UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

ÉQUIPE de RECHERCHE : Interactions Culturelles et Discursives (ICD)

THÈSE présentée par :

Ana BUMBER

soutenue le : 16 décembre 2021

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Langue Vivante Anglais

VLADIMIR NABOKOV (1899-1977) : Un Art du portrait

THÈSE dirigée par :

Monsieur GIRARD Didier	Professeur des universités - Université de Lyon 2 - Lumière

RAPPORTEURS :

Monsieur TADIÉ Benoît	Professeur des universités – Université de Rennes 2
Madame VICTOROFF Tatiana	Maîtresse de conférences, H.D.R. – Université de Strasbourg

---

PRÉSIDENTE de jury :

Madame ULLMO Anne	Professeure des universités - Université de Tours

JURY :

Madame CHUPIN Yannicke	Maîtresse de conférences - CY Cergy Paris Université
Monsieur GIRARD Didier	Professeur des universités - Université de Lyon 2 – Lumière
Madame MANOLESCU Monica	Professeure des universités - Université de Strasbourg
Monsieur TADIÉ Benoît	Professeur des universités – Université de Rennes 2
Madame VICTOROFF Tatiana	Maîtresse de conférences, H.D.R. – Université de Strasbourg

À ma famille.

Remerciements

En premier lieu, nous tenons à exprimer toute notre gratitude à monsieur le professeur Didier Girard, notre directeur de thèse, de nous avoir permis d'entamer les études doctorales à l'Université de Tours et de nous avoir permis de mener à bien notre thèse.

Par la même occasion, nous tenons à remercier tous les professeurs de l'Université de Perpignan, qui nous ont permis, au fil de notre parcours, de nous intégrer et de nous construire, et notamment madame la professeure Pascale Amiot, monsieur le professeur Jonathan Pollock, et plus particulièrement, monsieur le professeur Paul Carmignani, qui a dirigé notre mémoire et qui nous a encouragée à poursuivre les études doctorales.

Nous souhaitons remercier les membres de notre école doctorale « Humanités et Langues » de l'Université de Tours, ainsi que les membres de notre laboratoire de recherche « Interactions culturelles et discursives », de nous avoir permis de présenter notre travail dans les colloques internationaux.

Nous tenons également à remercier les conservateurs du Musée Nabokov, du Musée Russe et du Musée de l'Ermitage, et plus particulièrement, Madame Natalia Solomatina, la conservatrice au Musée Russe, et Aleksandra Koltcova, le membre de la direction du Musée de l'Ermitage, pour leur aide dans nos recherches sur la collection des tableaux appartenant à la famille Nabokov.

Nos remerciements vont enfin aux amis et notamment à Željka, Marianne, Ivo, Kossi et Jean et aux familles Bernard, Ferrant, Bourry-Fouquet, Poiret-Coudert, Bishop et Ganascia.

En dernier lieu, nous voulons exprimer notre reconnaissance à toute notre famille et plus particulièrement à Jasna et à Sunce.

Abréviations les plus usitées

ADA	*Ada or Ardor: a Family Chronicle*
AY	*American Years*
BS	*Bend Sinister*
CP	*Collected Poems*
CS	*Collected Stories*
DESP	*Despair*
ENCH	*The Enchanter*
EYE	*The Eye*
GIFT	*The Gift*
GLO	*Glory*
ITAB	*Invitation to a Beheading*
KQK	*King Queen Knave*
LATH!	*Look at the Harlequins!*
LAUGH	*Laughter in the Dark*
LAURA	*The Original of Laura*
LITTÉ	*Littératures I, II et III*
LETTERS	*Letters to Véra*
LO	*Lolita*
LUZH	*Luzhin Defense*
MA	*Mary*
PF	*Pale Fire*
PNIN	*Pnin*
PORTRAIT	"A Portrait of my Mother"
RY	*Russian Years*
SM	*Speak Memory*
SO	*Strong Opinions*
TROLSK	*The Real Life of Sebastian Knight*
TT	*Transparent Things*
TWS	*Think, Write, Speak*

Avertissement

Les titres de romans sont signifiés dans leurs traductions anglaises y compris pour ceux qui ont été originellement écrits en russe.

De même, nos recherches ont été faites à partir des traductions anglaises vérifiées par Vladimir et Dmitri Nabokov.

Les références à l'intégralité de l'œuvre romanesque se feront dans la dernière édition de Penguin Modern Classics.

Les prénoms des personnages ont été gardés dans leurs versions anglaises y compris lorsque les équivalents en français existent.

INTRODUCTION 10

Partie I 36

Considérations esthétiques de Nabokov sur la scène artistique russe d'avant-garde 36

Chapitre 1 : Musée Nabokov ou famille muséale 38

1.1. Une centaine d'œuvres d'art 38

1.1.1. Les peintures dans la fiction 43

1.2. L'art perdu – la mémoire éperdue 47

1.2.1. Le Portrait d'Elena 47

1.2.2. Les portraits des autres membres de famille 51

1.3. La famille des hommes de lettres 60

1.3.1. Proust, Flaubert, Balzac et Joyce : le rapport à l'objet d'art 61

1.3.2. Les écrivains postrévolutionnaires 64

Chapitre 2 : Nabokov à propos des arts novateurs 68

2.1. Kandinsky, Malevitch et Chagall 68

2.2. Nabokov à Berlin et *La Première Exposition d'art russe* à Berlin 1922 76

2.2.1. Contre le collectivisme dans l'art 79

2.3. Nabokov et Malevitch : les regards opposés sur l'art 86

2.3.1. Le degré zéro, l'icône du temps et *precious trifles* de Nabokov 88

Chapitre 3 : Exode et exil : la scène russe hors la Russie 94

3.1. La famille Nabokov : mécènes d'art avant la Révolution 94

3.1.1. L'exode des peintres du cercle *Mir Isskustva* 97

3.2. Nabokov et les musiciens de l'âge d'argent 99

3.3. Nabokov et Diaghilev : Nabokov à l'écart de la scène artistique parisienne des années vingt et trente 102

Partie II 107

Ce que nous voyons nous regarde 107

Chapitre 1 : Le portrait 109
1.1. Portrait littéraire, description, récit 112
1.2. Portrait peint 114
1.3. Les *ekphrasis* dans les romans de Vladimir Nabokov 119
1.3.1. Figures emblématiques ou archétypales 122
1.3.2. Reproductions et faux 124
1.3.3. L'*ekphrasis* photographique 133
1.3.4. Le tableau peint par un personnage 141
Chapitre 2 : Le personnage 146
2.1. La critique du personnage nabokovien 146
2.1.1. Le problème d'identification aux personnages 152
2.1.2. La critique du personnage marxiste 155
2.1.3. L'illusion du réel et de l'irréel 158
2.2. Les personnages et leurs vocations 163
2.2.1. Écrivains 164
2.2.2. Monde de l'art 166
2.2.3. Émigrés 167
2.3. Vers le portrait 169
Chapitre 3 : La figure 173
3.1. Le double et le reflet 174
3.1.1. La cartographie de la critique : doubles et reflets 175
3.1.2. Les dédoublements comme la stratégie de la représentation de la figure 179
3.1.3. La figure dans le miroir au fil des œuvres 181
3.1.4. Le dédoublement du narrateur homodiégétique 188
3.2. La figure mémorielle 190
3.2.1. La cartographie des figures mémorielles 192
Partie III 197
L'art du portrait 197
Chapitre 1 : Études du portrait 199
1.1. Portrait-croquis 199

1.1.1. Description du portrait-croquis 200
1.1.2. Portrait-croquis au fil des œuvres 201
1.2. Portrait-observation 206
1.2.1. Portrait-observation au fil des œuvres 206
1.3. Portrait mémoriel 210
1.4. Portrait intermédial 213
1.4.1. Portrait intermédial au fil des œuvres 214
1.4.2. Exemple des portraits dans MA 215
1.4.3. Autres œuvres 219
Chapitre 2 : Réflexions métatextuelles 230
2.1. La ressemblance 231
2.1.1. Le modèle en tant que référent intra et extratextuel 232
2.1. La mort 245
2.1.1. La mémoire 249
2.1.2. La vie et la mort dans le portrait 253
2.3. L'incarnation 256
Chapitre 3 : Ébauches 260
3.1. Éléments constituants 261
3.1.1. Le thème structurel et les portraits dans MA et TT 262
3.1.2. Les thèmes structurels et les portraits dans LO et LUZH 267
3.1.3. Les thèmes structurels et les portraits dans ADA et ITAB 273
3.1.4. ADA comme hypertexte d'un film 274
3.2. Méta-portrait 278
3.2.1. Méta-portrait au fil des œuvres 279
CONCLUSION 284
LISTE DES FIGURES 294
BIBLIOGRAPHIE 301
INDEX 329

INTRODUCTION

> "The exact definition of the relations between objects always fascinated him and therefore he loved plans, columns of figures and visual representation of things, the more so since his agonizingly circumstantial style could in no way compensate for the art of the literary portrayal, which for him was unattainable".[1]

> "You could have your own portrait custom made, that is, you received some nightmarish jumble, and this thing was you, only the key to you was held by the mirror".[2]

En avril 1949, à mi-parcours de sa carrière, Vladimir Nabokov consacre un article de cinq pages à la mémoire de sa mère dans le magazine *The New Yorker* s'intitulant « Portrait of my Mother »[3]. Cet article écrit dix ans après la mort d'Elena Nabokov est le premier récit que l'écrivain intitule « le portrait de » en toutes lettres. Ce portrait ou plutôt ce dialogue lancinant entre un portrait et une esquisse rend indissociable le portrait d'Elena du récit de la naissance du romancier et de son art du portrait en gestation. L'effet de fusion entre la mère et l'enfant y est accentué par une imagerie nébuleuse qui incarne en même temps les souvenirs lointains. Parmi ces souvenirs l'auteur décrit un cadeau exubérant, offert par sa mère. Un crayon Faber, d'un mètre de long, qui avant acquisition avait servi de modèle d'exposition

---

[1] Fyodor à propos des écrits de Tchernychevski dans Vladimir Nabokov, *The Gift*. 1935, trad. du russe Dmitri Nabokov et Michael Scammell (Londres : Penguin Modern Classics, 2000). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation GIFT.

[2] Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading*. 1935, trad. du russe Dmitri Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2010) 105. Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation ITAB.

[3] Vladimir Nabokov, « Portrait of my Mother » dans *The New Yorker* (09.04.1949) 33-37. Nous citerons dorénavant cette référence sous sa forme abrégée PORTRAIT.

dans une vitrine de magasin sert ici le propos hautement symbolique que Nabokov est en train de construire. Entre les lignes de ce portrait esquisse il apparaît que les cadeaux les plus précieux qu'Elena Nabokov ait donnés à son fils sont en réalité immatériels, devenus tangibles seulement par la suite, à travers son art du portrait. Elle lui aurait légué sa vision d'un monde parallèle fantomatique, la souvenance des êtres chers et des endroits disparus, l'amour des arts visuels et sa palette de lettres colorées[4]. Autant dire un legs inaliénable pour un écrivain qui passera presque toute sa vie en exil. Lui-même commentera son héritage en ces mots : « Thus in a way, I inherited an exquisite shadow, - the beauty of an intangible property, unreal estate – and this proved a splendid training for the endurance of later losses. » (PORTRAIT 35) L'écriture de cet article sur le portrait correspond à la période post traumatique de la vie de l'écrivain qui commence alors à puiser son inspiration dans son passé. La rupture dans l'écriture nabokovienne entre le moment où il finit d'écrire son dernier roman russe en 1939 et le moment où il commença de publier ses romans et mémoires après-guerre se fait clairement sentir rien qu'à travers son abandon de la langue maternelle. Pour rappel, la série d'évènements traumatisants qui marque ses années de jeune adulte[5] est tellement longue qu'elle paraît surfaite. D'abord, la perte de son cousin et meilleur ami, Baron Yuri Rausch von Traubenberg, officier tué au champ d'honneur au cours de la Révolution de 1919, son père assassiné en 1922 par les militants de l'extrême droite russe, la mort de sa mère en 1939, puis celle de son frère cadet Sergei dans le camp de concentration de Neuengamme en 1945. À cette série noire, nous pouvons ajouter la disparition de tout un monde de Russes blancs lors de la Révolution de 1917, sans oublier la

[4] La mère et l'enfant partagent la même sensibilité pour la synesthésie qui a pour nature la correspondance des couleurs aux lettres de l'alphabet. Ceci a été décrit dans PORTRAIT 35.

[5] Pour les faits biographiques nous nous sommes appuyés sur : Brian Boyd, *The Russian Years*. 1990 (Londres : Vintage, 1993). Dorénavant, nous ferons référence à cet ouvrage sous sa forme abrégée RY.

