] on n’est idéal qu’à la condition d’être réel et on n’est vrai qu’à force de généraliser » (À Ernest Chesneau, *Corr. III*, 807). Comme le décrit Mario Vargas Llosa, les personnages de Flaubert sont des types, dépourvus d’individualité :

Rognées de troncs et d’extrémités, ces faces ont perdu de plus un autre attribut : l’individualité, elles sont de série et interchangeables comme des articles de consommation. C’est un autre des procédés qu’utilise le narrateur pour que les hommes de la réalité fictive paraissent des choses : les décrire comme des ensembles qui, le particulier et le privatif disparaissant et le général et le commun saillant toujours, prennent un caractère uniforme et identique, une nature indifférenciable (sic), ce qui caractérise les produits de l’industrie, reproduction mécanique d’une matrice archétypique. »³⁸⁰

Pour Vargas Llosa, Flaubert procède à une « chosification de l’humain ». Ce n’est pas ce que fait Nabokov, dont les personnages, bien qu’ils ne représentent pas des personnes réelles et ne

³⁷⁹ Chupin, *Fictions d’écrivains*, 113.

³⁸⁰ Mario Vargas Llosa. *L’orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, (Paris : Gallimard), 1978 (première édition 1975). P. 131

possèdent pas d'individualité dans le monde concret, sont pourtant dotés d'une personnalité très spécifique, parfois si particulière qu'elle pourrait être qualifiée de sur-personnalité, comme c'est le cas de certains narrateurs. Ainsi, Nabokov, contrairement à Flaubert reconnaissant dans Emma Bovary des jeunes femmes pleurant dans vingt mille villages de France, interprète comme une coïncidence les mentions par les journaux d'hommes accusés de pourchasser des jeunes filles après l'écriture de *Lolita*.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes également penché sur la question de la morale, question pertinente concernant deux auteurs frappés par la censure à cause de leur roman le plus célèbre. Les deux auteurs refusent le moralisme de la même façon qu'ils rejettent l'insertion d'idées politiques ou sociales dans les œuvres littéraires. Leurs déclarations indiquent que le didactisme du moralisme et de l'immoralisme à la fois leur paraît incompatible avec l'objectif de l'art, qui doit être la perfection de la forme et de l'idée, libre de toute autre considération. Le point commun aux deux œuvres, *Lolita* et *Madame Bovary*, qui est l'interprétation conventionnelle de ces romans comme des œuvres immorales, s'est cristallisé dans la confiance des deux auteurs en la moralité de leur œuvre. Nabokov et Flaubert tirent cette conclusion de la même foi en la moralité inhérente de l'art. Toutefois, les deux auteurs n'ont pas nécessairement la même idée de la façon dont la moralité d'une belle œuvre d'art se manifeste. Flaubert, dans sa correspondance, fait d'une belle œuvre d'art un exemple, semblable aux beautés naturelles, qui exhorte les spectateurs à la morale :

Un brave homme d'ici, qui a été maire pendant 40 ans, me disait que, dans cet espace de temps, il n'avait vu que deux condamnations pour vol, sur la population qui est de plus de trois mille habitants. Cela me semble lumineux. Les matelots sont-ils d'une autre pâte que les ouvriers ? Quelle est la raison de cela ? Je crois qu'il faut l'attribuer au *contact du Grand*. Un homme qui a toujours sous les yeux autant d'étendue que l'œil humain en peut parcourir, doit retirer de cette fréquentation dédaigneuse [...] Je crois que c'est dans ce sens-là qu'il faut chercher *la moralité de l'art* ; comme la nature, il sera donc moralisant par son élévation virtuelle et utile par le Sublime. » (À Louise Colet, *Corr. II*, 405)

Nabokov, dans son essai *The Art of Literature and Commonsense*, attribue à l'art un encouragement moral plus actif, venant même d'une intention indirecte de l'auteur. Il considère qu'une description d'un personnage immoral visant le vrai constitue une dénonciation de l'immoralité plus efficace qu'une critique moraliste transparente :

There is, however, one improvement that quite unwittingly a real writer does bring to the world around him. Things that commonsense would dismiss as pointless trifles or grotesque exaggerations

in an irrelevant direction are used by the creative mind in such a fashion as to make iniquity absurd. The turning of the villain into a buffoon is not a set purpose with your authentic writer: crime is a sorry farce no matter whether the stressing of this may help the community or not; it generally does, but that is not the author's direct purpose or duty. The twinkle in the author's eye as he notes the imbecile drooping of a murderer's underlip, or watches the stumpy forefinger of a professional tyrant exploring a profitable nostril in the solitude of his sumptuous bedroom, this twinkle is what punishes your man more surely than the pistol of a tiptoeing conspirator. (LL, 376)

