



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 2, Février 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5496>

Vie, mort et stratégies de survie des personnages-écrivains

Mathieu Dosse

Yannicke Chupin, *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mondes anglophones », 2009, 488 p., EAN 9782840506676.



Pour citer cet article

Mathieu Dosse, « Vie, mort et stratégies de survie des personnages-écrivains », Acta fabula, vol. 11, n° 2, Notes de lecture, Février 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5496.php>, article mis en ligne le 31 Janvier 2010, consulté le 19 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.5496

Vie, mort et stratégies de survie des personnages-écrivains

Mathieu Dosse

La parution, cet automne, d'un roman inachevé et posthume de Vladimir Nabokov, *The Original of Laura*¹, nous aura fait découvrir deux nouveaux personnages-écrivains, deux narrateurs typiquement nabokoviens : Philip Wild, neurologue hanté par le suicide, marié à la cruelle Laura (une sorte de double de Margot²) ; ainsi que l'un des amants de sa jeune épouse, dont on ne saura avec certitude l'identité, mais qui pourrait bien être un double fictif de l'auteur³. Ces deux protagonistes sont bien les seuls écrivains fictifs inventés par Nabokov absents du livre de Yannicke Chupin, consacré à l'auteur de *Ada ou l'ardeur*, et dont la parution coïncide, à quelques jours près, avec celle de l'ouvrage posthume évoqué. Y. Chupin recense en effet, dans un salubre *Who's Who* qui accompagne son étude, la centaine de personnages-écrivains qui peuplent l'univers romanesque de Nabokov. S'intéressant plus spécifiquement aux principaux narrateurs des romans russes et américains, elle analyse dans le détail, après en avoir esquissé une typologie sociologique, leur rôle dans la poétique nabokovienne, leur condition de personnages créés par un auteur ayant sur eux droit de vie et de mort. L'écriture devient pour ces narrateurs (à la fois personnages et écrivains, mais à distinguer de l'auteur) un moyen de survie, ou de vie tout simplement, une manière d'exister et de fuir la mort qui surviendra une fois le livre refermé.

Peu de romanciers ont su modeler une figure d'auteur aussi énigmatique et captivante que celle de Nabokov. Fiction et réalité se confondent dans cette œuvre immense, où tous les éléments paratextuels — préfaces, entretiens et déclarations diverses — contribuent, autant que les romans, à rendre le lecteur captif d'une illusion à la fois délicieuse et dangereuse : celle de partager les joies ineffables de la création. Lire Nabokov, c'est toujours se mettre à la place d'un auteur tout-puissant, ayant droit de vie et de mort sur ses personnages ; c'est partager avec cet auteur un rire complice, souvent aux dépens de ces mêmes personnages ; c'est aussi voir

¹ V. Nabokov, *The Original of Laura (Dying is Fun)*, New York, Alfred A. Knopf, 2009

² Jeune femme diabolique pour qui Albinus, dans *Rire dans la nuit*, quitte femme et enfant, avant de sombrer la folie.

³ Ivan Vaughan, Nigel Dalling (ou Dellling), A.N.D. ou encore Eric, les noms varient suivant les fragments de ce roman inachevé (s'agit-il d'ailleurs de la même personne ? Rien ne nous permet de le dire avec certitude).

l'envers du décor, se voir sans cesse rappelé que ce que nous lisons est bien un livre, et que le plaisir de connaître le dénouement de l'histoire n'égal pas celui d'en goûter la structure narrative. Toutes les coulisses de la fiction nous sont dévoilées. En témoigne notamment l'apparition plus ou moins discrète de l'auteur (ou d'une figure de l'auteur, devrions nous dire) dans la plupart des romans, que ce soit par un commentaire adressé au lecteur ou par sa présence concrète dans le récit. L'illusion d'avoir affaire à un auteur réel, et non une figure savamment construite, est d'autant plus forte que le fictionnel à proprement parler est explicitement exposé comme tel.