Shoah qui poussera les Nabokov à émigrer aux États-Unis dès 1940. Il va sans dire que tous ces fantômes nabokoviens se font deviner en filigrane de son écriture bien plus que de se prêter aux preuves tangibles[6]. Un fantôme n'est-il pas « un être fantastique »[7] sachant que fantastique veut dire « créé par l'imagination »[8] ? Quant à nous, cette sensation fantomale qui plane sur son écriture nous a encouragée à nous intéresser à son art du portrait de plus près. Pour reprendre la définition que donne Georges Didi-Huberman, « les portraits […] serai[ent] à considérer, en toute première approximation, comme ce qui survit d'un peuple de fantômes »[9]. La matière à penser de notre thèse ce sont les portraits qui parsèment les pages et les pages des romans nabokoviens. Quant à leurs modèles, comparables en ceci aux modèles des portraits peints, qu'ils soient réels ou imaginaires, ils sont pour nous d'un intérêt secondaire. C'est l'art et le besoin d'élaborer cet art qui nous intéressent, Nabokov le portraitiste, sa sensibilité, son dévouement à la tâche, le côté illusionniste de la chose, en quelque sorte, la gestion de son legs dont nous avons parlé au début de cette introduction. Dans l'histoire du premier portrait connu, conté par Pline l'Ancien dans son Histoire Naturelle[10], la fonction du portrait était de rendre l'absence de la personne moins pénible par la présence de son image. Le premier portrait a ainsi été fait par une jeune femme afin qu'elle puisse avoir près d'elle l'image de son amoureux partant pour l'étranger. Cette fonction primitive du portrait, le fait de rendre les absents présents est réactualisée par les philosophes modernes Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy et l'écrivain Hervé

---

[6] A ce sujet, voir Brian Boyd, « Appendix: Spectral Hypotheses » dans Brian Boyd, *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*. 1985 (Christchurch : Cybereditions, 2001) 237-253.

[7] *Larousse : Dictionnaire de Français*. 1997 (Paris : Éditions Larousse, 2004) 168.

[8] *Ibid.* 168

[9] Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 2002) 41.

[10] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*. Livre XXXV, 77 ap. J-C (Paris : Les Belles Lettres, 1985) 101.

Guibert auxquels nous allons amplement nous référer au cours de cette thèse. Ils concordent dans l'idée que le portrait est une œuvre ambivalente portant simultanément en elle absence et présence, vie et mort. Cette fonction du portrait rappellerait à d'aucuns la dynamique de l'écriture nabokovienne de ses premiers romans russes, et bien après, de ses romans des années soixante et soixante-dix où cet aspect de son écriture était rendu de plus en plus complexe. Nous voilà déjà arrivés aux bords de la brèche à travers laquelle nous souhaitons revoir l'œuvre romanesque nabokovienne. Conscients qu'aucun des choix artistiques n'est anodin, ceci est d'autant plus plausible lorsqu'il s'agit des portraits dressés par la plume de Vladimir Nabokov qui ne laissait son art se façonner au hasard. Par conséquent, ce sont justement ses choix artistiques qui ont suscité nos nombreuses interrogations et qui ont par la suite guidé notre thèse. Pourquoi Nabokov contourne-t-il l'art abstrait pourtant contemporain à son écriture ? Pourquoi s'évertue-t-il à représenter ses personnages à la manière des portraits de tableaux classiques ? Pourquoi préfère-t-il le fusain au collage ? Pourquoi le portrait photographique a une place négligeable ? Pourquoi tant d'*ekphrasis* accompagnent ses portraits ? Pourquoi accorde-t-il une telle place à l'art figuratif de manière générale ? Pourquoi inclut-il une kyrielle de peintres figuratifs datant de toutes époques au sein de ses romans ? Pourquoi accorde-t-il une telle place aux arts visuels, dessin, film, peinture et publicité confondus ? Toutes ces questions nous ont naturellement permis de formuler la question de notre thèse : « L'art du portrait nabokovien tel que nous le rencontrerons dans les romans de Vladimir Nabokov (1924-1977) ne révèle-t-il pas, et ceci au désarroi de l'écrivain fâché avec les étiquettes, le dernier des écrivains modernistes ? » En contextualisant l'intérêt de Nabokov pour l'art du portrait, c'est-à-dire, à l'aune de l'art abstrait, nous espérons résoudre le prétendu déphasage de l'écriture nabokovienne avec son époque qui a souvent brouillé la classification de son œuvre. Nous laisserons parler le silence des portraits sous peu, mais avant cela nous devons passer à travers les étapes obligatoires qui constituent une

introduction en commençant par le titre de notre thèse, les précisions sur la méthode, et pour finir, les circonstances de notre recherche.

I. L'Intitulé de la thèse

Le titre de la présente thèse « Vladimir Nabokov (1899-1977) : Un Art du portrait » outre le fait qu'il fait figurer le nom complet de l'écrivain et la période de son existence entre parenthèses signalant par là même son ancrage dans le vingtième siècle, fait coexister, dans la deuxième partie du titre, le lexique appartenant à l'isotopie de la peinture, « art » et « portrait », au sein d'un génitif précédé par l'article indéfini « un », qui marque l'aspect individuant de celui-ci, en l'occurrence, qui signifie que cet « art du portrait » est propre à Vladimir Nabokov. Nous définissons « art » comme « ensemble des moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat »[11] et « portrait » comme « représentation d'après un modèle, d'un être (surtout un être animé) par un artiste qui s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques »[12]. Néanmoins, tout notre travail de recherche peut se résumer dans la ponctuation de notre titre. Cette juxtaposition établie par les deux-points entre le nom de l'écrivain d'un côté et l'art du portrait de l'autre promet une mise en relation qui à ce jour n'a pas fait l'objet de commentaires critiques. Au moment de la rédaction de la présente thèse, à part quelques thèses portant sur le corps et le corps texte, et quelques articles épars portant sur le portrait dans les œuvres particulières, il n'y a pas d'étude dédiée au portrait dans l'œuvre de Vladimir Nabokov à proprement parler. C'est au sujet de notre terrain d'étude que nous allons consacrer nos prochaines lignes.

---

[11] *Trésor informatisé de la langue française en ligne,* http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visuel.exe?12;s=3776874615;r=1;nat=;sol=1; (16.05.2020).

[12] *Trésor informatisé de la langue française en ligne,* http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visuel.exe?176;s=3776874615;r=3;nat=;sol=4; (16.05.2020)

II. État de la recherche sur l'art du portrait chez Nabokov

L'intérêt de la présente thèse tient au fait que l'art du portrait nabokovien dans son contexte artistique n'a, jusqu'à présent, fait l'objet d'aucune étude approfondie. Les travaux de Bouchet[13], Weiler[14], Machu[15], Shapiro[16], De Vries[17], Boyd[18] et Perosa[19], qui ont mis au jour les techniques artistiques de l'écrivain dans la manière de dépeindre les personnages, n'abordent pas son choix du figuratif au détriment de l'art abstrait. En effet, les recherches dédiées au portrait littéraire du dix-neuvième siècle[20] insistent sur la concordance de l'évolution des arts visuels et la manière de brosser les portraits littéraires. Bien que l'évolution des arts visuels ait laissé une empreinte indélébile sur l'œuvre nabokovienne comme en témoigne la thèse d'Alexia Gassin[21] sur l'influence de l'expressionisme allemand sur son écriture à travers le cinéma et la peinture, l'art abstrait semble à première vue occuper une place étonnamment marginale alors qu'il est contemporain de l'auteur. Une kyrielle

---

[13] Marie-Christelle Bouchet, « En effeuillant les jeunes filles en fleurs : tableaux de la fiction nabokovienne », thèse de doctorat en littérature américaine, sous la dir. de Christine Raguet, Université Bordeaux III, 3 décembre 2005.

[14] Rudolph Weiler, « Nabokov's Bodies: Description and characterization in his novels. », thèse de doctorat de lettres, Faculty of Arts of the University of Zurich, Zurich, 1976.

[15] Didier Machu, « Corps et représentation dans l'œuvre de Vladimir Nabokov », thèse de doctorat en littérature américaine, sous la dir. de Marc Chénetier, Université Paris 7, 1999.

[16] Gavriel Shapiro, *The Sublime Artist's Studio*. (Evanston : Northwestern University Press, 2009)

[17] Gerard De Vries & Donald Barton Johnson, coll. Liana Ashenden, *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*. (Amesterdam : Amsetardam University Press, 2006).

[18] Brian Boyd, *op.cit*.

[19] Sergio Perosa, « Nabokov's Uncanny Portraits, Mirror Images, and the Value of Humor », dans Alide Cagidemetrio & Daniella Rizzi (chargés d'édition), *Nabokov: Un'eredità letteraria*. (Venise : Cafoscarina, 2006).

[20] Anka Muhlstein, *The Pen and the Brush: How Passion for Art Shaped Nineteenth Century French Novels*. Trad. Adriana Hunter (New York : Other Press, 2017).

[21] Alexia Gassin, *L'Œuvre de Vladimir Nabokov au regard de la culture et de l'art allemands : survivances de l'expressionisme*. (Berne : Peter Lang, 2016).

de portraits littéraires féminins figuratifs semble être la preuve tangible de son désintérêt pour l'abstraction et d'une écriture laudative de la figuration. La question qui a par la suite guidé notre travail est ainsi apparue. Pourquoi les portraits nabokoviens contredisent-ils la modernité ambiante contemporaine de l'auteur et plus particulièrement la peinture abstraite ?

L'intérêt de notre thèse tient également au fait que l'art du portrait nabokovien à proprement parler a été très peu étudié. Nos recherches ont pu affirmer qu'il n'a toujours pas été étudié dans sa globalité, ce qui sous-entend plusieurs choses. Tout d'abord, les recherches dédiées à l'art du portrait ont souvent traité de quelques-unes de ses œuvres dans une un mémoire, quelques articles ou chapitres d'ouvrage et un nombre très limité de thèses. Ainsi, Stephanie Straub aborde le portrait de l'artiste fictif *dans The Original of Laura*[22] dans sa thèse *A Portrait of the Artist as a Dying Man: Vladimir Nabokov and the Scandal of Posthumous Publication*[23]. Dans les ouvrages collectifs de Gérard de Vries et de D.B. Johnson[24], *Nabokov and the Art of Painting,* et celle de Gavriel Shapiro, *The Sublime Artist's Studio,* portant sur la peinture dans l'œuvre nabokovienne, un chapitre a été consacré au portrait dans les œuvres particulières[25]. Michel Niqueux[26] dans son article « Ekphrasis et fantastique dans *La Vénitienne* de Nabokov, ou l'art comme

---

[22] Vladimir Nabokov, *The Original of Laura*. (Londres : Penguin Modern Classics, 2009). Nous allons dorénavant faire référence à ce titre sous sa forme abrégée LAURA.

[23] Stéphanie Straub, « A Portrait of the Artist as a Dying Man: Vladimir Nabokov and the Scandal of the Posthumous Publication », thèse de master en lettres anglaises, Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, août 2014.

[24] Gerard de Vries et D.B. Johnson, *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*. (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006).

[25] Il s'agit d'un chapitre dédié au roman « *The Real Life of Sabastian Knight*. Its Colors and Portrait » Gerard De Vries, *op.cit.,* et d'un chapitre « The Authorial Presence » Gavriel Shapiro, op.cit., dédiées aux romans *PNIN*, *GIFT*, *ITAB* et *LATH !* et à la nouvelle *La Vénitienne,* dans lesquelles Shapiro aborde la question de l'autoportrait de l'auteur encodé à travers les tableaux de grands maitres.

[26] Michel Niqueux, « Ekphrasis et fantastique dans la *Vénitienne* de Nabokov ou l'art comme envoûtement » dans Nora Buhks (chargée d'édition), *Nabokov dans le miroir du XXe siècle. Revue des études slaves*. tome 72, fascicule 3-4 (Paris : Institut d'études slaves, 2000.)

envoûtement » aborde le portrait peint dans la nouvelle en question. Yannicke Chupin[27] dans sa thèse doctorale intitulée *La figure de l'écrivain fictif dans l'œuvre de Vladimir Nabokov* aborde dans sa deuxième partie l'autoportrait de l'écrivain sous le prisme de la représentation de soi autobiographique d'un écrivain narrateur fictif. Nous avons aussi pu constater que le portrait est effleuré de manière sporadique dans certaines thèses qui en soi ne sont pas dédiées à l'étude du portrait. Nous le retrouvons ainsi dans la thèse d'Alexia Gassin intitulée *L'Œuvre de Vladimir Nabokov au regard de la culture et de l'art allemands : survivances de l'expressionisme*[28] où le mot portrait est employé au sens large. Dans la thèse de Rudolf Weiler[29] *Nabokov's Bodies : Description and Characterization in his Novels* le sujet porte sur l'étude du corps et de la caractérisation, et quant au portrait, il est seulement mentionné sans être analysé. Deuxièmement, il nous semble nécessaire d'exposer la manière dont le portrait a été abordé dans ces travaux critiques. Nous constatons que les approches dans l'étude du portait nabokovien varient selon la manière dont le portrait a été défini. Le portrait tel qu'il a été étudié par la critique précitée peut être divisé en deux catégories. D'un côté il s'agit de la représentation de soi faite par un auteur fictif, et de l'autre, de l'étude du portrait à la manière d'un tableau. Ainsi, chez Shapiro, Niqueux et De Vries l'étude du portrait est rattachée aux œuvres picturales présentes dans les œuvres sous forme d'*ekphrasis*[30] dans lesquelles le portrait étudié est un avant tout un objet d'art. Straub et Chupin

---

[27] Yannicke Chupin, *Vladimir Nabokov : Fictions d'écrivains*. (Paris : PUPS, 2009).

[28] Alexia Gassin, *op.cit*.

[29] Rudolph Weiler, *op.cit*.