Nabokov semble faire allusion à des personnages tels que Toad dans *Bend Sinister* ou M'sieur Pierre dans *Invitation to a Beheading*, qui sont des philistins. La mention du meurtrier rappelle d'ailleurs une des différences entre le bourgeois flaubertien et le philistin nabokovien, puisque Nabokov abhorre la violence et la considère comme une manifestation philistine. La moralité inhérente à l'art est ainsi plus active, et moins impersonnelle, quand il s'agit de dénoncer le philistinisme. De la même façon, nous avons constaté que Flaubert fait d'Homais la somme des défauts bourgeois. Cette réflexion a permis d'éclairer la position singulière prise par Nabokov quant à la satire, qu'il considère comme secondaire lorsque l'œuvre d'art est expertement composée, et futile si la composition est sans mérite par elle-même : « If a satire is of little aesthetic value, it does not attain its object, however worthy that object may be. On the other hand, if a satire is permeated by artistic genius, then its object is of little importance and vanishes with its times while the dazzling satire remains, for all time, as a work of art. So why speak of satire at all ? » (LL, 64) Et pourtant, Nabokov revendique *Bend Sinister* et *Invitation to a Beheading* comme des dénonciations du totalitarisme, mettant en scène un personnage consciencieux face à un rival philistin (SO, 156). La satire est là, dans la description d'un personnage brutal plutôt que dans une dénonciation moraliste, contrairement à ce qui se produit dans une œuvre comme *Le Candidat*, de Flaubert, qui ridiculise tous ses personnages et relève plus de l'humour que de la satire, le spectateur ne sachant vers qui se tourner pour trouver une perspective morale. La dénonciation du totalitarisme dans son œuvre semble constituer une faille à l'impersonnalité de Nabokov, tandis que le poids du lien familial est peut-être celle de Flaubert, comme le signale Nabokov qui lui reproche la fin trop sentimentale de *Madame Bovary*, en raison de la mention du Dr. Larivière dans lequel Nabokov voit un substitut au père de Flaubert, ainsi qu'il l'indique dans ses annotations au roman. Toutefois, l'apparition du Dr. Larivière n'est pas seulement une interruption sentimentale ; elle introduit aussi un personnage diamétralement opposé à l'attitude bourgeoise qui caractérise presque tous les autres personnages du roman, de la même façon que le totalitarisme dénoncé par Nabokov s'accomplit à travers la description de personnages philistins. De sorte que nous sommes amené à constater

que là où Nabokov et Flaubert refusent le moralisme, il existe une morale anti-bourgeoise, et là où ils dénigrent la satire, il y a satire du bourgeois. Bien sûr, cette satire n'est jamais qu'un caractère secondaire des œuvres. En outre, tout comme Flaubert et Nabokov sont surtout associés par leur individualisme, la satire qu'ils pratiquent a pour objectif principal la défense de l'indépendance de l'art, comme une attaque du mal par le mal.

La troisième partie a été consacrée au projet primordial des œuvres de Nabokov et de Flaubert : la composition. La recherche de l'exactitude scientifique a d'abord été abordée. Sur ce point, la principale différence entre les œuvres de Flaubert et Nabokov est la qualification scientifique que possède Nabokov. En effet, alors que Flaubert mène des recherches minutieuses avant d'initier chacune de ses œuvres, Nabokov puise également dans sa connaissance personnelle, ce qui entraîne assurément un rapport différent aux données rassemblées pour les romans. Mais il existe aussi nécessairement une différence contextuelle, difficile à apprécier, qui fait que les désaccords scientifiques entre Nabokov et Flaubert, visibles surtout à travers les annotations de Nabokov à propos de la mort d'Emma, proviennent peut-être également d'une évolution chronologique de la connaissance scientifique collective. Lorsque Flaubert conseille à Louise Colet de boire plus de vin, car l'eau « *dans notre pays* », est « une cause souvent de cancers à l'estomac » (À Louise Colet, *Corr. II*, 424), il fait appel à la connaissance scientifique de son frère médecin. Le commentaire est pourtant, eu égard à l'évolution de la médecine, digne de Bouvard et Pécuchet. Le recours à l'exactitude scientifique par Nabokov et Flaubert naît toutefois de la même appréciation de l'éternellement vrai, comme le montrent les corrections précises adressées à Louis Bouilhet pour Flaubert et à Kirill Nabokov pour Nabokov. L'aigle vole toujours majestueusement dans le ciel bleu, et l'embrasement est toujours un phénomène instantané. Cependant, même les conclusions les plus définitives peuvent être mises à mal par l'apparition de nouvelles données, et la recherche de l'objectivité à travers le savoir scientifique implique une inévitable imperfection. C'est pourquoi Flaubert et Nabokov allient des données scientifiques à une fine observation individuelle. Yannicke Chupin, dans *Vladimir Nabokov, Fictions d'écrivains*, décrit le mélange opéré par Nabokov entre rigueur disciplinaire et perception subjective, mais impersonnelle, dans *The Gift* :

Nabokov souligne ici l'alchimie heureuse et unique de l'acuité de l'observation ('un coup d'œil pénétrant') et du savoir ('expérimenté'). A la fois savant et poète, Fiodor, en observant la faune, pourrait en dériver nombre de données physiques sur la nature et s'approcher du secret de la création. Comme l'explique Nabokov dans un entretien pour la BBC en 1962, la réalité n'est jamais

complètement saisie par l'œil humain, mais le savoir permet de franchir des étapes et de se rapprocher de la connaissance absolue [...] »³⁸¹

La satire de l'accumulation du savoir, dénuée d'esprit critique, traitée dans la troisième partie, montre à quel point les auteurs étaient conscients des possibles failles d'une acquisition systématique du savoir scientifique, problématique qui constitue d'ailleurs le sujet de la dernière œuvre de Flaubert. Il ne s'agit pas dans cette œuvre de rechercher le savoir afin d'enrichir l'observation et de rendre celle-ci plus exacte, mais de récupérer, sans modification individuelle aucune, le savoir des maîtres. Bouvard et Pécuchet sont les exemples parfaits de ce phénomène qui pourrait être compris comme absolument contraire au processus de l'influence tel qu'il est envisagé dans cette étude. Le savoir est compilé sans apport du récepteur autre qu'un acquiescement total, qui mène évidemment à un dérèglement complet dès lors que les conclusions des maîtres se contredisent. Claude Mouchard décrit ce manque d'esprit critique dans « La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* » : « Bouvard et Pécuchet se collent contre les livres et leurs savoirs. Ils leur demandent la loi même de leur être, la règle de leurs gestes. Ils tentent de les identifier au grand savoir-réalité défaillant. Ils voudraient qu'en eux, à travers leurs corps et leurs aventures, se déploie la plénitude des savoirs. »³⁸² Bouvard et Pécuchet ne s'appliquent jamais à la relecture, qualité principale pour Nabokov du « bon » lecteur, et évitent ainsi tout renouvellement de leur interprétation naïve des textes lus, et donc toute possibilité d'amélioration. Ada et Van, les héros d'*Ada or Ardor*, sont les contre-exemples qui illustrent le pouvoir bénéfique du récepteur pratiquant une déformation individuelle de l'œuvre de ses précurseurs.