Cet aspect de l'écriture réflexive du texte nabokovien a souvent été analysé par les critiques ; Y. Chupin n'y revient donc pas. Elle souligne en revanche que la mise en scène de l'écriture, la représentation de l'écriture en acte (Humbert, dans *Lolita*, ne cesse de s'adresser au lecteur) est le fruit d'une réflexion entreprise très tôt chez Nabokov sur la nature de la fiction et de la réalité. Le roman que nous lisons est bien, explicitement, un livre palpable, et l'auteur est constamment là pour nous en rappeler la nature tangible. Mais alors que le conte, la fable, pourrait s'en trouver réduit à n'y jouer qu'un rôle anecdotique (comme c'est parfois le cas chez Queneau, par exemple), alors que les personnages pourraient ne paraître que de simples entités de papier, ils gagnent au contraire en épaisseur, comme si leur vie devenait d'autant plus réelle qu'elle serait fictive. Ainsi, point de récit ex nihilo chez Nabokov : chaque phrase écrite l'est par un conteur, un personnage plus ou moins impliqué dans l'histoire. Dans *Pnine*, par exemple, le narrateur est si discret que quelques lecteurs ne l'auront peut-être pas remarqué ; il est pourtant bien présent, déguisé sous les traits d'un collègue du Professeur Pnine. S'agit-il d'un double fictif de l'auteur, comme dans *Brisure à Senestre* ? Les frontières entre réalité et fiction ne sont jamais tout à fait imperméables chez Nabokov.

Tous les personnages-écrivains créés par l'auteur ne sont pas des narrateurs, mais leur nombre témoigne de l'importance de l'écriture chez Nabokov. De manière explicite (dans *Le Don*, par exemple) ou plus voilée (*La Méprise*), ses romans parlent toujours de l'artiste, accompli ou raté, et les écrivains y jouent bien sûr un rôle majeur. Aucun critique ne s'était jusqu'à présent intéressé de manière aussi exclusive et approfondie que Y. Chupin à ces personnages-écrivains, omniprésents dans l'œuvre russe et américaine. Dans une étude qui traverse tous les romans publiés du vivant de l'auteur, de *Machenka* au facétieux *Regarde, regarde les arlequins !*, Y. Chupin nous enjoint à porter un regard inhabituel sur l'œuvre, dans la mesure où les personnages nous y sont présentés comme « libérés », du moins momentanément, de la surveillance de leur auteur.

Vers une sociologie des personnages-écrivains

L'examen des profils des personnages-écrivains⁴ met en évidence certaines caractéristiques et évolutions de la représentation de l'écriture chez Nabokov. L'évocation de l'enfance comme moment clef de la naissance de l'artiste, la perte d'un monde idéal et l'importance de l'acuité visuelle sont autant de motifs qui parcourent les biographies des personnages-écrivains et de leur auteur. Certains personnages, comme Hermann dans *La Méprise*, se trompent précisément parce qu'ils n'ont pas cette acuité visuelle que Nabokov place au premier plan des qualités nécessaires au bon écrivain. Chupin rappelle en outre que ces personnages évoluent au cours de l'œuvre : d'abord assez proches d'un stéréotype de l'exilé russe (Podtiaguine dans *Machenka*), ils s'éloignent bientôt de ce modèle familial. Le passage de la troisième à la première personne amorcé dans *Le Guetteur* introduit un changement important dans l'œuvre, car le personnage de l'écrivain s'en trouve désormais lié à ce « je qui lui donne vie, prend corps dans le texte et s'écrit sous nos yeux » (p.150).

L'étude sociologique à laquelle se livre Chupin a de quoi déconcerter, dans la mesure où les personnages-écrivains évoqués sont bien entendu des êtres de fiction dont l'autonomie est toujours subordonnée à l'auteur. Le même type d'approche a été employé par d'autres critiques chez Balzac, par exemple, mais avec des résultats différents : l'univers nabokovien est aussi peuplé que l'univers balzacien, mais à la différence de ce dernier, les personnages créés par Nabokov évoluent sous surveillance *explicite*. L'identification du lecteur est donc toujours dirigée vers l'auteur, le véritable héros des romans. Sous le regard de Chupin, en revanche, les personnages gagnent en autonomie : le style de Humbert, son anglais « odieux et précis » n'est plus un fait de l'auteur, il devient un trait caractéristique de ce personnage, « écrivain du vieux monde », friand de mots rares, de gallicismes ou d'archaïsmes.