[30] Les deux chercheurs abordent le portrait peint par Sébastiano del Piombo dans *La Vénitienne* dont le vrai titre c'est *Dorotea* ou *Le Portrait de jeune romaine* (huile sur table, 1512, 78x61 cm, « Gemäldegalerie », Berlin). En sus, Shapiro propose une analyse des tableaux d'El Greco, *L'Enterrement du conte d'Orgaz* (huile sur toile, 1586-1588, 480x360 cm, Église de Santo Tomé, Tolède) dans *ITAB,* de Rembrandt, *Descente de croix* (huile sur toile, 1634, 158x117 cm, Musée de l'Ermitage) dans *GIFT*, de Jan van Eyck, *Vierge au chanoine Van Der Paele* (huile sur panneau, 1434-1436, 141x176,5cm, Groeningemuseum, Bruges, Belgique) dans *PNIN,* et de Botticelli, *Le Printemps* (tempera sur panneau de bois, 1478-1482, 203x314 cm, Galerie des Offices, Florence) dans *LATH !*

conçoivent le portrait à travers un narrateur-artiste qui se décrit lui-même. La définition qu'emploie Chupin pour désigner un portrait ou l'autoportrait relève d'un glissement du sens usuel des mots biographie et autobiographie et n'a pas la dimension du portrait en tant qu'image. Chez Straub, l'approche du portrait dans cette œuvre inachevée est plus expérimentale, car le portrait décrit et le texte même disparaissent au fil des pages. L'analyse de Shapiro se rapproche plus de celle de Chupin en ce qui concerne l'encodage de la présence de l'auteur sous forme d'autoportrait. Il analyse la présence de l'auteur à travers les tableaux qui cachent en leur sein l'autoportrait des peintres connus. Au vu de ces constatations nous pouvons conclure que c'est surtout l'autoportrait chez Nabokov qui a été abordé d'un point de vue narratologique et pictural. Le portrait, quant à lui, dans les exemples énumérés, a été étudié par De Vries[31] et il s'agit d'un portrait extrait de l'une des œuvres. Enfin, comme nous l'avons exposé, il n'y a pas d'unité dans la définition du portrait et ceci est dû au fait que le portrait en soi revêt beaucoup de sens.

Notre thèse présente une opportunité de revisiter le portrait nabokovien dans le contexte académique d'aujourd'hui. En commençant par les titres des articles comme celui d'Isabelle Poulin « L'enfance de l'art. Portrait de l'écrivain en « premier homme » seul dans les langues »[32] , l'article de Didier Machu « Le portrait de l'artiste en vivisecteur : Vladimir Nabokov »[33] , l'article de Lara Delage-Toriel,

---

[31] Il s'agit du portrait de Sebastian dans « *The Real Life of Sebastian Knight*. Its Colours and Portrait » Gerard De Vries, *op.cit.*

[32] Isabelle Poulin, « L'enfance de l'art. Portrait de l'écrivain en "premier homme" seul dans les langues » dans Isabelle Poulin (chargée d'édition), *Vladimir Nabokov ou le vrai et le vraisemblable*. dans *Revue de littérature comparée*. Vol. 342, no.2 (Paris : Klincksieck, 2012) 233 - 249. [version nu mérique disponible] URL : https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-2-page-233.htm (01.08.2018).

[33] Didier Machu, « Le portrait de l'artiste en vivisecteur : Vladimir Nabokov » dans N.J. Rigaud (chargé d'édition), *Le Monstrueux dans la littérature et la pensée anglaise*. Actes du colloque d'Aix en Provence du 19-20 avril 1985 (Provence : Presses Universitaires de Provence, 1985)195-209.

« Portrait of the Artist as on Old Man : Nabokov's Evolving Body Paradigm »[34], le chapitre d'ouvrage de Yannicke Chupin « Autoportraits »[35] de l'écrivain , ou le mémoire de Straub « A Portrait of the Artist as a Dying Man : Vladimir Nabokov and the Scandal of Posthumous Publication »[36], pour ne citer que quelques-uns, il est manifeste que l'emploi du mot portrait dans ces travaux a une acception plurivoque. Ainsi, nous distinguons parmi ces appellations, le portrait de l'écrivain réel chez Poulin, celui de l'écrivain fictif chez Machu et les autoportraits des écrivains fictifs chez Straub, Delage-Toriel et Chupin.

III. Précisions terminologiques

D'un point de vue terminologique, il nous semble nécessaire d'apporter quelques précisions. Bien que la base de notre étude porte sur le portrait littéraire, c'est-à-dire, le portrait tel que nous le rencontrons en littérature nous allons employer aux divers endroits le mot portrait. Cependant, nous n'allons pas employer ce terme dans le sens que lui donne Sainte-Beuve, c'est-à-dire, le portrait des écrivains connus[37]. Nous n'emploierons pas le mot (auto)portrait à la place de (auto)biographie. Lorsque nous parlerons du portrait, nous ne nous référerons pas à son sens large qui désigne une description détaillée de quelque chose ou de quelqu'un[38]. Notre étude des portraits à l'instar des portraits de peintres classiques

---

[34] Lara Delage-Toriel, « Portrait of the Artist as an Old Man: Nabokov's Evolving Body Paradigm » dans Andrea Carosso et Guiliana Ferreccio (chargés d'édition), *Cosmo*. n°7, 2015, URL : http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/996 (12.07.2019).

[35] Voir Yannicke Chupin, 2009, *op.cit.* et plus particulièrement le chapitre « Autoportraits ».

[36] Stephanie Straub, *op.cit.*

[37] « La formule de portrait "littéraire", lancée par Sainte-Beuve et caractéristique du XIXe siècle, ne désigne pas seulement une tentative parallèle à la peinture, elle implique autre chose qu'un simple portrait écrit, tracé à la plume plutôt qu'au pinceau : il s'agit de portraits consacrés à des hommes de "lettres"». Hélène Dufour, *Portraits, en phrases : les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*. (Vendôme : PUF, 1997) 8.

[38] « A detailed description of something or someone » *Webster Dictionary Online*, URL :

porte sur des êtres dotés de visage. Donc, le mot portrait ne sera pas employé pour désigner les choses inanimées ou des végétaux. Nous n'emploierons pas le mot portrait pour parler du corps. En dernier lieu, nous emploierons le terme portrait pour désigner un exemple textuel précis et non pas pour parler d'une idée générale.

IV. Approche théorique du portrait

Notre réflexion sur le portrait repose sur les travaux philosophiques et essais suivants : Georges Didi-Huberman [39], Jean-Luc Nancy [40], Hervé Guibert [41] et Aristote[42]. Ces travaux nous ont permis de couvrir l'ensemble des problématiques qu'ouvre l'art du portrait chez Nabokov.

Le travail de Didi-Huberman sur Aby Warburg a ainsi nourri notre réflexion sur le portrait pictural dans une perspective historique de survivance des formes. La recherche d'Aby Warburg outrepasse la question du style et se focalise sur la similarité des formes de pathos à travers les cultures et les âges. Le recours au travail d'Didi-Huberman nous a permis d'analyser la coexistence de différents types de descriptions qui renvoient aux peintures allant de l'Antiquité romaine aux différentes avant-gardes au sein de notre corpus.

---

https://www.merriam-webster.com/dictionary/portrait?src=search-dict-box, (consulté pour la dernière fois le 04.08.2018). Pour donner un exemple, nous n'allons pas éployer ce terme pour désigner la représentation de quelque chose comme l'exil ou la vie sous « portrait de l'exil », « portrait d'une vie », etc.

[39] Georges Didi-Huberman, 2002, *op.cit.* ; Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. (Paris, Les Éditions de Minuit, 1992). ; Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*. (Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.)

[40] Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*. (Paris : Galilée, 1999) ; Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*. (Paris : Galilée, 2009).

[41] Hervé Guibert, *L'image fantôme*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 1982).

[42] Aristote, *La Poétique*. (Paris : Les Belles Lettres, 1990).

Nancy propose une approche complémentaire à la pensée fondatrice de l'art du portrait telle que formulée par Aristote. Pour Aristote un bon portrait repose sur la ressemblance avec son modèle. Nancy en revanche se focalise sur l'autonomie du portrait y compris par rapport au modèle. Le portrait y est abordé d'une manière très complète. Un certain nombre de distinctions entre le portrait et les autres formes de représentation possédant un visage nous ont aidé à distinguer le portrait d'une icône, d'un *imago* romain, d'un corps ou encore d'une photographie d'identité.

Guibert propose une réflexion sur le portrait photographique du point de vue de l'objet et de l'image mentale dans une perspective après la mort. En ceci il nous a permis d'étayer cet aspect des portraits nabokoviens.

V. Précisions sur la méthode

Étudier l'absence de l'art abstrait chez Nabokov est une méthode essentiellement soustractive. C'est comme s'intéresser à l'absence de la lettre « e » dans *La Disparition* de George Perec. C'est une méthode en apparence simple. Elle est aussi critiquable. Nous pourrions opposer à notre méthode la liberté de l'auteur ou tout simplement le hasard et en finir avec la discussion. Dans ce cas nous n'aurions même pas tenté de se poser la question du pourquoi. Par exemple, pourquoi Perec choisit-il d'exclure la lettre « e » au détriment de toutes les autres lettres de l'alphabet ? Ce qui rend l'exemple de la lettre « e » chez Perec particulièrement facile est notre conscience de l'existence de toutes les autres lettres de l'alphabet latin qui auraient pu être exclues au même titre que la lettre « e ». Dans notre cas précis, l'absence de l'art abstrait chez Nabokov en elle-même interpelle seulement si nous avons la conscience de l'abondance des formes et des styles picturaux qui jonchent les romans de Nabokov.[43] Elle a un sens si nous lui

[43] La coexistence de nombreux styles picturaux dans l'œuvre nabokovienne a été attestée par De

opposons l'art du portrait nabokovien. Cette approche nécessitait un choix du corpus conséquent dont les précisons seront données dans les prochaines lignes. Avant cette étape, nous tenons à préciser l'origine de nos réflexions sur l'art abstrait.

Nous avons confronté les choix esthétiques des portraits littéraires, portraits *ekphrasis*, les commentaires des narrateurs au sujet du portrait avec la vision artistique des Suprématistes russes, des élèves de l'école de Vitebsk faisant partie du mouvement OUNOVIS, ainsi qu'avec les démarches plus spécifiques des artistes de l'avant-garde russe tel que le rayonnisme de Larionov. Pour ce faire, nous nous sommes référés à l'ouvrage *L'Avant-Garde russe*[44] de Evgueny Kovtun. Une partie de la recherche s'est effectuée au Centre Pompidou lors de l'exposition dédiée à l'école de Vitebsk intitulée « Chagall, Lissitzky, Malevitch : L'Avant-Garde russe à Vitebsk » et exposée du 28 mars au 16 juillet 2018, ainsi que lors de l'exposition intitulée « Rouge : art et utopie aux pays des Soviets » exposée au Grand Palais de 20 mars au 1 juillet 2019. Nous avons effectué une lecture des portraits nabokoviens à travers le prisme de la conception artistique de Wassily Kandinsky telle qu'elle a été exprimée dans ses essais *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*[45]. Nous n'avons pas hésité à avoir recours aux ouvrages d'art sur Malevitch, Kandinsky et Chagall afin de pouvoir effectuer les comparaisons avec l'esthétique des portraits nabokoviens.

Notre corpus est composé de l'intégralité de l'œuvre romanesque nabokovienne. Nous avons laissé de côté l'œuvre poétique, nouvellistique, dramatique, critique et autobiographique de l'auteur. Cependant, nous espérons

---

Vries et Shapiro. La coexistence de plusieurs esthétiques romanesques a été confirmée dans la thèse de Nadjeda Smirnova, « Esthétique romanesque de Vladimir Nabokov : périodes européenne et américaine » thèse en littérature comparée sous la dir. de Christian Petr, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Avignon, soutenue le 27.11. 2006.

[44] Evgueny Kovtun, *L'Avant-Garde russe*. (Norwich : Parkstone Press Ltd, 2007).

[45] Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Trad. du russe Bernadette du Crest, trad. de l'allemand, dans Nicole Debrand, Philippe Sers (chargé d'édition), 1912 (Paris : Folio, 2017).

que notre travail ouvrira de nouvelles pistes de recherches dans ces corpus respectifs. Les références aux peintres figuratifs, aux *ekphrasis* fictives ou identifiées, ainsi qu'aux œuvres d'art encodées au sein de ses romans ont déjà été abordées dans Shapiro et De Vries. Nous allons nous appuyer sur ces deux travaux de recherche dans notre argumentaire. En raison de notre approche soustractive, seule l'étude de son œuvre romanesque complète nous permet de défendre notre thèse. Celle-ci est composée de dix-huit romans publiés du vivant de l'auteur et de son seul roman posthume publié à ce jour. Il s'agit respectivement de *Mary*[46], *King Queen Knave*[47], *The Luzhin Defense*[48], *The Eye*[49], *Glory*[50], *Laughter in the Dark*[51], *Despair*[52], ITAB, GIFT, *The Enchanter*[53], écrits en russe, et de *The Real Life of*

[46] Vladimir Nabokov, *Mary*. 1926, trad. Michael Glenny en collaboration avec Vladimir Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2009). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation MA.

[47] Vladimir Nabokov, *King, Queen, Knave*. 1928, trad. Dmitri Nabokov (Londres : Penguin Mondern Classics, 2010). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation KQK.

[48] Vladimir Nabokov, *The Luzhin Defense*. 1929, trad. Michael Scammell en collaboration avec Vladimir Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2016). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation LUZH.

[49] Vladimir Nabokov, *The Eye*. 1930, trad. Dmitri Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2010). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous EYE.

[50] Vladimir Nabokov, *Glory*. 1931, trad. Dmitri Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2006). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation GLO.

[51] Vladimir Nabokov, *Laughter in the Dark*. 1932, trad. Vladimir Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2010). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation LAUGH.

[52] Vladimir Nabokov, *Despair*. 1934, trad. Vladimir Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2010). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation DESP.

[53] Vladimir Nabokov, *The Enchanter*. 1939, première publication 1986, trad. Dmitri Nabokov (Londres : Penguin Modern Classics, 2009). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation ENCH.