La suprématie de la forme, avancée par Flaubert et confirmée par Nabokov, a constitué un autre sujet d'étude de la troisième partie. Certes, les styles de Flaubert et Nabokov paraissent sensiblement différents. Toutefois, ils se rejoignent dans le travail extrêmement minutieux effectué par les auteurs lors de la composition, et tous deux visent le caractère immuable de leurs phrases. Le style de Flaubert n'est ainsi pas « simple », comme pouvaient le décrire certains étudiants de Nabokov (*SO*, 32), mais précis, comme celui de Nabokov. C'est d'ailleurs pourquoi qualifier le style nabokovien d'excessif l'est tout autant. Nabokov et Flaubert sont deux auteurs aux sensibilités esthétiques et sonores particulières, mais qui partagent une approche semblable de la nécessaire exactitude de la forme, et qui les distingue de nombreux

³⁸¹ Chupin, *Fictions d'écrivains*, 124.

³⁸² Mouchard, « La consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (édité par), *Travail de Flaubert* (Paris : Seuil), 1983, 174.

autres auteurs : « La connaissance qui leur manque à tous, c'est *l'anatomie du style*, savoir comment une phrase se membre et par où elle s'attache. On étudie sur des mannequins, sur des traductions, d'après des professeurs, des imbéciles incapables de tenir l'instrument, de la science qu'ils enseignent, une plume, je veux dire, et la vie manque ! » (À Louise Colet, *Corr. II*, 427) C'est un regard singulier sur le texte, élaboré comme une structure experte de phrases interchangeables qui doivent chacune tenir, dans le rythme et dans l'idée, par elles-mêmes. Les deux auteurs partagent ce regard, comme le prouvent leurs nombreuses lettres à leurs éditeurs refusant tel ou tel changement de mot ou même de ponctuation. Le recours à la poésie n'est pas un désir d'injecter dans la prose le lyrisme poétique ni même le rythme poétique lui-même, mais bien d'obtenir la précision rythmique de la poésie, ainsi que celle de l'idée. Une phrase ne doit pas être un vers, elle doit être comme un vers, c'est-à-dire être si compacte qu'elle ne peut être détachée du corps du texte sans perdre de son intégrité physique. L'auteur a donc pour devoir de composer avec précaution et de retravailler ses phrases jusqu'à avoir atteint une forme solide et interchangeable. Le détail est également un élément très important de la forme, puisque Nabokov comme Flaubert les multiplient. Leur signification peut être variée, d'un symbolisme subtil pour des détails révélateurs à un effet de réel pour des éléments apparemment inutiles, mais ils correspondent surtout au souci de fidélité qu'a l'auteur envers l'image conçue dans son esprit. Chaque détail, de la même façon que chaque mot, est immuable. Le détail est aussi peut-être valorisé par ces deux auteurs car il constitue une façon plus directe et plus évidente de mettre la forme en adéquation avec l'idée, contrairement à un élément plus général. En effet, le petit fait est accessible à l'observateur minutieux qui peut tenter d'en extirper le mystère. L'art du détail commence par le discernement de la complexité de celui-ci, au-delà de l'idée générale trop souvent simplifiée et imprécise :

In my academic days I endeavored to provide students of literature with exact information about details, about such combination of details as yield the sensual spark without which a book is dead. In that respect, general ideas have no importance. An ass can assimilate the main points of Tolstoy's attitude toward adultery but in order to enjoy Tolstoy's art the good reader must wish to visualize, for instance, the arrangement of a railway carriage on the Moscow-Petersburg night train as it was a hundred years ago » (*SO*, 156-7)

Tout comme le bon lecteur est un relecteur, le bon écrivain est un ré-écrivain. Entre l'idée et la forme se trouve un lien indéfectible, c'est-à-dire qu'il est impossible de modifier la forme sans modifier l'idée et inversement. Alors qu'Aristote distingue six éléments dans la tragédie,

« l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant »³⁸³, Flaubert et Nabokov n'en voient que deux dans le roman, le style et la structure, qui composent la forme. L'histoire est le sujet, et celui-ci est insignifiant en ce qui concerne le véritable contenu du roman : la forme. La forme achevée équivaut à la pensée, même si des éléments ont été supprimés ou perdus depuis l'image formée dans l'esprit de l'auteur. C'est à l'auteur de concevoir l'idée aussi clairement que possible afin de pouvoir la reproduire fidèlement par le style et la structure. C'est ensuite au lecteur de concevoir mentalement cette idée ou cette image à partir de la forme.