Qui confondrait aujourd'hui narrateur et auteur ? Nous savons bien distinguer le personnage de fiction de l'être réel, évoluant dans le même univers que le lecteur en chair et en os. Mais si nous ne confondons plus, comme certains lecteurs dans les années 1950, Humbert Humbert et Nabokov, nous ne savons pas toujours trouver « l'écrivain » dans *Lolita*. Qui dit quoi ? Ce style si particulier et envoûtant est-il l'œuvre d'un fou tel que Humbert ou d'un écrivain de génie comme Nabokov ? L'intérêt du livre de Yannicke Chupin consiste en ceci qu'elle considère les narrateurs comme des écrivains réels. L'inversion est surprenante : alors que nous

⁴ Personnages auxquels Yannicke Chupin adjoint curieusement Phine, qui, tout en étant Professeur de russe dans une grande Université américaine, n'est pas à proprement parler un écrivain. Si elle marque un point en s'intéressant à Martin, protagoniste de *L'exploit* (rappelant que Martin a l'âme de l'artiste mais non la vocation d'être écrivain), Chupin aurait sans doute gagné à restreindre son étude aux vrais personnages-écrivains, d'autant que dans Phine, le narrateur, certes discret, joue bien sûr un rôle de premier plan.

avons tendance à fictionnaliser l'auteur (à faire immerger du texte une figure de l'auteur aussi puissante qu'énigmatique), avec Chupin nous donnons vie et corps à des personnages de fiction. Si ce procédé, dans l'absolu, n'est pas exempt de défauts, dans la mesure où une partie de la poétique nabokovienne reste dans l'ombre, il produit ici un effet très positif, car notre manière de lire des textes pourtant fort connus s'en trouve renouvelée.

S'écrire soi-même lorsqu'on est un personnage de fiction ?

Les narrateurs inventés par Nabokov pour ses trois chefs-d'œuvre de la période américaine (*Lolita*, *Feu Pâle* et *Ada ou l'ardeur*) sont à bien des égards semblables, du moins en ce qui concerne leur « style », baroque et virtuose, où transparait un immense ego. Or, l'humour nabokovien naît souvent de la distance entre l'auteur et son narrateur. Yannicke Chupin innove là encore en considérant le « style » de chaque narrateur individuellement, mettant momentanément de côté l'auteur omniscient et infaillible. Prenant acte du fait que ces personnages n'existent que parce qu'ils « parlent », et qu'ils sont par conséquent entièrement faits de parole, elle analyse très précisément la mise en scène du moi chez les narrateurs des romans précités. Ainsi, les différences entre Humbert et Van, par exemple, sont mises à jour de manière explicite : ces deux personnages ne s'écrivent pas de la même manière ; le voyeurisme d'Humbert n'est pas celui de Van.

L'approche de Chupin est originale mais elle comporte quelques failles : en absence de l'auteur, et à trop prendre les personnages-écrivains pour des êtres réels, un certain psychologisme se fait parfois sentir. Cela n'est nullement gênant lorsqu'il s'agit d'analyser le style, que Chupin qualifie « d'acrobatique », de Van Veen ou les préciosités d'Humbert. Chez Kinbote, en revanche, l'absence de l'auteur est plus problématique. Car si Humbert, et a fortiori Van, sont des narrateurs plutôt conscients d'eux-mêmes et de leurs effets, Kinbote est un pauvre fou, dont tous les autres personnages rient ouvertement⁵. Dans *Feu Pâle*, l'humour est ainsi une caractéristique principale, sans laquelle le roman ne saurait être compris. Le rire naît de la complicité de l'auteur et du lecteur, aux dépens de Kinbote. En s'attachant à trop considérer Kinbote en tant qu'être indépendant, en le plaçant sur un niveau de réalité équivalent à celui de l'auteur, Chupin ne parvient pas tout à fait à rendre compte de la complexité terrifiante et jouissive de ce roman atypique.

Écrire pour vivre

La mort est omniprésente dans les romans de Nabokov. Meurtriers, suicidés et condamnés à mort peuplent un univers romanesque où les frontières entre la vie et la mort ne sont pas toujours parfaitement imperméables (jusqu'au dernier roman posthume, *The Original of Laura*, sous-titré *Dying in Fun*, dont l'un des personnages,

⁵ C'est du moins une lecture possible du roman, parmi d'autres.