Sebastian Knight[54], *Bend Sinister*[55], *Lolita*[56], *Pnin*[57], *Pale Fire*[58], *Ada or Ardor*[59], *Transparent Things*[60], *Look at the Harlequins !*[61] et LAURA écrits en langue anglaise. Nous avons étudié ses romans de la période russe dans leurs traductions anglaises. Nous avons pris le soin de prendre pour référence la maison d'édition « Penguin Modern Classics » pour l'ensemble de notre corpus. Néanmoins, en raison de l'étendu de notre corpus, nous nous sommes focalisés sur les passages où apparaissent les portraits au détriment des lectures individuelles de chaque œuvre. Cette approche a rendu possible l'identification et l'analyse des choix et des techniques picturales employées par l'auteur. En sus, les incongruités dans la représentation de personnages de certains romans, peu étudiés au sujet de l'art, nous ont permis d'expliquer l'emploi systématique du figural dans l'ensemble corpus.

---

[54] Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*. 1941 (Londres : Penguin Modern Classics, 2011). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous sa forme abrégée TRLOSK.

[55] Vladimir Nabokov, *Bend Sinister*. 1947 (Londres : Penguin Modern Classics, 2010) Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation BS.

[56] Vladimir Nabokov, *Lolita*. 1955 (Londres : Penguin Modern Classics, 2010). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation LO.

[57] Vladimir Nabokov, *Pnin*. 1957 (Londres : Penguin Modern Classics, 2010). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous PNIN.

[58] Vladimir Nabokov, *Pale Fire*. 1962 (Londres : Penguin Modern Classics, 2011). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation PF.

[59] Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor*. 1969 (Londres : Penguin Modern Classics, 2011). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation ADA.

[60] Vladimir Nabokov, *Transparent Things*. 1972 (Londres : Penguin Modern Classics, 2011). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation TT.

[61] Vladimir Nabokov, *Look at the Harlequins!* 1974 (Londres : Penguin Modern Classics, 2011). Nous ferons dorénavant référence à ce roman sous son abréviation LATH!.

VI. Artiste moderniste selon Peter Gay

Pour définir un auteur moderniste nous avons adopté la vision de l'historien Peter Gay qui en donne la définition suivante :

> For all their palpable differences, modernists of all stripes shared two defining attributes […]: first, the lure of heresy that impelled their actions as they confronted conventional sensibilities; and, second, a commitment to a principled self-scrutiny.[62]

En résumé, le modernisme serait le résultat de l'attrait pour l'hérésie qui a incité les auteurs à affronter les sensibilités conventionnelles, ainsi que d'un regard intransigeant sur soi-même. Pour comprendre en quoi consistait l'hérésie de Nabokov il suffirait d'analyser son œuvre dans son contexte artistique. Il suffirait en quelque sorte de montrer le cheminement de l'auteur à travers les pays, les révolutions et les idées qui ont façonné son regard critique sur ce qu'est une convention dans l'art. C'est seulement à partir de là que nous pourrions prouver son attitude hérétique par rapport à une convention artistique. Outre ces deux critères de modernisme cités plus haut, il faut à présent en considérer d'autres tels qu'ils apparaissent dans l'ouvrage de Gay. L'auteur moderne ne se souciait pas que son œuvre soit accessible au plus grand nombre. Gay écrit à ce propos : « […] a number of modernists were democrats, but modernism was not a democratic art. »[63] Ceci peut s'appliquer à Nabokov dont on sait au moins deux choses. Premièrement, qu'il se plaisait à être qualifié de démocrate libéral comme son père, et deuxièmement, que son art ne peut pas être qualifié d'accessible pour diverses raisons auxquels nous allons revenir. Sans rentrer dans tous les détails de cet ouvrage, comme par

---

[62] Peter Gay, *Modernism: The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*. 2007 (Londres : Vintage, 2009) 3-4.

[63] *Ibid*. 24

exemple, le fait que l'auteur moderniste était essentiellement anti-bourgeois, mais qu'il survivait essentiellement grâce à la bourgeoisie, ce qui rappelle étrangement le cas de Nabokov, nous allons nous focaliser, bien que brièvement, sur l'approche individualiste de certains artistes modernes d'un côté et collectiviste de l'autre. Gay nomme les premiers « professional outsiders »[64] et les seconds « artistic rebels [that] sought emotional security in confederacies »[65]. Nabokov a souvent été décrit comme un auteur inclassable, il aurait dit de lui-même, original. Sa célèbre phrase aux allures wildiennes « Derivative writers seem versatile because they imitate many others, past and present. Artistic originality has only its own self to copy. » (SO 95) en est la preuve suffisante que Nabokov se rangerait lui-même plutôt parmi les premiers. Cette image d'auteur à part est perpétuée par son biographe, qui décrit Nabokov comme un écrivain qui composait ses œuvres en marge de l'histoire et des mouvements artistiques « […] no one has kept more adamantly to his own course – or more determinedly apart from his epoch. » (BOYD RY 3) Il en découle plusieurs choses. Premièrement, que son œuvre a majoritairement fait l'objet d'études comparatistes avec d'autres auteurs exilés[66]. En second lieu, que ce sont ses idiosyncrasies littéraires qui ont attiré une intention particulière.[67] L'œuvre a moins été étudiée en contexte artistique de son pays d'origine et des différents pays qui lui ont donné l'asile. L'une des raisons pour cela est que ce contexte est immense. Délimitée par sa naissance aux alentours de 1899 jusqu'à son départ *ad*

[64] *Ibid.* 44

[65] *Ibid.* 44

[66] Dans les thèses publiées les vingt dernières années dans les pays francophones et anglophones onze thèses se concentrent sur son œuvre américaine, treize sur son œuvre complète, et aucune sur son œuvre intégrale russe. La majorité de thèses sont comparatistes. En recensant le nombre d'études par roman, les plus étudiés sont ses romans américains *Lolita*, *Ada*, *Pale Fire* et *Pnin*. Les romans russes à l'exception d'*Invitation to a Beheading* et *The Gift* sont peu représentés dans l'ensemble de thèses en question.

[67] Par ceci nous pensons à la recherche sur l'œuvre nabokovienne qui se focalise sur les thèmes développés propres à l'auteur comme sa métaphysique, rapport au temps, poshlost, etc.

patres en 1977, cette période englobe les années révolutionnaires des avant-gardes européennes dont l'imagisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, fauvisme, expressionisme, cubisme, suprématisme, ainsi que l'avant-garde russe prérévolutionnaire *Mir Iskousstva*. Aux États-Unis, l'auteur est contemporain du Pop Art, du minimalisme, de l'*action painting* et de l'expansion photographique. Le développement de l'industrie cinématographique aussi bien européenne qu'américaine à partir des années trente contribue d'autant plus à cette immensité. En l'occurrence, la recherche a été délimitée par lieu ou par mouvement à cause de cette exhaustivité. Situer Nabokov dans son contexte est une tâche d'autant plus ardue qu'il s'agit au fond de sept différents pays[68]. Ce qui contribue aussi à l'ampleur de la tâche ce sont les différents modes d'expression artistique qui ont pu influencer l'auteur, telle la littérature, les arts visuels dont en particulier la peinture, le film et le ballet de chaque pays en question. Il s'avère aussi que Nabokov avait séjourné dans les différents endroits de l'Eurasie et écrit au moment clé du développement des différentes avant-gardes et courants modernes en littérature. L'affinité de l'auteur pour le mouvement d'avant-garde russe d'avant la révolution a été abordée par Shapiro[69]. Notamment, la proximité de l'écrivain, enfant à cette époque, avec le mouvement *Mir Isskoustva* fondé en Russie en 1898 et dont les figures centrales avaient émigré à Paris pendant la révolution russe et de ce fait avaient perpétué ce mouvement au-delà la Russie et par-delà l'Europe occidentale. Gassin[70] a démontré l'influence de la peinture et des arts allemands sur son œuvre à l'époque de l'expressionisme dont l'auteur s'est imprégné lors de son asile à Berlin dans les

[68] Par sept pays nous pensons à la Russie, aux cinq pays de son exil, donc l'Angleterre, l'Allemagne, la France, les États-Unis et la Suisse. Le septième pays que nous avons inclus c'est l'Italie que Dmitri Nabokov avait choisie pour son lieu de vie et Vladimir Nabokov pour sa recherche sur les papillons dans l'art menée dans les différents musées à l'occasion des visites rendues à son fils.

[69] Gavriel Shapirio, 2009, *op.cit.*

[70] Alexia Gassin, 2016, *op.cit.*

années vingt. Foster[71] a montré un Vladimir Nabokov européen de par ses influences et propres orientations même à l'époque de sa période américaine. Plus particulièrement, Foster a mis en relation le manque de corrélation entre son œuvre et le contexte du modernisme, de l'avant-garde anglaise contemporaine de son asile britannique et les sources françaises du modernisme nabokovien, notamment proustiennes (FOSTER 1993). Nabokov fait de brefs séjours en France à partir des années trente jusqu'à son déménagement définitif en 1937 à Paris, où la vie culturelle se forme autour des figures telles que Picasso et Cocteau. L'immersion de l'auteur dans ce contexte florissant d'avant-gardes européennes jusqu'à son départ aux États-Unis est indéniable et pourtant peu de recherches se focalisent sur le lien entre cette époque et ses romans au profit d'une analyse postmoderniste ou inclassable dans ce vaste contexte plus communément accepté[72]. L'une des explications est que Nabokov a su dompter sa critique. La publication posthume de son roman inachevé *The Original of Laura*[73] en 2009 reflète le contrôle de l'œuvre que Nabokov a su imposer. Publiée contre le gré de l'auteur, cette parution a fait beaucoup de bruit parmi les critiques qui l'ont considérée comme un outrage commis envers l'auteur[74]. Nabokov percevait l'adjectif moderne avec un certain scepticisme et au-delà de ce mouvement en particulier ce scepticisme s'étendait sur

---

[71] John Burt Foster, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. (Princeton : Princeton University Press, 1993).

[72] Nous nous situons ici du côté de Foster qui écrit en 1993 : « […] Nabokov—along with Borges, Barth, and Pynchon—was seen as the founder of an innovative trend in American fiction, a trend that was militantly antirealistic, disconcertingly self-conscious and passionately devoted to style. It was even claimed that he heralded the rise of postmodernism as an epoch-making new departure in literature. And there his image has remained, except for growing interest in his autobiography *Speak, Memory* and occasional reminders that this fiction does not in fact abandon such traditional concerns as plot, character, and moral insight » John Foster, 1993, *op.cit*. 3. Les thèses publiées les vingt dernières années lorsqu'elles classent son œuvre le situent dans la majorité de cas dans le courant postmoderne. Cependant, la recherche sur la modernité dans ses romans est bien plus représentée aux États-Unis qu'en France et ceci dans quelques rares thèses.

[73] LAURA

[74] Ce sujet a fait l'objet de thèse. Pour plus d'information voir Stepahine Straub, 2014, *op.cit*.

la manière dont l'humanité de son époque percevait le temps tout court. Ceci pourrait constituer l'autre explication. Cela nous amène à parler de la dernière caractéristique d'auteur moderniste selon Peter Gay. Chacun des artistes modernes établit ses propres règles. La démonstration de Peter Gay qui consiste en une juxtaposition de centaine d'artistes de toutes formes d'art confondues de la période illustre bien l'étrange singularité de ces auteurs qui ont suivi les règles qu'ils se sont imposés parfois jusqu'à faire preuve de rigidité. Nous pensons par là au bannissement de la courbe et de la diagonale par Piet Mondrian. Par ailleurs, si nous nous fions uniquement à la manière dont Brian Boyd dépeint Nabokov nous le classerons parmi les modernistes sans faire aucune démonstration et sans se donner beaucoup de mal : « […] his unrelenting individualism. He refused to allow his tastes or strong opinions to be tempered by his times, and he detested groups generalizations, conventions, anything but the particular and independent » (Brian Boyd RY 4). En somme, ces traits sont justement ceux qui pour Peter Gay caractérisent un artiste moderniste. Gay cite Harold Rosenberg qui rétrospectivement dépeint les modernistes dans les années soixante comme « a herd of indenpendent minds » (GAY 16). Tel n'est cependant pas notre but. Nous allons au cours de cette thèse faire la démonstration que la manière dont Nabokov approche le portrait et l'art fait de lui le dernier des modernistes. Nous allons par la même occasion expliquer pourquoi Nabokov s'est détaché de ce mouvement. Avant cela, il nous reste encore à introduire ce en quoi consistait l'hérésie de Nabokov.

VII. L'hérésie nabokovienne

Pour comprendre son hérésie artistique, il faut remettre aussi bien l'écrivain que le portrait dans leur contexte. Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder les cataclysmes historiques qui ont impacté la vie de Nabokov. Il faut maintenant resituer le portrait nabokovien dans le changement qui s'est opéré à l'aune du

portrait au début du vingtième siècle. Les deux sont liés. Alors que le statut du portrait peint subit un changement radical avec l'avènement de la photographie, les portraits littéraires et les *ekphrasis* nabokoviennes ne s'accordent pas avec ces bouleversements. Selon notre hypothèse, au cœur de cette discordance se trouve l'apparition de « l'art sans objet » de Kasimir Malevitch né dans un climat radicalement politisé. Justifié par l'apparition du portrait photographique, le suprématisme de Malevitch se traduit de manière la plus apparente par la disparition de la figuration, mais au fond remet en cause de façon intrinsèque l'héritage culturel dans la manière de concevoir le portrait. Le ressenti de Nabokov qui sillonne sa prose envers les novateurs dont Malevitch est le principal représentant, même si ceux-ci ne sont jamais explicitement nommés, reste à être prouvé. Néanmoins, il peut s'argumenter en plusieurs points.