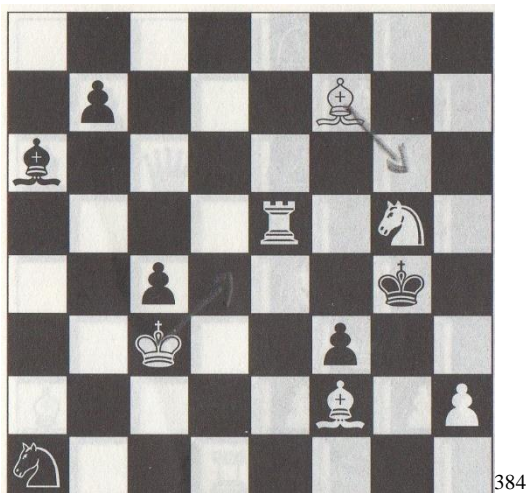
La relation auteur/lecteur a représenté le dernier objet d'étude. Nous avons observé, à la fois chez Nabokov et Flaubert, la même distinction entre le lecteur général, souvent médiocre lecteur, prompt à juger de la qualité d'une œuvre par son sujet et à s'identifier aux personnages, et un public fait d'individus considérés comme des bons lecteurs par leur attachement à la forme identique à celui des auteurs, et une volonté de lire et relire le texte pour atteindre le ravissement esthétique. Cette distinction peut être considérée comme élitiste, mais elle vise en fait à séparer une lecture passive, à la manière des apprentissages de Bouvard et Pécuchet, d'une lecture créative et engagée, qui voit dans l'acte de lecture une étape à part entière du processus de création : « 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. » (95) Les techniques employées par Flaubert et Nabokov pour pousser les lecteurs à la réflexion sont opposées, même si elles possèdent le même objectif : Flaubert supprime toute intervention visible, afin d'exposer, et Nabokov crée un réseau de personnalités multiples, dont l'outrance force le lecteur à admettre qu'il est impossible de trouver un guide de confiance.

Les regards portés par les deux auteurs sur ces « amis inconnus », et sur la lecture elle-même, sont toutefois sensiblement éloignés l'un de l'autre. Tandis que Flaubert insiste sur l'ébahissement dans lequel un texte doit plonger les lecteurs, et présente un lecteur émerveillé mais un peu plus passif, Nabokov évoque un ravissement esthétique qui doit être activement recherché par le lecteur sous peine de rester inaccessible. De la même façon, Flaubert considère une description délibérément vague et générale comme une illusion bien faite, qui pousse tout lecteur à reconnaître une situation vécue, plutôt qu'à s'identifier personnellement aux

³⁸³ Aristote, *Poétique* (Paris : Le Livre de Poche), 1990, 93.

personnages. Nabokov ne s'attarde pas sur cette qualité et n'évoque la généralisation que sur un mode négatif.

L'impersonnalité flaubertienne, en tous les cas, ne concerne pas uniquement l'auteur mais également le lecteur, et c'est ce qu'illustrent la lecture nabokovienne de son œuvre, ainsi que la vision de l'acte de lecture partagée par les deux auteurs. Tout bon lecteur est un lecteur impersonnel, qui cherche dans le texte non pas une représentation de ses sentiments mais une forme accomplie propre à lui fournir le ravissement esthétique. Contrairement au lecteur personnel, qui voit dans l'auteur un maître possédant les clés de ses propres sentiments, le lecteur impersonnel s'affranchit de l'autorité de l'auteur pour tracer son propre chemin dans la montagne de l'œuvre. Un relecteur impersonnel peut ainsi accomplir ce qui est impossible dans le cas d'une lecture passive, à savoir déceler des sens inédits dans un texte et faire sien le rythme de l'écriture. Même un problème expertement composé peut mener à plusieurs solutions, à l'image du problème n° 11 de Nabokov, dont la solution n'est pas forcément unique. En effet, ce problème, présenté ci-dessous, possède une clé révélée par Nabokov, qui est le déplacement du roi en D4.



La mise en échec par le cavalier noir, ou tout autre coup, ne peut empêcher le mat en trois coups requis par le compositeur. Toutefois, une autre clé existe, qui est le déplacement du fou blanc en G6. Le déplacement du roi noir en F4 n'empêche pas l'échec par la tour puis l'échec et mat par le pion blanc en H3. Cette solution autre n'est pas proposée par l'auteur, mais elle existe bel et bien dans le problème qu'il a composé. Une faille existe peut-être, qui n'est pas détectée par le programme d'échecs Stockfish 8, mais qui pourrait l'être ultérieurement. De la même

³⁸⁴ Nabokov, *Poèmes et problèmes*, 245.

façon, une lecture créative a le pouvoir de mettre au jour des aspects inconnus du texte, et surtout de fournir au lecteur un ravissement esthétique peut-être même insoupçonné par l'auteur lui-même. La comparaison s'arrête là, puisque ce qui constitue un défaut pour un problème d'échecs, censé ne posséder qu'une seule solution, détermine la qualité d'une œuvre de littérature. En effet, l'originalité de la réception d'un livre est une preuve à la fois de la richesse du texte et de la créativité du lecteur. C'est ainsi que Nabokov a créé son propre Flaubert d'après la composition de l'auteur normand, élaborant une vision originale que nous avons tenté d'approcher au plus près, et qui a influencé, comme nous l'avons vérifié, l'approche générale et particulière par Nabokov de la littérature.

Bibliographie

Œuvres de Gustave Flaubert

Flaubert, Gustave, - *Madame Bovary*. Paris : Librairie Générale Française, 1999 (première édition 1857).

- *Madame Bovary*. Paris, Garnier-Flammarion, 1966 (première édition 1857).

- *Salammbô*, Paris : Folio, 2005 (première édition 1862).

- *L'Éducation sentimentale*. Paris : Librairie Générale Française, 1972 (première édition 1869).