narrateur-écrivain lui aussi, s'exerce à éliminer progressivement, par la seule méditation, les parties tangibles de son corps). Yannicke Chupin, dans une partie qui occupe près d'un tiers de son livre et qui en constitue sans doute l'essence, nous rappelle que « toute utilisation d'un personnage à des fins romanesques est une condamnation à mort ». Ecrire, pour les narrateurs créés par Nabokov, est un moyen de survivre : tant que nous les lirons, ils vivront ; mais le récit les mène inexorablement vers leur perte. « Imaginez-moi ; je n'existerai pas si vous ne m' imaginez pas », s'exclame Humbert, depuis la prison où il rédige *Lolita*. L'écriture est le seul moyen d'existence et de survie pour ces personnages que l'on sait condamnés à mourir sitôt que le livre sera achevé ; qu'ils soient « réellement » morts à la fin du récit ne fait que confirmer cette règle nabokovienne, qui veut que toute histoire racontée naisse de la perte (de *Lolita*, de *Zembla*, d'*Ardis*...). La hantise du temps qui passe (chez Kinbote, réfugié dans sa cabane, chez Cincinnatus dans sa geôle, chez Van, chez Humbert, chez Hermann...) est comparable, nous signale Chupin, à la hantise d'avoir trop de temps et ne plus savoir quoi dire. Il faut, pour ses personnages, remplir le vide et repousser dans le temps le moment fatidique.

Les angoisses ressenties par Kinbote sont certes celles d'un fou égocentrique, mais elles sont justifiées par le fait que ce personnage ne pourrait réellement pas exister ailleurs que dans *Feu Pâle*. S'il n'a pas tout à fait conscience de sa condition de personnage (au contraire, par exemple, de Vadim McNab, qui soupçonne, lui, l'existence de son auteur) Kinbote se sent malgré tout traqué par un « plus compétant Gradus », un assassin dont la venue lui semble inéluctable. Chupin laisse entendre que cet assassin est peut-être l'auteur lui-même, seul détenteur du pouvoir de vie et de mort sur son personnage. Or, si un autre que nous écrit à notre place, c'est notre existence même qui vacille. Il en résulte un paradoxe inévitable : le narrateur doit écrire pour exister, mais c'est cet acte qui le condamne précisément à la mort, comme le dit très justement Yannicke Chupin :

Le soupçon qu'un autre que vous promène sur les pages de son roman est bien sûr beaucoup plus difficile à appréhender pour l'écrivain que pour n'importe quel autre personnage, puisque ce sont les prétentions démiurgiques de ces personnages qui sont attaquées. La révélation est fatale au sentiment de puissance créatrice et ébranle au même moment le sentiment d'immortalité. C'est à partir de ce moment que le désir de l'autobiographie se justifie : dans l'urgence qu'engendre la découverte de la mortalité. La situation de l'écrivain devient alors des plus vicieuses, puisque c'est précisément en composant le récit de son « moi » passé que cet écrivain fictif enclenche le mouvement linéaire qui le précipitera vers la mort. (p. 349)

Partant de ce constat, Chupin analyse les stratégies de survie mises en place par les narrateurs afin d'échapper au contrôle de l'auteur :

L'art des narrateurs-écrivains de Nabokov consiste en leur capacité à trouver, parfois au moment ultime, le moyen de se dégager du carcan romanesque imposé par les conventions du genre. Ce faisant, ils imposent leur autonomie sur l'espace du roman. Grâce au contrôle qu'il exerce sur tous les personnages dans son œuvre, grâce à son pouvoir de choix, le narrateur écrivain se rend invincible dans l'espace de son texte, comme ceint par lui ou propulsé grâce à sa force dans un autre espace sans être passé par la case « Arrêt », qui lui signifierait sa mort. Le texte de Van, grâce à sa formidable structure circulaire devient ce « livre hermétiquement clos » que Proust reprochait à Gide de n'avoir pas écrit. Il est impossible d'en extraire le narrateur, qui fait son possible pour empêcher son créateur de reprendre le contrôle. La mort ne pourra trouver aucune brèche pour s'y introduire. (p. 377)

« Le langage préserve de la mort. » (p. 405) dira plus loin Chupin. Les circonvolutions des styles des personnages écrivains sont le seul moyen qu'on trouve les narrateurs pour survivre, pour repousser l'arrivée du silence. Reste bien sûr, que l'écrivain, Nabokov, veille au grain, et que c'est de la complexité du discours, de l'impossibilité de séparer narrateur et auteur, de l'incitation permanente à la recherche du l'écrivain, que naît le plaisir de lecture. Avec Chupin, nous redécouvrons donc Nabokov sous un aspect plus sombre, plus grave. L'auteur russe lui-même disait déjà, en plaisantant peut-être à demi, qu'il n'était pas l'écrivain « frivole » qu'on lui décrivait habituellement. La grande force de Yannicke Chupin est d'avoir habilement su nous montrer un Nabokov dont la portée métaphysique reste encore à être explorée, mais sans en escamoter la part ludique qui sillonne cette œuvre romanesque de manière si riante.

PLAN

AUTEUR

Mathieu Dosse

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mathieudosse@free.fr