Le premier point est politique[75]. Les idées véhiculées par les novateurs ont pu être vécues par Nabokov comme une forme de violence où la rupture dans les modes de représentation, incarnée dans le très célèbre tableau *Carré blanc sur fond blanc*[76], qui incite l'art à se réinventer, coïncide avec la fin de l'histoire véhiculée par Karl Marx et d'un nouvel ordre social qui doit émerger. De par le choix des sujets choisis par des novateurs, les Russes blancs ne sont pas seulement mis à l'écart du système, exilés, mais ne figurent plus sur les tableaux où ils furent jadis un sujet récurent en tant que commanditaires des œuvres d'art.

La deuxième raison est relative à la question de la classe sociale. Le portrait

[75] Le rapport entre l'œuvre nabokovienne et la politique a été traité dans la thèse d'Agnès Edel-Roy, « Une "démocratie magique" : politique et littérature dans les romans de Vladimir Nabokov », thèse en littérature générale et comparée, sous la direction de M. Vincent Ferré, soutenue à l'Université Paris Est, le 19 novembre 2018. Néanmoins, la thèse d'Edel-Roy ne se focalise pas sur le rapport entre les arts visuels et la politique à l'époque révolutionnaire et leur impact conjoint sur le portrait nabokovien.

[76] Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc* 1918, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, Musée d'Art Moderne, New York.

en tant qu'objet chez Nabokov est souvent vu comme preuve, ou fausse preuve, d'appartenance aux nantis qui puise ses sources dans ce contexte révolutionnaire russe et le nivèlement des classes. Être propriétaire de l'œuvre d'art ou d'un portrait familial brossé par un peintre connu, comme le fut la famille Nabokov avec le portrait d'Elena Ivanovna Nabokov peint par Léon Bakst et de nombreuses autres peintures dont celle de « Rubens, [...] Palma Vecchio, [...] Teniers, [...] Ruisdael [et] [...] Zurbarán », mais aussi de « Perugino, 'small, honey-bright Dutch oils', [...] Benois, [...] [et] Somov »[77] n'était accessible jusqu'à la révolution qu'à la haute société. Un portrait d'ancêtre, le portrait ressemblant, qui trône dans la maison familiale est la preuve d'appartenance à une lignée ainsi rappelant de près l'importance d'un *imago* romain pour une famille patricienne.

Le troisième point est idéologique. Dans le contexte révolutionnaire russe le portrait cesse d'être un objet personnel, intime, lorsque le modèle fait partie de la famille, et devient publique, la propriété du musée et du peuple. Le portrait est en l'occurrence un objet qui a son destin propre. Il est inutile de rappeler que le portrait aussi personnel que celui d'Elena Nabokov peint par Bakst a subi de tels aléas. Shapiro écrit à ce propos :

> Unlike the familiar present location of Elena Ivanovna Nabokov's portrait by Bakst – after the Bolshevik coup d'état, it became the part of the State Russian Museum collection – the whereabouts of the painting that adorned Nabokov's mother's study are not documented.[78]

En somme, en resituant le portrait dans cette période palinodique au début du vingtième siècle qui va influencer la manière de considérer le portrait aujourd'hui, plus précisément, le libérant de sa fonction de reproduire la réalité,

[77] Gavriel Shapiro, 2009, *op.cit.* 16.

[78] *Ibid.* 102.

nous espérons mettre en évidence l'importance du portrait ressemblant pour Nabokov ou pour être plus précis du portrait tout court. Il est à présent évident que l'art du portrait nabokovien tel qu'il apparaîtra au cours de nos chapitres incarnera tous ce que le suprématisme avait évacué.

Enfin, nous espérons également aborder la complexité et apporter la nuance entre ce que nous appelons le modernisme aujourd'hui et ce que Nabokov percevait comme tel. En effet, si Nabokov peut facilement incarner un auteur moderniste par des aspects que nous avons déjà brièvement eu l'occasion d'aborder et même être un disciple baudelairien par son côté « open-eyed habitual *flâneur* » (GAY 47), il n'en est pas moins vrai que l'art du portrait de Nabokov et l'art tel qu'il apparaît au sein de son œuvre romanesque ne s'accorde pas avec la célèbre phrase de Baudelaire « il faut être de son temps » (GAY 46). C'est à ce déphasage qui paradoxalement fait de Nabokov un auteur moderniste que nous consacrons notre thèse.

Partie I

Considérations esthétiques de Nabokov sur la scène artistique russe d'avant-garde

Chapitre 1 : Musée Nabokov ou famille muséale

1.1. Une centaine d'œuvres d'art

La cartographie des premières expériences artistiques de Nabokov est la clé de voute pour aborder la question centrale de l'art du portrait chez Nabokov, car on ne peut pas parler du portrait sans entrer au 47, rue Morskaïa à Saint-Pétersbourg, et imaginer tous les tableaux accrochés aux murs sur plusieurs étages. Ceci nous fait immédiatement saisir que cet écrivain ne peut pas avoir le même regard que les autres sur la peinture. Aujourd'hui Musée Nabokov[79], la maison pétersbourgeoise de son enfance contenait de nombreux tableaux, dessins et aquarelles qui préfiguraient déjà son destin. Dépossédée d'œuvres d'art lors de la révolution, la maison Nabokov abrite aujourd'hui les objets ayant appartenu à la famille, certains livres, ainsi que la collection du plus célèbre lépidoptériste de la littérature américaine[80]. Tous les détails de l'enfance dorée de Nabokov et de son opulence artistique ont été relatés par Gavriel Shapiro dans *The Sublime Artist's Studio : Nabokov and Painting*[81] et ne seront pas mentionnés ici outre mesure. Néanmoins, c'est le recensement des œuvres d'art qui nous intéresse plus particulièrement. La recherche de Shapiro dans ce domaine est tout à fait remarquable : en effet la famille Nabokov aurait eu dans sa collection cent-vingt œuvres d'art recensées lors de la révolution d'Octobre.

[79] Le Musée Nabokov a été fermé à l'heure où la soutenance de la présente thèse a eu lieu.

[80]Le site du Musée Nabokov, URL : http://nabokov.museums.spbu.ru/En/Museum/Collection/index.htm?rubr=Collection (14.01.2021)

[81] Gavriel Shapiro, 2009, *op.cit.*

> The 1918 inventory lists 120 paintings in the Nabokov family art collection, the first portion of which, seventy-nine paintings in all, including sixty-one western European works of art, was "removed" from the Nabokov mansion in early September of that year.[82]

De cette immense collection, douze tableaux sont exposés aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et identifiés comme provenant de la collection de V.D. Nabokov, c'est-à-dire, du père de l'écrivain. Nous y retrouvons les œuvres de Hendrik van Minderhout[83], Jost Cornelisz Droochsloot[84], Joannes Felpacher[85], Bacchiacca[86], Ary de Vois[87], Perdo Orrente[88], Palma le Vieux[89], et cinq peintres anonymes du seizième au dix-huitième siècles[90]. Selon Shapiro, la famille

---

[82] Gavriel Shapiro, 2009, *op.cit.* 15

[83] Hendrik van Minderhout, *L'Autel rue Meir en honneur du siège d'Anvers 1585* 1687, huile sur toile, 115x165 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[84] Jost Cornelisz Droochsloot, *L'Entrée des troupes au village* 1624, huile sur bois, 57,1 x 88,8cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[85] Joannes Felpacher, *Apelle peignant Campaspe en présence d'Alexandre le Grand* 17e siècle, huile sur toile, 108x153cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[86] Bacchiacca Francesco Ubertino, *L'Adoration du Christ enfant* 16e siècle, huile sur bois, 114,5 x 85cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[87] Ary de Vois, *Portrait d'un notaire* XVIIème siècle, huile sur bois, 24 x 18,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[88] Pedro Orrente, *L'Entrée dans Jérusalem* 1640, huile sur toile, 112 x 127 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[89] Palma le Vieux, *Vierge à l'enfant* 1515-1516, huile sur toile, 59 x 72 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[90] Anon, *Le Tigre chassé par des chiens* 17e siècle, huile sur toile, 21 x16,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Anon (peintre allemand), *Le Vieil homme mendiant* 18e siècle, huile sur toile, 71 x 56 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Anon (peintre flamand), *La Baptême d'une païenne* 16e siècle, huile sur toile, 95 x 73,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Anon (peintre de Ferrare), *Christ et la femme adultère* début de 17e siècle, huile sur toile, 42 x 42 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

était en possession d'un Rubens[91] qui fait également partie de la collection du Musée de l'Ermitage. Le tableau n'est à ce jour pas identifié comme faisant partie de la collection de V.D. Nabokov même si son entrée au musée s'est faite à la même date que les autres œuvres de la collection Nabokov. D'autres œuvres de la famille seraient en possession du même musée sans être répertoriées comme telles. Nous citons Shapiro :

> The Hermitage Museum is apparently also in the possession of other paintings from the Nabokov family art collection, not formally listed, such as Portrait of an Officer (ca. 1635) by the Dutch painter Pieter Symonsz Potter and Landscape Amidst the Rocks (1664) by his fellow countryman Allaeart van Everdingen, who made a name for himself by depicting Scandinavian scenery. (SHAPIRO 15-16)

Actuellement, ce tableau de Pieter Symonsz Potter ne figure pas au catalogue officiel du musée. Quant au *Paysage montagneux*[92] peint par Allaeart van Everdingen, il est entré au musée en 1922, soit trois années plus tard que le reste de la collection V.D. Nabokov. Il n'est pas répertorié comme faisant partie de la collection, mais il est cité sur le site du Musée Nabokov comme tel au même titre que les œuvres de « A.Benois, B.Anisfeld, […] Ruisdal, Beccafumi, Lingelbach, Everdingen, Romanino, Teniers, A.Ostade and others. »[93] Selon le Musée Nabokov, le Musée de l'Ermitage est en possession de vingt tableaux de la collection

---

Anon (peintre allemand), *Le Paysan mangeant* 18e siècle, huile sur toile, 88,5 x 75,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[91] Pierre Paul Rubens, *La Tête d'un vieillard* l'étude pour Sainte Couronne (Ecce homo) 1611-1613, huile sur bois, 63,5 x 50,2 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[92] Allaeart van Everdingen, *Paysage montagneux* 1621-1675, gravure sur papier, 100 x144 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[93] URL : http://nabokov.museums.spbu.ru/En/House/Collection/index.htm?rubr=Art-collection (01.01.2021)

Nabokov. Cependant, en comparant les données des deux musées nous en avons compté vingt et une.

Deux documents officiels nous permettent d'établir la quantité des œuvres appartenant à la famille Nabokov. Le premier est un document officiel établi par M.D. Filosofov en 1917 qui répertorie soixante-dix-neuf œuvres d'art de la maison Nabokov qui ont été confisquées[94]. Le deuxième est un document trouvé dans la maison lors de la confiscation et dans lequel figurait la collection d'œuvres d'art des Rukavishnikov, autrement dit, la famille de la grand-mère de Vladimir Nabokov, mais auquel nous n'avons pas pu avoir accès. En l'occurrence, le chiffre des cent-vingt œuvres d'art serait à la fois la somme des deux listes et leur déduction, car certains tableaux de la liste des Rukavishnikov ont été trouvés dans la maison Nabokov :

> An addendum to the list is the paper entitled "Paintings belonging to Olga Nikolaevna Rukavishnikova" (Olga Nikolaevna Rukavishnikova was Vladimir Nabokov's maternal grandmother). A handwritten note next to the list says that the catalogue was found in the Nabokov House and some of the paintings listed in it were actually found among the collection.[95]

Selon le site du Musée Nabokov, quarante et une œuvres ont été localisées aujourd'hui et les recherches se poursuivent pour localiser les œuvres qui ont été vendues aux collectionneurs privés. Néanmoins, hormis les chiffres donnés aucune liste exhaustive des œuvres répertoriées ne figure sur les sites des musées où est exposé un fragment de la collection :

> As we know now 20 paintings are in the State Hermitage Museum, 15 drawings are in the State Russian Museum, 2 paintings are in the Kovalenko Art Museum in Krasnodar, 2- in the Samara Art Museum, 1

[94] Idem.

[95] Idem.

> painting is in the Khabarovsk Art Gallery and 1 is in the Vladivostok Art Museum.[96]

En résumé, le lecteur de Nabokov ne peut toujours pas balayer de regard la totalité des œuvres qui ont éveillé l'imaginaire de l'auteur et stimulé sa sensibilité artistique, car la recherche sur l'identification et la localisation de celles-ci n'a pas pu être faite à ce jour[97]. Néanmoins, l'un des tableaux auquel l'écrivain a fait référence dans ses romans est joint ici pour introduire notre recherche. Il nous permet d'entrer pour ainsi dire dans la collection.



Figure 1: Palma le Vieux, *Vierge à l'enfant* 1515-1516, huile sur toile, 59 x 72 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.

[96] Idem.

[97] Nous avons exposé dans la bibliographie des œuvres répertoriées à ce jour.