- *Le Candidat*. Bègles : Le Castor Astral, 2007 (publication originale 1873).

- *La tentation de saint Antoine*. Paris : Librairie Générale Française, 1971 (première édition 1874).

- *Trois Contes*. Paris : Gallimard. 1973 (première édition 1877).

- *Par les champs et les grèves*. Genève : Librairie Droz, 1987 (première édition 1881).

- *Bouvard et Pécuchet*. Paris : Librairie Générale Française, 1999 (première édition 1881).

- *Mémoires d'un fou, Novembre* et autres textes de jeunesse. Paris : Flammarion, 1991 (première édition 1901).

- *Le dictionnaire des idées reçues*. Paris : Librairie Générale Française, 1997 (première édition 1911).

- *Correspondance Volumes I à V*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973 à 2007.

- *Voyage en Orient*. Paris : Gallimard, 2006 (première édition 1948).

Flaubert, Gustave (auteur), de Cessole, Bruno (édité par). *Le Sottisier*. Paris : NiL éditions, 1995.

Flaubert, Gustave (auteur), Leleu, Gabrielle et Pommier, Jean (édité par). *Madame Bovary, Nouvelle version précédée des scénarios inédits*. Paris : Librairie José Corti, 1949.

Œuvres de Vladimir Nabokov

Nabokov, Dmitri et Bruccoli, Matthew J. (édité par). *Selected Letters*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1989.

Nabokov, Vladimir - « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable ». *La N.R.F. 551*. Paris : Gallimard, 1999 (parution originale 1937).

- *Mary*. Londres : Penguin Books, 2009 (première édition 1926).

- *King, Queen, Knave*. Londres : Penguin Books, 2012 (première édition 1928).

- *Laughter in the Dark*. New York : New Directions Book, 2006 (première édition 1932).

- *Glory*. Londres : Penguin Books 2006 (première édition 1932).

- *Despair*. Londres : Penguin Classics, 2012 (première édition 1934).

- *Invitation to a Beheading*. New York : Vintage International, 1989 (première édition 1935).

- *Mademoiselle O*. Paris : Julliard, 1982 (première édition 1936).

- *The Waltz Invention*. New York : Pocket Cardinal, 1967 (première édition 1938).

- *The Real Life of Sebastian Knight*. Londres : Penguin, 1963 (première édition 1941).

- *Bend Sinister*. New York : Vintage International, 1990 (première édition 1947).

- *Speak Memory*. Londres : Everyman's Library, 1999 (première édition 1951).

- *The Gift*. Londres : Penguin Books, 2001 (première édition 1952).

- *Lolita*. Londres : Penguin Books, 2000 (première édition 1955).

- *Pnin*. New York : Vintage International, 1989 (première édition 1957).

- *Pale Fire*. Londres : Penguin Books, 2011 (première édition 1962)

- *The Luhzin Defense*. Londres : Penguin Books, 1994 (première édition 1964).

- *Eugène Onegin, A Novel in Verse*. Princeton : Princeton University Press, 1975 (première édition 1964).
- *Poèmes et problèmes*. Paris : Gallimard, 1999 (première édition 1969).
- *Ada or Ardor*. New York : Vintage International, 1990 (première édition 1969).
- *Transparent Things*. New York : Vintage International, 1989 (première édition 1972).
- *Strong Opinions*. New York : Vintage International 1990 (première édition 1973).
- *Look At The Harlequins*, Londres : Penguin Classics, 2012 (première édition 1974).
- *Lectures on Literature*. New York: Harvest, 1980.
- *Lectures on Russian Literature*. New York: Harvest, 1981.
- *The Man From the USSR and other plays*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1985.
- *The Enchanter*. New York : GP Putnam's Sons, 1986.
- *Stories*. New York : Vintage International, 2008 (première édition 1995).
- *The Original of Laura*. New York: Vintage International, 2009.
- *Collected Poems*. Londres: Penguin Books, 2012.

Nabokov, Vladimir & Wilson, Edmund. *The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*. Los Angeles : University of California Press, 2001 (première publication 1979).

Gustave Flaubert, Vladimir Nabokov (annotations). Eleanor Marx-Aveling (traduction). *Madame Bovary*. New York. Rinehart. 1948. Berg Collection. New York Public Library.

Voronina, Olga et Boyd, Bryan (traduit et édité par). *Letters to Véra*. Londres : Penguin Classics, 2014.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Gustave Flaubert

Barnes, Julian. "Writer's Writer and Writer's Writer's Writer". *London Review of Books*, 18 novembre 2010, pp. 7–11 <<https://www.lrb.co.uk/v32/n22/julian-barnes/writers-writer-and-writers-writers-writer>>