1.1.1. Les peintures dans la fiction

Nous pouvons deviner l'impression que cette immense collection a laissée sur le jeune Nabokov. Sans rentrer dans les spéculations et des analyses peu vérifiables, nous pouvons nous en tenir aux allusions faites par l'écrivain lui-même dans sa fiction. Celles-ci sont nombreuses. Palma le Vieux dont le tableau a été mis en exergue a été mentionné dans ADA : « Whose brush was it now ? A titillant Titian? A drunken Palma Vecchio? No, she was anything but a Venetian blonde » (ADA 108). Nous voyons d'ores et déjà le rôle qu'aura la peinture sur son art du portrait. De nombreux personnages féminins sont comparés aux madones avec insistance comme Margot dans KQK : « Her madonna-like beauty that he had glimpsed and then lost now appeared in full as if this were her true essence now blooming before him without any admixture, without flaw or frame. » (KQK 27) Parfois, il est difficile de savoir si tel ou tel passage fait référence à une œuvre particulière, à une image générique d'une madone ou encore si la description est en réalité la composition de plusieurs œuvres. L'autre peintre de la collection auquel Nabokov fait référence est Teniers dans PF. Une huile sur toile par le même peintre, à savoir *Fête Flamande*[98] est mentionnée explicitement dans le passage ci-dessous sauf que celle-ci est référencée en tant que gravure. Nous supposons que c'est cette œuvre de Teniers qui était en possession de la famille Nabokov. L'œuvre est entrée dans la collection du musée en 1937 après avoir appartenu à la commission de Leningrad. L'autre œuvre dont le nom n'a pas été explicité n'a pas pu être identifiée :

> They [banished engravings] were of the sort that is not really supposed to be looked at, pictures that exist merely as general notions of pictures to meet the humble ornamental needs of some corridor or waiting room: one was shabby and lugubrious *Fête Flammande* after Teniers;

[98] Abraham Teniers, *Fête flamande* 1660, huile sur panneau de bois, 27,5 x 37 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

> the other had once hung in the nursery whose sleepy denizens has always taken it to depict the foamy waves in the foreground instead of blurry shapes of melancholy sheep it now revealed. (PF 101)



Figure 2 : Abraham Teniers, *Fête flamande* 1660, huile sur panneau de bois, 27,5 x 37 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.

Gerard De Vries et Donald Barton Johnson recensent dans *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*[99], leur remarquable recherche sur la peinture dans l'œuvre fictionnelle de Nabokov, une centaine de références aux peintres extraites de la fiction nabokovienne dont nombreux sont ceux qui sont représentés pour ainsi dire avec plusieurs œuvres. Ne disposant pas pour le moment du rapport de M.D.

[99] Voir en partuclier Gerard De Vries, 2006, *op.cit.* 167.

Filosofov[100], il est impossible de faire une comparaison précise entre les œuvres de la collection et celles qui ornent les pages de la fiction nabokovienne. Néanmoins, nous pouvons affirmer que les allusions aux peintres et peintures flamandes dont la famille avait une grande collection sont très nombreuses, la plupart ayant été identifiées, que ce soit dans la collection ou dans la fiction, sous la mention de peintre anonyme flamand.

Nous ne pouvons pas savoir si les œuvres de sa collection avaient enchanté ou horrifié l'écrivain. Cependant, nous pouvons dire avec certitude que la peinture a laissé une empreinte indélébile sur sa fiction. Nabokov a donné un bon nombre d'indications concernant ses goûts artistiques dans ses interviews et ce notamment dans *Strong Opinions*[101]. Ainsi, nous savons que jeune homme, il aimait les peintres paysagistes français et russes, Turner, en tant que représentant des peintres anglais, tandis que les peintres auxquels il fait allusion dans ADA étaient pour la plupart des découvertes nouvelles. « In my youth mostly Russian and French [landscape] painters [meant to me]. And English artists such as Turner. The painters and paintings alluded to in Ada are for the most part recent enthusiasms. » (SO 166-167)

Il faut aussi savoir que vers la fin de sa vie, Nabokov avait entrepris un travail de recherche très ambitieux pour son livre jamais publié *Butterflies in Art Work*[102] et dans lequel il a réuni sa passion pour la peinture et sa passion de l'entomologie. Pour faire son étude sur l'évolution des papillons, Nabokov a passé quelques années dans les musées, églises et chapelles italiennes à étudier les spécimens

---

[100] Suite à notre prière de consulter le rapport de M.D. Filosofov à Madame Aleksandra Koltcova, le membre de la direction du Musée de l'Ermitage, il s'est avéré que le rapport établi par M.D. Filosofov ne contient pas d'informations sur la collection de V.D. Nabokov. « Besides, this report, does not contain information of Vladimir Nabokov's collection, which you are interested in, and which might be found in other materials of the museum fund. » Aleksandra Koltcova, « Lettre à Ana Bumber » (7 mars 2021).

[101] Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*. 1973 (New York : Vintage International, 1990). Nous allons dorénavant nous référer à cet ouvrage sous sa forme abrégée SO.

[102] Ouvrage que Nabokov n'a pas pu achever.

peints par des grand maîtres. Ce travail avait été ambitieux pour deux raisons. Premièrement, parce que Nabokov avait voulu couvrir une période allant de l'Antiquité égyptienne à la Renaissance[103], et deuxièmement, parce qu'il devait décider si telle ou telle représentation d'un lépidoptère était fidèle à la réalité ou le fruit de l'imagination du peintre. Les travaux de recherche concernant les véritables ou fausses œuvres exposées dans sa fiction ressemblent de près aux contraintes auxquelles Nabokov avait dû faire face lui-même. Ainsi, la liste de peintres qu'il a étudiés pour son ouvrage *Butterflies in Art Work*[104] coïncide avec la liste des peintres que l'on retrouve dans ADA, car les deux étaient en élaboration simultanément.

Néanmoins, il ne faut pas en conclure que la profusion d'œuvres d'art dans sa fiction correspond à la dernière période de son écriture. En commençant par la nouvelle *Vénitienne* où l'intrigue se construit autour d'un tableau de Sebastiano del Piombo et qu'il avait écrite peu après son exil, et plus précisément, pendant ses études en Angleterre dans les années vingt, il n'y a pas un seul de ses romans qui soit dépourvu de références à la peinture et aux peintres qui avaient par ailleurs réellement existé. Pour avoir un aperçu détaillé de toutes les œuvres et artistes mentionnés de manière explicite dans l'œuvre fictionnelle de Nabokov voir l'appendix dans De Vries et D.B. Johnson[105].

---

[103] Cela est relaté dans Vladimir Nabokov, SO, *op.cit*. 168

[104] *Ibid.* 168

[105] Gerard De Vries, 2006, *op.cit.*166-180

1.2. L'art perdu – la mémoire éperdue

Cet art perdu, ou autrement dit, la perte de la mémoire de ces œuvres si ce n'est partielle, la mémoire de ses premiers stimuli artistiques a résulté en une reconstruction romanesque des couleurs, textures, lumières et du pathos de tel et tel personnage au cou allongé que nous commençons lentement à exposer. La mémoire éperdue serait l'effort constant de l'auteur de ramener à la vie ou à soi les choses qu'il avait aimées. À l'instar d'un enfant qui dessine les choses qu'il ne peut pas avoir, il semblerait que l'art nabokovien que Foster nomme l'art de la mémoire[106] fonctionne selon le même procédé. Les choses et objets perdus et auxquels il avait été sentimentalement attaché, objets sans autre valeur si ce n'est celle d'avoir réveillé et éveillé sa curiosité retrouvent leur place dans les pages de ses romans au même titre que les tableaux. Que dirait-on de l'inscription de la figure humaine dans son œuvre ?

1.2.1. Le Portrait d'Elena Ivanovna Nabokov [107]

Outre le défi d'un catalogue raisonné de la collection Nabokov, il est tout aussi éclairant de partir à la recherche des œuvres intimes, divers portraits de famille expropriés, perdus, dépossédés. À notre connaissance, Nabokov n'a jamais fait de liste exhaustive des œuvres qui lui ont appartenu mais nous savons que l'auteur en a fait de nombreuses allusions dans ses romans et écrits autobiographiques. Il est également vrai que de très nombreux tableaux appartenant à la famille ont été peints par des maîtres de peintures anonymes du 16ème et du 17ème siècles ce qui contribue au manque de précision également. La mémoire de ces œuvres dont on

[106] John Foster, 1993, *op.cit.*

[107] Léon Bakst, *Le Portrait d'Elena Ivanovna Nabokov* 1909-1910, dessin au fusain et crayon de couleur sur du papier cartonné, 58.4x42.5cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

a aujourd'hui partiellement perdu la trace lorsque l'on la considère à la lumière du rapport de M.D. Filosofov contribue à la fois à la grandeur et au mystère qui plane toujours sur cette collection[108]. Néanmoins, certaines œuvres ont été décrites et citées avec précision, à l'instar du portrait d'Elena Nabokov[109], mère de l'écrivain, dessinée par Léon Bakst. Vladimir Nabokov dans son roman autobiographique AR, le localise dans la maison :

> «[…] juste au-dessus du bureau, le portrait rose et gris de brume, de ma mère par Bakst : l'artiste avait dessiné son visage de trois quarts, faisant merveilleusement ressortir la finesse de ses traits – la vague relevée haut de ses cheveux couleur de cendre (ils avaient grisonné une douzaine d'années auparavant, lorsqu'elle avait entre vingt et trente ans), la courbe pure de son front, les yeux bleu pigeon, la ligne gracieuse de son cou. »[110]

Ce portrait se trouve aujourd'hui au Musée Russe à Saint-Pétersbourg et fait partie de l'énorme collection de plus de cinq mille exemplaires de dessins et d'aquarelles de 18e au 20e siècles dont la majeure partie a été saisie lors de la Révolution Russe. Nous connaissons les péripéties qu'a encouru ce dessin de Bakst. Après avoir été nationalisé en 1918, il a appartenu au fond du Musée d'état et il a été acquis en 1924 par le Musée Russe sous le numéro d'inventaire Inv.№ P-5060. Il a été exposé à deux reprises, lors de l'exposition « Drawing and Watercolour in Russia. XX century » en 2008 et « Leon Bakst. 1866-1924 » en 2016[111]. La famille

---

[108] Ceci d'autant plus que le Musée Nabokov et le Musée de l'Ermitage fournissent les informations contradictoires concernant ce rapport.

[109] Idem.

[110] Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*. Trad. de l'anglais Y. Davet, M. Akar et M. Couturier, 1951 (Paris : Gallimard, 1999) 243. Nous allons dorénavant nous référer à cet ouvrage sous sa forme abrégée AR.

[111] Natalia Solomatina, « Lettre à Ana Bumber » (25.11.2020). Natalia Solomatina est le conservateur de la section « Dessins et aquarelles de 18e au 20e siècles » au Musée Russe de Saint-Pétersbourg.

avait néanmoins pu garder une copie qui a été faite la même année que le dessin qui a été reproduit dans *Speak Memory*[112]. Quelques vingtaines d'années après la nationalisation, Nabokov a eu les informations concernant le sort de sa collection familiale des œuvres par Bakst :

> My parents also possessed a number of watercolour sketches made for the *Scheherazade* ballet. Some twenty-five years later, in Paris, Alexandre Benois told me that soon after the Soviet Revolution he had had all Bakst's works, as well as some of his own, such as 'Rainy Day in Brittany', transported from our house to the Alexander III (now State) Museum.[113]

[112] Vladimir Nabokov, *Speak Memory: An Autobiography Revisted*. 1951 (Londres : Penguin Modern Classics, 2012) 229. Nous allons dorénavant nous référer à cet ouvrage sous sa forme abrégée SM.

[113] *Ibid*. 229



Figure 3 : Léon Bakst, *Le Portrait d'Elena Ivanovna Nabokov* 1909-1910, dessin au fusain et crayon de couleur sur du papier cartonné, 58.4x42.5cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoisie du Musée Russe.

1.2.2. Les portraits des autres membres de famille

Mis à part ce portrait qui avait de toute évidence une place importante pour Nabokov, nous avons également rencontré en parcourant les collections des musées pétersbourgeois un certain nombre de photographies personnelles appartenant à la collection Rukavishnikov, grand-mère maternelle de Nabokov, sur le site du Musée de l'Ermitage. Le premier est intitulé *Le portrait d'une femme inconnue de la famille Rukavishnikov*[114] des années 1850. Il appartient aujourd'hui à la collection de l'Art et de la culture russe. L'autre portrait photographique appartenant à la famille est le daguerréotype *Le portrait de E.K. Rukavishnikova avec ses fils*[115] datant de 1850. Le troisième portrait de la même famille qui se trouve également au Musée de l'Ermitage est *Le Portrait de E.K. Rukavishnikova* par un peintre anonyme[116]. Il a été acquis en 1946 par le Musée de l'Ermitage après avoir appartenu au Musée Ethnographique du Peuple de l'URSS depuis qu'il a quitté la collection Rukavishnikov. Les liens de parenté entre Nabokov et ces femmes qui appartiennent à sa lignée maternelle ne sont plus évidents contrairement au portrait d'Elena, sa mère, peint par Bakst.

La collection du Musée de l'Ermitage abrite également quelques portraits d'hommes politiques russes de la même famille que l'écrivain. Le nom de la collection à laquelle ces portraits ont appartenu n'est pas mentionné. Nous retiendrons deux portraits d'Ivan Alexandrevitch Nabokov[117], que Nabokov dépeint

---

[114] Anon. *Le Portrait d'une dame inconnue de la famille Rukavishnikov* 1850, photographie, daguerréotype, 7x5,5; 16,7x13,3 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[115] Anon. *Le Portrait de la E.K. Rukavishnikova avec ses fils* 1850, daguerréotype, 9,1x7 cm; 15x12,8 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[116] Anon. *Le Portrait de E.K. Rukavishnikova* 1850, huile sur toile, 138,5x102 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[117] Anon. *Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852), the Commandant of the Peter and Paul Fortress in St Petersburg* 1840 ?, huile sur toile, 70 x 55 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

George Dawe, *Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852)* 1825, huile sur toile, 70 x 62,5 cm, Musée de

comme « l'un des héros des guerres antinapoléoniennes » (AR 67), l'arrière-grand-oncle de Vladimir Nabokov, le frère ainé de son arrière-grand-père Nikolaï Alexandrovitch Nabokov et le fils « de général Alexandre Ivanovitch Nabokov » (AR 66), l'arrière-arrière-grand-père de Nabokov[118].



Figure 4 : George Dawe, *Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852)* 1825, huile sur toile, 70 x 62,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.

l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

[118] Voir AR pages 66 et 67.



Figure 5 : Anon. *Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852), the Commandant of the Peter and Paul Fortress in St Petersburg* 1840 ?, huile sur toile, 70 x 55 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.



Figure 6 : Anon. *Le portrait d'une dame inconnue de la famille Rukavishnikov* 1850, photographie, daguerréotype, 7x5,5; 16,7x13,3 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.



Figure 7 : Anon, *Le Portrait de la E.K. Rukavishnikova avec ses fils* 1850, daguerréotype, 9,1x7 cm; 15x12,8 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.



Figure 8 : Anon. *Le Portrait de E.K. Rukavishnikova* 1850, huile sur toile, 138,5x102 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.

1.2.3. Les photos en exil

Nous ne pouvons pas parler de la mémoire éperdue sans mentionner l'exil qui va forcer l'auteur à vouloir consigner, mémoriser, trait pour trait pour inscrire la trace. L'on sait que la famille Nabokov a pu prendre en exil des photos de famille qui avaient été préservées contrairement à ces quelques objets de valeur qui ont pour la plupart dû être troqués. D'autres ont subi le même destin que les peintures et après maints périples se retrouvent aujourd'hui dans un musée.

Outres les photographies déjà citées plus haut qui font partie de la collection du Musée de l'Ermitage, les reproductions des photographies familiales d'avant la révolution sont aujourd'hui accessibles dans les biographies de Brian Boyd et dans les écrits autobiographiques de Nabokov[119]. Quant à certains originaux, une partie se trouve également au Musée Nabokov.

Dans ses écrits autobiographiques, Nabokov mentionne certaines photographies. Parmi celles-ci se trouve le portrait photographique de son père que l'on retrouve dans la version anglaise[120] de son autobiographie romancé AR. Dans une lettre écrite à sa mère Nabokov écrivit : « and before every exam I looked at his portrait, as if on an icon, and I know he helped me »[121].

Parois, il décrit les photographies avec force détails comme si la photographie en soi ne suffisait pas. C'est le cas du portrait du groupe pris en 1907 à Vyra et décrite dans la version américaine des AR[122] : « My paternal grandmother is holding in a decorative, but precarious cluster, my two little sisters whom she

---

[119] RY, AY, SM et dans Vladimir Nabokov, *Letters to Vera*. (Londres : Penuin Monern Classics, 2014). Nous allons dorénavant faire référence à cette correspondance sous sa forme abrégée LETTRES.

[120] Vladimir Nabokov, SM, *op.cit.* 220

[121] Brian Boyd, RY, *op.cit.* 194

[122] Vladimir Nabokov, SM, *op. cit.* 228

never held in real life […] »[123] ou dans la même description « I am perched on the bench arm, hating my collar and Stresa. »[124] En dessous d'un cliché de lui-même pris au Boulou en 1929, il ajoute une description : « My writing hand partly conceals a stack of setting boards. Spring moths would float in through an open window on overcast nights […] », la description qu'il fini avec « Seldom does a casual snapshot compendiate a life so precisely. »[125]

Dans son autobiographie AR, Nabokov va décrire les cadres de fortune que sa mère en exil à Prague avait fabriqués pour ces quelques photos de famille qui ont pu être sauvées et va donner par la même occasion son ressenti envers la photographie.

> Dans son appartement pitoyable qu'elle partageait avec sa plus chère amie, […] des albums, sur lesquels, ces dernières années, elle avait transcrit ses poèmes préférés, de Maïkov à Maïakovski, étaient épars autour d'elle sur les vestiges dépareillés d'un mobilier d'occasion vermoulu. Un moulage de la main de mon père et une aquarelle montrant sa tombe dans le cimetière gréco-catholique de Tegel, qui se trouve aujourd'hui à Berlin-Est, voisinaient sur une étagère avec des livres d'autres émigrés, très prédisposés à la désintégration dans leurs couvertures de papier de mauvaise qualité. Une caisse d'une étoffe verte supportait les petites photographies pâlies, dans les cadres en voie de désagrégation, qu'elle aimait avoir près de son divan. Ce n'était pas qu'elle en eût réellement besoin, car rien ne s'était perdu. Tout comme les acteurs d'une troupe ambulante transportant partout avec eux, tant qu'ils se rappellent leur texte, une lande balayée par le vent, un château fort enveloppé de brume, une île enchantée, elle avait avec elle tout ce que son âme avait engrangé. (AR 62-63)

[123] *Ibid.* 228

[124] *Ibid*. 228

[125] *Ibid.* 234

Dans ce long passage où est exposé sur une étagère un lugubre arrangement fait des livres d'écrivains émigrés en décomposition, du moulage de la main de son feu père et de l'aquarelle de sa tombe se trouvnet également à proximité du divan, les photographies que Nabokov ne manquera pas de décrire également d'une manière morne. Ces photographies qui sont le point focal de cette description ne sauront se substituer à la force d'invocation de la mémoire « Ce n'était pas qu'elle en eût réellement besoin, car rien ne s'était perdu. » (AR 63)

Néanmoins, rien ne témoigne mieux de son attachement au portrait photographique que sa volonté de reproduire de mêmes clichés des années après. Dans LETTRES, Nabokov écrit à Vera en avril 1932 qu'il s'apprêtait à poser avec sa fratrie pour une photographie dans les mêmes poses et ce avec le même chien Boxy que dans celle qui avait été prise à Yalta en Novembre 1918[126].

Comme le portrait d'Elena Nabokov, certaines photographies familiales ont subi un drôle de destin. C'est le cas de l'album photo de la famille dans lequel figuraient les photos de la propriété de Batovo, ainsi que les portraits photographiques de la famille pris par le photographe en vogue à cette époque Karl Bulla. Cet album après avoir disparu lors de la révolution ne fut retrouvé qu'en 2006 dans une libraire qui vendait des livres d'occasion en Hollande. Il a été donné au Musée Nabokov par M. Jan Van Gruithuysen[127]. Nabokov ne l'a jamais revu de son vivant.

[126] Vladimir Nabokov, LETTRES, *op.cit.* 171

[127] URL : http://nabokov.museums.spbu.ru/En/Museum/Collection/Memo/batovo album.htm?rubr=Collection-Memo (24.02.2021)

1.3. La famille des hommes de lettres

Nabokov n'est pas le seul écrivain qui ait accordé une place importante à l'art du portrait. Outre le portrait de famille que nous avons exposé au sein de ce chapitre, on en vient à une famille élargie composée d'hommes de lettres. En effet, l'omniprésence de portraits dans l'œuvre romanesque nabokovienne peut être vue comme une sorte de continuité avec la tradition littéraire du milieu du 19e. En effet, dans l'introduction à l'ouvrage intitulé *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*[128], le 19e siècle est décrit comme étant le siècle des portraits.

> Or, c'est bien à partir des années 1860, au moment où l'impressionnisme prend son essor et où se développe la photographie que les portraits se multiplient au point de devenir omniprésents dans la presse comme dans la littérature, ce qui a valu au XIXe siècle d'être fréquemment désigné comme « le siècle des portraits ».[129]

Cet ouvrage[130] qui recense des travaux de recherche sur le portrait littéraire des écrivains du 19e siècle met en évidence le caractère « polymorphe »[131] des portraits littéraires de l'époque. Le portrait flaubertien est ainsi décrit comme étant un

---

[128] Julie Anselmini, Fabienne Bercegol et Marianne Bury, « Introduction » dans Julie Anselmini et Fabienne Bercegol (chargées d'édition), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust.* (Paris : Classiques Garnier, 2018) 11-34.

[129] *Ibid.* 11

[130] L'ouvrage en question fait suite au colloque organisé au château de Cerisy, du 11 au 19.08. 2018.

[131] La citation originelle à laquelle nous faisons référence est comme suit : « Le portrait s'avère très polymorphe est sa frontière, difficile à établir ». Julie Anselmini, Fabienne Bercegol et Marianne Bury, 2018, *op.cit.* 22

élément structurant de ses œuvres[132], tandis que le portrait proustien[133] crée la confusion des valeurs et des goûts entre le portraitiste et son public. Néanmoins, notre but à présent n'est pas de comparer le portrait nabokovien aux portraits par essence polymorphes de grands romanciers du 19e siècle. Le travail sur l'influence du modernisme français sur l'œuvre nabokovienne a déjà fait l'objet d'une étude menée par John Burt Foster[134]. Plutôt, il s'agit de montrer la proximité des écrivains qui ont précédé Nabokov avec les Beaux-arts : Honoré de Balzac (1799-1850) et Gustave Flaubert (1821-1880) en tout premier lieu, mais également Marcel Proust (1871-1922) et James Joyce (1882-1941), dont l'œuvre s'étend au 20e siècle.

1.3.1. Proust, Flaubert, Balzac et Joyce : le rapport à l'objet d'art

À l'instar de la maison des Nabokov au 47, Rue Morskaïa à Saint-Pétersbourg, les anciennes demeures des quatre écrivains dont il est question ici ont toutes été transformées en musées qui abritent désormais leurs manuscrits, quelques objets personnels puis, pour certains d'entre eux, des tableaux de peintres, des portraits photographiques et peints, d'eux-mêmes et de leurs proches.

Aujourd'hui, deux musées sont consacrés à Honoré de Balzac en France. Le premier musée nommé Maison de Balzac[135] se trouve dans son ancienne demeure parisienne au 47, Rue Raynouard. L'autre musée se nomme Musée Balzac Château de Saché[136] et il se trouve à Saché près de Tours.

---

[132] Nathalie Solomon, « Portraits flaubertiens en voyage. La fabrique du roman » dans Julie Anselmini et Fabienne Bercegol, *Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust*. (Paris : Classiques Garnier, 2018) 411-430.

[133] Stéphan Chaudier, « Proust et l'art du portrait » » dans Julie Anselmini et Fabienne Bercegol, *Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust*. (Paris : Classiques Garnier, 2018) 53-79.

[134] John Burt Foster, 1993, *op. cit.*

[135] URL : https://www.maisondebalzac.paris.fr (26.02.2021)

[136] URL : http://www.lysdanslavallee.fr/fr/contenu/balzac-au-chateau-de-sache#.YDlz_h3jLMU

Les deux musées abritent des œuvres picturales. Néanmoins, outre le portrait de la sœur de Balzac, Laure Surville[137] et de la fille de Madame Hanska, la comtesse Anna Mniszech[138] au Château de Saché, dans la Maison de Balzac sont surtout conservés les daguerréotypes de ses contemporains, les bustes de Balzac, ses caricatures et la grande collection de son ami Théophile Gautier. Même si la famille de Balzac était d'origine modeste avant la révolution, et n'avait pas de collection d'œuvres d'art, Balzac a néanmoins pu connaître un grand nombre d'œuvres par ses amis et ses relations et surtout par sa fréquentation du Salon. Certains portraits le représentant ont été commandés par Madame Evelyne Hanska à Louis Boulanger en 1839[139].

La collection d'objets appartenant à la famille de Flaubert se trouve aujourd'hui dans le Pavillon Flaubert[140] à Rouen. Outre quelques peintures qui ont été peintes pour célébrer l'œuvre de Flaubert et Flaubert lui-même *post mortem*, nous retiendrons ses portraits photographiques et un portrait peint de son vivant par un auteur inconnu à Rouen, ainsi que les portraits de ses membres de famille.

Le musée dédié à Proust porte le nom Maison de tante Léonie – Musée Marcel Proust[141]. Il abrite les peintures de Cherubino Pata[142], de Hippolyte Lazerges[143] et de Paul César Helleu[144]. De plus, le musée conserve également les portraits peints des membres de sa famille, ainsi que des portraits photographiques. Ainsi un

(26.02.2021)

[137] Idem.
[138] Idem.
[139] URL : http://www.mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/99-19e.htm?COLLECTIONNUM=14&PIECENUM=480&NOMARTISTE=BOULANGER+Louis+Candide (26.02.2021)
[140] URL : https://musees-rouen-normandie.fr/fr (26.02.2021)
[141] URL : https://www.amisdeproust.fr/fr/musee/oeuvres-du-musee (26.02.2021)
[142] Cherubino Pata, *Vue d'Alger* 1880, huile sur toile, 50 x60, 7cm, Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.
[143] Hippolyte Lazerges, *À la fenêtre* 1883, huile sur toile, 70 x 55 cm, Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.
[144] Paul César Helleu, *Mme Helleu écrivant* 1900, pinte-sèche en couleur, 44x59.5cm, Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.

portrait peint de la mère de Proust, Jeanne Proust par Anaïs Beauvais[145] et des photographies des autres membres de famille. Nous savons également que Proust était le filleul du collectionneur d'art Eugène Mutiaux.

Le musée dédié à James Joyce, James Joyce Center[146] se trouve à Dublin. Mis à part les objets personnels de l'écrivain, les manuscrits et son masque mortuaire, ce musée n'abrite pas de tableaux.