- Bollème, Geneviève. *La leçon de Flaubert*. Paris : Julliard, 1972.
- Cambe, Claude. « Nabokov, *Lolita* ». Centre Flaubert. Cérédi, Mars 2006, <http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/general_nabokov.php>
- Collectif. *Flaubert à l'œuvre*. Paris : Flammarion, 1980.
- Claudin, Gustave. *Le Nouvelliste de Rouen*, 19 juillet 1852. <<http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/gustave-flaubert/oeuvres/documents-autour-de-madame-bovary/le-comice-agricole-de-grand-couronne/>>
- Godeau, Florence. « Henry James et Joseph Roth lecteurs de Flaubert ». *L'écrivain et son critique : une fratrie problématique* (dirigé par Philippe Chardin et Marjorie Rousseau). Paris : Kimé, 2014.
- Genette, Gérard & Todorov. Tzvetan (édité par). *Travail de Flaubert*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- Issacharoff, Michael (texte établi par). *Langages de Flaubert*. Paris : Minard, 1976.
- Leclerc, Yvan (sous la direction de). *La bibliothèque de Flaubert*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2010.
- Leclerc, Yvan - *Crimes écrits*. Paris : Plon, 1991.
- « *Madame Bovary* du fait divers local au 'bovarysme' universel », mars 2017. <<https://mediatheque-ccry.fr/madame-bovary-du-fait-divers-local-au-bovarysme-universel/>>
- *Madame Bovary au scalpel : genèse, réception, critique*. Paris : Classiques Garnier, 2017.
- Philippe, Gilles (textes réunis et présentés par). *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*. Grenoble : ELLUG, 2004.
- Herschberg Pierrot, Anne. « Le discours des Comices : un discours modèle », *Flaubert*, mis en ligne le 25 octobre 2009. <http://journals.openedition.org/flaubert/809>
- Richard, Jean-Pierre. *Stendhal Flaubert*. Paris : Éditions du Seuil, 1954.
- Sarraute, Nathalie. *Flaubert le précurseur*. Paris : Édition de la Nouvelle Revue Critique, 1943.
- Sartre, Jean-Paul. *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris : Gallimard, 1988.
- Séginger, Gisèle (sous la direction de) - *Dictionnaire Flaubert*. Paris : Champion Classiques, 2017.

- *Fiction et documentation*. Bâle : Éditions Schwabe SA, Biblioteca Bodmeriana, 2010.

Terrien, Nicole & Leclerc, Yvan (dirigé par). *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2004.

Thibaudet, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1935.

Vargas Llosa, Mario. *L'orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*. Paris : Gallimard, 1978 (première édition 1975).

Winock, Michel. *Flaubert*. Paris : Gallimard, 2013.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Vladimir Nabokov

Alexandrov, Vladimir E. (édité par), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Londres & New York : Routledge, 1995.

Alexandrov, Vladimir E. *Nabokov's Otherworld*. Princeton : Princeton University Press, 2014.

Andrews, David. *Aestheticism, Nabokov and "Lolita"*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 1999.

Appel, Alfred jr.. « *Lolita: The Springboard of Parody* ». *Vladimir Nabokov*. New York : Chelsea House, 1987.

Arons, Rachel. "Designing 'Lolita'". *The New Yorker*, juillet 2013, <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/designing-lolita>>

Azam Zanganeh, Lila. *L'enchanteur : Nabokov et le bonheur*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2011.

Berberova, Nina. *C'est moi qui souligne*. Arles : Actes Sud, 1989.

Bloom, Harold (édité par). *Vladimir Nabokov*. New York : Chelsea House Publishers, 1987.

Bouchet, Marie. *Lolita*. Neuilly : Atlande, 2009.

Boyd, Brian. - *Vladimir Nabokov : The Russian Years*. Princeton : Princeton UP, 1990.

- *Vladimir Nabokov : The American Years*. Princeton : Princeton UP, 1991.

- *Nabokov's "Pale Fire": The Magic of Artistic Discovery*. Princeton : Princeton UP, 2001.

- *ADAonline*. Faculty of Arts and University of Auckland, 15 décembre 2017, <<http://www.ada.auckland.ac.nz/>>

Dolinin, Alexander. 'What Happened to Sally Horner?' A Real-Life Source of Nabokov's *Lolita*. <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/dolilol.htm>

Loison-Charles, Julie. *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme*. Paris : Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2016.

Chupin, Yannicke. - « 'Do you mind very much cutting out the French?' Le français de Humbert dans *Lolita* de Vladimir Nabokov ». *Revue française d'études américaines (RFEA)*, mars 2008.

- « 'The novel is alive' : *Ada*, ou le *post-scriptum* de Nabokov au roman américain des années 1960 », dans Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu (dirigé par). *Kaleidoscopic Nabokov, perspectives françaises*. Paris : Michel Houdiard, 2009.

- *Vladimir Nabokov : Fictions d'écrivains*. Paris : Presses de l'université De Paris-Sorbonne, 2009.

Chupin, Yannicke, Edel-Roy, Agnès, Manolescu, Monica, Delage-Toriel, Lara, (sous la direction de). *Nabokov et la France*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

Couturier, Maurice, - *Nabokov*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1979.

- *Nabokov ou La tentation française*. Paris : Gallimard, 2011.

Delage-Toriel, Lara. *Lolita de Vladimir Nabokov et de Stanley Kubrick*. Pornic : Éditions du temps, 2009.

Delage-Toriel, Lara & Manolescu, Monica (édité par). *Kaleidoscopic Nabokov*. Paris. Michel Houdiard Éditeur. 2009.

De La Durantaye, Leland. *Style is Matter. The Moral Art of Vladimir Nabokov*. Ithaca : Cornell UP, 2007.

Dolinin, Alexander. 'What Happened to Sally Horner?' A Real-Life Source of Nabokov's *Lolita*, <<https://www.libraries.psu.edu/nabokov/dolilol.htm>>

Field, Andrew. *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York: Crown Publishers Inc, 1986.

Gautier, Jules de *Le bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris : L. Cerf, 1892.

Godeau, Florence. *Poétiques du récit d'enfance. Benjamin, Nabokov, Sarraute*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

Girard, Danielle & Leclerc, Yvan (coordination). - Les manuscrits de *Bouvard et Pécuchet*. <http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet/>

- Les manuscrits de *Madame Bovary*.

<<http://bovary.fr>>

Jayot, Delphine. “Le bovarysme, histoire et interprétation d’une pathologie littéraire à l’âge moderne”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, février 2009, <<https://flaubert.revues.org/411>>

Johnson, Kurt & Coates, Steve. *Nabokov’s Blues, The Scientific Odyssey of a Literary Genius*. New York : McGraw-Hill, 1999.

Karlinsky, Simon (édité par). *The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*. Los Angeles : University of California Press, 2001 (première édition 1979).

Kersyité, Nijolé. “Par où le scandale arrive : Nabokov et ses méprises littéraires”. *AS - Actes Sémiotiques*, février 2013 <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1316>>

Kwon, Teckyoung. *Nabokov’s Mimicry of Freud: Art as Science*. Lanham : Lexington Books, 2017.

Lytal, Benjamin. “Beautiful Failures: Nabokov and Flaubert’s Early Attempts”. *The New Yorker*, avril 2013 <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/beautiful-failures-nabokov-and-flauberts-early-attempts>>

Manolescu, Monica et Paquet-Deyris, A.-M.. *Lolita, cartographies de l’obsession*. Paris : Presses Universitaire de France, 2009.

Manolescu, Monica. “Voiles et caravansérails : l’Orient dans Lolita”. *Sillages critiques*, décembre. 2010 <<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1657>>

Nafisi, Azar. *Lire Lolita à Téhéran*. Paris : Éditions 10/18, 2003.

Norman, Will. *Nabokov, History, and the Texture of Time*. New York : Routledge, 2012.

Poulin, Isabelle. *Vladimir Nabokov, lecteur de l’autre*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

- « Peut-on raconter la science ? Réflexions sur la traduction controversée d’un écrivain lépidoptériste : V. Nabokov ». *Traduire la science Hier et aujourd’hui* (dirigé par Pascal Duris). MSHA, 2008.

Raguet-Bouvard, Christine. - “Vladimir Nabokov : *Camera Obscura* et *Laughter in the Dark* ou la confusion des textes.” *Palimpsestes. Revue de traduction*, janvier 1995, pp. 119–34 <<http://palimpsestes.revues.org/682>>

- *Lolita : un royaume au-delà des mers*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

- *Vladimir Nabokov, La poétique du masque*. Voix américaines, Paris : Éditions Belin, 2000.

Shapiro, Gabriel. – *The Tender Friendship and the Charm of Perfect Accord. Nabokov and his father*. Michigan : University of Michigan, 2014.

- (dirigé par). *Nabokov at Cornell*. Cornell : Cornell UP, 2003.

Sarrazin, Sophie. “Le traducteur et les italiques. Omniscience et redressement dans Madame Bovary”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 8 nov. 2012, <https://flaubert.revues.org/1880>.

Tamir-Ghez, Nomi. « The art of Persuasion in Nabokov’s *Lolita* ». *Vladimir Nabokov’s Lolita: a Casebook*. Oxford : Oxford UP, 2003.

Wood, Michael. *The Magician’s Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1994.

Ouvrages critiques de littérature

Aristote. *Poétique*. Paris : Librairie Générale Française, 1990 (parution 384-322 av J-C).

Attridge. Derek. *The Singularity of Literature*, New York: Routledge, 2004.

Bachelard, Gaston, - *L’air et les songes*. Paris : Librairie José Corti, 1943.

- *Le droit de rêver*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.

- *L’eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti, 1942.

- *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.

- *La formation de l’esprit scientifique*. Paris : Librairie philosophique J.Vrin, 1972.

- *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948.

Barthes, Roland. *La préparation du roman*. Paris : Éditions du Seuil, 2015 (première édition 2004).

Barthes, Roland, Bersani, Léo, Hamon Philippe, Riffaterre, Michael & Watt, Ian. *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Bayard, Pierre - *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.

- *Le plagiat par anticipation*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. New York: Verso, 1998 (première édition 1966).

Bloom, Harold, - *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1997 (première édition 1973).

- *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Borges, Jorge Luis. *Discussion*. Paris : Gallimard, 1986 (première édition 1932).
- Centre de recherches dix-neuviémistes de l'université de Lille III. *Le réel et le texte*. Paris : Armand Colin, 1974.
- Deleuze, Gilles, & Parnet. Claire. *Dialogues*. Paris : Champs, 1996 (première édition 1977).
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- Foucault, Michel - *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- *Ceci n'est pas une pipe*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1973.
- *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.
- Genette, Gérard - *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- *Discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 2007 (première édition 1972).
- *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- Goux, Jean-Paul. *La fabrique du continu*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1999.
- Kundera, Milan. *Les testaments trahis*. Paris : Gallimard, 1993.
- Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Murat, Michel. *L'art de Rimbaud*. Paris : José Corti. 2002.
- Philippe, Gilles. *La langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard, 2009.
- Rosset, Clément. *Traité de l'idiotie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004 (première édition 1977).
- Sartre, Jean-Paul. - *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947.
- *Situations II*. Paris : Gallimard, 1975 (première publication 1948).
- Tanner, Tony. *The American Mystery*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Thirlwell, Adam. *Le livre multiple*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2014.
- Valéry, Paul. "À propos du Cimetière marin". *Œuvres*, t. I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1933.
- Zola, Émile. - *Les Romanciers naturalistes*. Paris : Charpentier, 1881.

- *Le Roman expérimental*. Paris : Flammarion, 2006 (première édition 1880).

Histoire culturelle

Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. Oxford : Oxford UP. 2009.

Ambroise-Rendu, Anne-Claude. *Histoire de la pédophilie*. Paris : Fayard, 2014.

Blackwell, Stephen H. & Johnson, Kurt (édité par). *Fine Lines, Vladimir Nabokov's scientific art*. New Haven & Londres: Yale University Press, 2016.

Gigi Durham, Meenakshi. *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It*. New York: The Overlook Press, 2008.

Hamilton, Alexander, Madison, James et Jay, John. *The Federalist Papers*. Édimbourg : Black & White Publications. 2015 (première édition 1788).

Said, Edward. *Orientalism*. Londres : Penguin, 2003 (première édition 1978).

Snow, C.P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2013 (première édition 1959).

Tartakover, Xavier. *Bréviaire des échecs*. Paris : Stock, 1936.

Walch, Agnès. *Histoire de l'adultère*. Paris : Perrin, 2009.

Autres œuvres

Du Camp, Maxime. *Souvenirs littéraires*. Paris : Éditions Aubier, 1994 (première édition 1892).

Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. Londres : Everyman's Library, 2012 (première édition 1986, Leicester Ltd).

Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris*. Paris : Librairie Générale Française, 2003 (première édition 1869).

Baker, Nicholson. *The Mezzanine*. New York : Grove Press, 2010 (première publication 1988).

Berberova, Nina. *C'est moi qui souligne*. Paris : Actes Sud, 1989.

Bouillet. Louis. *Œuvres de Louis Bouilhet*. Paris : Lemerre. 1880.

Cervantès. *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche 1*. Paris : Flammarion, 1969 (première publication 1605).

Chapman, George. *Chapman's Homer. The Iliad*. Princeton : Princeton UP, 1998 (première édition 1616).

Christie, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. Glasgow : Collins, 1981 (première édition 1926).

Colet, Louise. *Lui*. Asnières-sur-Seine : Librairie nouvelle, 1860.

Dujardin, Édouard. *Les Lauriers sont coupés*. Paris : Flammarion, 2001 (première publication 1887).

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin, 1993 (première édition 1790).

Markson, David. *Reader's Block*. Champaign : Dalkey Archive Press, 2014 (première édition 1996).

Ponge, Francis. *Le parti pris de choses*. Paris : Gallimard, 1948.

Tocqueville, Alexis de. *De la démocratie en Amérique*. Paris : Garnier-Flammarion, 2010 (première publication 1835).

Rand, Ayn. *Atlas Shrugged*. New York : New American Library, 1992 (première publication 1957).

Zola, Émile, *L'Assommoir*, Paris : Grasset, 1851.

Le Flaubert de Nabokov : interprétation, continuité et originalité

« L'influence est une chose sombre et peu claire » disait Vladimir Nabokov en 1930, réfutant avoir été profondément influencé par ses prédécesseurs. Pourtant, comme il le soulignait lui-même, cet auteur russe francophone avait lu les œuvres complètes de Flaubert en français avant l'âge de 14 ans et considérait *Madame Bovary* comme le roman le plus « brillant de la littérature européenne ». Cette étude se propose d'examiner ce lien à travers une nouvelle définition de l'influence, s'appuyant sur les théories d'Harold Bloom et de Derek Attridge, mais centrée sur l'individualité des auteurs, considérée comme le moteur du processus d'influence, processus caractérisé à la fois par l'exploration des idées du précurseur et la déviation de celles-ci. L'analyse de la conception nabokovienne de l'œuvre de Flaubert permettra de mettre au jour le retentissement qu'a pu avoir cette lecture sur l'œuvre de Nabokov. En effet, si le style de Nabokov est unique et original, son admiration pour le rythme et la sonorité de l'écriture flaubertienne dévoilée dans le cours de Nabokov sur *Madame Bovary* invite à s'interroger sur la façon dont son interprétation individuelle du style flaubertien se retrouve dans certains aspects de la propre écriture de Nabokov. Également, cet examen parallèle fournira un éclairage nouveau sur les œuvres des deux auteurs, et sur leur vision de la littérature, apparemment lié dans refus de l'incidence sociale et une adhésion à un purisme esthétique complexe, liant la beauté et la vérité. Enfin, cette analyse donnera lieu à une recherche de deux définitions du « style », chez deux auteurs fascinés par l'exactitude et la quête de la précision verbale.

Mots-clés : Nabokov ; Flaubert ; Influence ; Originalité ; Style ; Exactitude ; Morale ; Individualité ; Lecture

Nabokov's Flaubert: interpretation, continuity and originality

« Influence is a dark and unclear thing » Vladimir Nabokov said in 1930, as he denied having been deeply influenced by any past writer. However, and as he declared himself, this French-speaking Russian writer had read the complete works of Flaubert in French before the age of 14 and considered *Madame Bovary* to be “the most brilliant novel in world literature”. This study plans to examine this link through a new definition of influence, based on the theories of Harold Bloom and Derek Attridge, but focused on the writers' individuality, which is seen as the core of the influence process, a process characterized both the exploration idea found in the precursor's work and the deviation of those ideas. The analysis of the Nabokovian conception of Flaubert's work will be used to bring to light the impact such a reading may have had on Nabokov's work. Indeed, although Nabokov's style is unique and original, his admiration for the rhythm and sounds of Flaubert's writing, described at length in Nabokov's class on *Madame Bovary*, suggests an inquiry on the way that his individual interpretation of Flaubert's style may have reverberations in Nabokov's own writing. Also, this parallel examination will provide a new study of both authors' works, and on their vision of literature, apparently linked by a common contradiction between social impact and aesthetic purism. Finally, this analysis will give rise to a search for two definitions of “style”, in two writers fascinated by exactitude and the quest of verbal accuracy.

Keywords: Nabokov; Flaubert; Influence; Originality; Style; Precision; Morality; Individuality; Reading