Il va sans dire que cet inventaire des œuvres que contiennent des musées de ces quatre écrivains à l'heure actuelle ne nous permet pas de tirer des conclusions sur leur affinité avec les Beaux-arts ni sur la quantité d'œuvres d'art qu'ils ont possédées de leur vivant. Nous pouvons uniquement conclure que ces lieux contiennent pour la plupart quelques œuvres de peintres connus et surtout des portraits personnels des membres de leur famille.

Quoi qu'il en soit, le rapport à l'œuvre d'art de ces écrivains et plus particulièrement au portrait en tant qu'objet ne peut pas être comparé à celui de Nabokov. En effet, aucun des quatre romanciers en question ne s'est fait déposséder de ses œuvres d'art d'une manière aussi violente et institutionnalisée comme ce fut le cas pour Nabokov. Nous savons que James Joyce avait volontairement laissé dans son appartement parisien, et lors de son déménagement à l'hôtel Lutétia en 1939, tous ses objets personnels, dont une dizaine de portraits de famille peints par des peintres connus.[147] Ses objets personnels et ses portraits ont été par la suite vendus à Paris en 1949[148]. Par ailleurs, il semble qu'il n'était pas un expert en matière d'art comme l'atteste Connolly en citant Frank Budgen « In

---

[145] Anais Beauvais, *Portrait de Jeanne Proust* 1900, huile sur toile, (dimension manquante), Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.

[146] URL : https://jamesjoyce.ie/about/contact-us/ (26.02.2021)

[147] Thomas E. Connolly, « Home is Where the Art Is: The Joyce Family Gallery » dans *James Joyce Quarterly*. Vol. 20, No 1, (1982) 11-33, URL : http://www.jstor.org/stable/25476479 (10.10.2021)

[148] *Ibid.* 12

spite of his bad sight and his professed lack of expert knowledge in painting Joyce's flat is full of pictures. »[149]

Ainsi, il paraît éclairant de revoir l'art du portrait nabokovien non seulement à la lumière de ses affinités avec la peinture et avec certains peintres, mais en tout premier lieu, à la lumière du contexte historique et artistique qui lui est propre.

1.3.2. Les écrivains postrévolutionnaires

Avant de venir au contexte historique nabokovien, il faut d'abord apporter un certain nombre de précisions qui à la fois rapprochent et éloignent Nabokov des écrivains cités plus haut. Même si ces quatre écrivains n'appartiennent pas exactement à la même génération, ils partagent le fait d'être tous des écrivains postrévolutionnaires. Selon la thèse d'Anka Muhlstein[150], la littérature française du dix-neuvième siècle a été fortement influencée par la démocratisation de l'art pictural qui s'est faite après la Révolution Française en 1789 :

> I believe that this new way of seeing and writing was facilitated by the creation of museums in France after the French Revolution. Frequent long visits to the Louvre gave a whole cohort of young writers a genuine knowledge of painting, a shared language with their painter friends, and a desire to enrich their own works with this newly acquired erudition. The visual novel dates from this period.[151]

Selon Muhlstein, les musées de cette époque se remplissaient d'œuvres pour diverses raisons. La première raison était la confiscation des œuvres des collections privées et de collections appartenant à l'église. « Immediately after the monarch fell

---

[149] *Ibid.* 11

[150] Anka Muhlstein, 2019, *op.cit.* 228.

[151] *Ibid*. 2

in 1792, the government started confiscating works of art held in monasteries and churches as well as the assets of the first émigrés. »[152] Néanmoins, la majeure partie de la nouvelle collection du Musée du Louvre était due aux conquêtes que Muhlstein décrit :

> The looting of art predates revolutionary and imperial wars, but the importance, quality, and sheer number of works of art seized in this particular period were beyond imagining. Convoys laden with paintings by Rubens, Van Eyck, and Rembrandt appeared in Paris after Brussels was taken in July 1794, and later the fall of Ghent and Anvers provided more Flemish art. Over two hundred paintings were confiscated in the Netherlands.[153]

La démocratisation de l'art que Muhlstein dépeint dans les premières pages de son ouvrage se caractérise à la fois par un pillage à plusieurs niveaux et par la volonté d'organiser ces immenses collections dans le but d'éduquer les masses. « The great innovation, besides the open-door policy, consisted in not simply displaying a variety of works but also arranging them in what was intended to be an educational way. »[154] La Révolution Russe qui s'était inspirée de la Révolution Française procédera de la même manière avec les collections privées des familles nobles russes dont celle de Nabokov et qui sont ouvertes au public encore aujourd'hui. Néanmoins, nous ne pouvons pas affirmer que les œuvres appartenant à la famille de Nabokov ont contribué à la démocratisation de l'art tout juste après leur confiscation. En effet, il faut revoir le contexte à la fois historique et artistique pour se rendre compte que les œuvres comme celles de Nabokov allaient être

[152] *Ibid.* 3

[153] *Ibid.* 4

[154] *Ibid.* 3

reléguées dans les musées comme dans une sorte de tombe, car représentatives d'un ancien monde.

Au vu de tout cela, plusieurs choses apparaissent. D'une part, le portrait nabokovien, par son existence même, se situe quelque part dans la continuité du grand siècle du portrait, autrement dit, dans la continuité du 19e siècle. D'autre part, si nous considérons le rapport nabokovien à l'œuvre d'art et au portrait en tant qu'objet personnel, autrement dit, à la lumière de la nationalisation, il existe un décalage d'une centaine d'années entre Nabokov et les écrivains du 19e siècle. C'est comme si le rapport de Nabokov à l'objet d'art en tant qu'objet personnel pouvait être comparable au rapport qu'ont pu avoir certains romanciers du 18e siècle dans le contexte de la Révolution Française. En outre, nous savons que Nabokov se montrera très critique envers le matérialisme du 19e siècle qui puise ses sources dans un héritage postrévolutionnaire[155]. Nous pourrions dire qu'en réaction au matérialisme, un autre écrivain, Barbey d'Aurevilly (1808-1899) détourne le portrait dans une perspective chrétienne et s'efforce de peindre l'aspect divin dans ses portraits[156]. Néanmoins, notre but n'est pas de faire de telles comparaisons même si celles-ci demeurent valables. Au vu du développement des supports visuels, dont le portrait littéraire se nourrit, mais également des idées, il semble indispensable de revoir l'art du portrait nabokovien d'une manière synchronique. Après avoir tenté d'introduire la continuité et le décalage de Nabokov avec la famille des hommes de lettres qui l'ont précédé, il s'agit à présent d'examiner de plus près la position

[155] Nabokov s'est exprimé au sujet du matérialisme plusieurs fois et notamment dans son essai « L'Art de la littérature le bon sens » dans *Littératures.* 1980 (Paris : Robert Laffont, 2009) 482-495. Nous ferons référence à cet ouvrage sous sa forme abrégée LITTÉ.

[156] C'est la lecture qu'en fait Maud Schmitt, « Barbey d'Aurevilly et l'herméneutique des visages. Pour un usage apologétique du portrait » dans Julie Anselmini et Fabienne Bercegol (chargées d'édition), *Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust.* (Paris : Classiques Garnier, 2018) 189-203.

nabokovienne dans le contexte idéologique et artistique en Russie au moment de la Révolution de 1917 et plus particulièrement, à l'aune de l'art abstrait.

Chapitre 2 : Nabokov à propos des arts novateurs

2.1. Kandinsky, Malevitch et Chagall

Lorsque Vladimir Nabokov fut interrogé à propos de son affinité avec Kandinsky (1866-1944), Malevitch (1879-1935) et Chagall (1887-1985), le romancier américain répondit avec détachement : « [...] Malevich and Kandinsky mean nothing to me and I have always found Chagall's stuff intolerably primitive and grotesque. » (SO 170) Cette déclaration, citée maintes fois, pourrait être le point de départ d'une thèse. Une affirmation aussi péremptoire de la part d'un écrivain comme Nabokov ne garantit évidemment pas que Malevitch et Kandinsky n'ont eu aucune influence sur l'œuvre de Nabokov. Nous pouvons encore moins affirmer que leur influence respective a eu la même portée sur son art du romancier ou que cette influence doit être prise dans un sens positif. Mais la formulation de Nabokov « mean nothing to me » (SO 170) mérite que l'on s'y arrête. Ce détachement de Kandinsky et de Malevitch, clairement exprimé, n'indique-t-il pas le côté imperceptible sur lequel s'est formée sa prose ? Par ailleurs, il ne commente pas les œuvres de Kandinsky et Malevitch comme il le fait pour Chagall. Avant toute chose, rappelons aussi que cette réponse au journaliste n'a pas été donnée sur le vif. Nabokov ne répondait jamais aux questions publiquement sans avoir eu des questions au préalable dont les réponses, murement réfléchies, ont été lues en direct. Ses mots pesés sont une raison de plus de croire l'auteur sur ses affinités artistiques, et pourquoi ne pas le faire ? Boris Pasternak que, de notoriété publique, Nabokov n'affectionnait guère tout fut l'objet d'une gentille moquerie dans ADA comme tant d'autres auteurs dont Nabokov ne reconnaissait pas l'art. Le nom de son personnage *Docteur Zhivago* était changé en Dr. Mertvago, un jeu de mot habile et moqueur sur la racine « zhiv » de Zhivago, qui veut dire vivant en russe, changé en « mertv » de Mertvago, qui signifie mort, en référence peut-être à la dernière scène du film éponyme où le

fameux docteur se meurt d'une mort excessivement lente devant les caméras. Il nous sert d'exemple pour introduire le côté un peu revanchard de Nabokov, le régleur de comptes, l'assesseur auto-proclamé de son propre art. C'est dans ce sens que nous comptons aborder l'influence des artistes révolutionnaires russes sur sa propre démarche artistique.

Il est vrai que Nabokov peut être plus aisément comparé à Chagall puisque tout comme lui il n'a jamais renoncé à la figuration aussi innovante que fût son écriture. L'attachement à la figuration est bien moins présent chez Kandinsky, du moins de prime abord, et quasi inexistant chez Malevitch. Nabokov n'est cependant pas un peintre et sa pratique de la peinture dans ses jeunes années apparaît comme un simple violon d'Ingres. Ce sont ses romans qui donnent l'impression de contenir un musée voire des musées consacrés à la figure humaine, qui recouvrent une période énorme allant de l'antiquité, en passant par l'art médiéval, l'art moderne jusqu'aux avant-gardes. Une telle banque d'images contenues au sein d'un même espace, fut-il fictionnel et ici nous faisons référence à ses romans seulement, peut être comparée à la bibliothèque iconographique d'Aby Warburg. Outre leur entêtement dans l'art figuratif, Nabokov et Chagall ont d'autres choses en commun. Pour commencer, le même maitre de peinture, Mstislav Doboujinski[157]. Nous savons également que la démarche artistique de Chagall est aujourd'hui vue comme un contre-pied à la direction artistique prise par Malevitch. Sur des galeries du Centre Pompidou nous pouvons lire cette inscription explicative :

> Face à la doxa suprématiste qui s'impose dans son École [l'école de Chagall à Vitebsk] après l'arrivée de Malevitch en novembre 1919, Chagall impavide, poursuit son art individualiste. Se défiant du système établi par le fondateur du suprématisme et ses étudiants, il se plait à détourner cet art sans-objet. Si les artistes abstraits défendent

[157] Voir Brian Boyd, RY, *op.cit.* 39

> l'œuvre collective, Chagall aime à marquer sa présence dans la toile en y insérant son nom et en multipliant les autoportraits[158].

Nous ne commenterons pas cette citation davantage même si elle laisse voir clairement d'autres traits saillants que les deux artistes ont en commun. Quant à Nabokov, outre la déclaration sus citée, il ne s'est jamais exprimé ailleurs au sujet de Malevitch d'une manière aussi directe, quoique très lapidaire. C'est plutôt son œuvre qui nous dévoile des pistes. Le cube blanc dessiné par les enfants s'offre comme le portrait idéal du dictateur dans sa nouvelle *Tryants Destroyed* :

> Not only the posters that I am obliged to have them copy in color do nothing but interpret the pattern of his personality, but even the simple white cube I give the younger classes to draw seems to me his portrait – perhaps his best portrait. O cubic monster how can I eradicate you?[159]

Le cube de Nabokov n'a pas ce côté bidimensionnel du *Carré blanc sur fond blanc*[160] de Kazimir Malevitch. Néanmoins, il demeure que le portrait du dictateur est évoqué à travers une forme géométrique. Pourrions-nous lire dans ce cube une référence au cubo-futurisme que Malevitch développa avant le suprématisme ? Il est évident que l'association d'idées entre un corps angulaire et un tyran n'est pas accidentelle. Après tout, les cubo-futuristes et les suprématistes, dont Malevitch fut le principal représentant ont été portés par le vent de la Révolution Russe, jusqu'à ce que le gouvernement arrête de les subventionner en 1921. Nous n'évoquerons

---

[158] L'inscription explicative affichée sur l'un des murs de l'exposition intitulée « Chagall, Lissitzky, Malevitch : L'Avant-garde russe à Vitebsk 1918-1922 », Paris, Centre Pompidou, du 28 mars au 16 juillet 2018.

[159] Vladimir Nabokov, *Tyrants Destroyed* dans *Collected Stories*. Préface Dmitri Nabokov, trad. du russe par Dmitri Nabokov, 1938 (Londres : Penguin Modern Classics, 2016) 552. Nous ferons dorénavant référence à ce recueil sous son abréviation CS.

[160] Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc* 1918, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, Musée d'Art Moderne, New York.

pas, pour le moment du moins, tous les traits de la démarche artistique de Malevitch qui ont pu répugner Nabokov. Nous n'en introduirons qu'un seul. Malevitch dans sa volonté radicale d'innover l'art a tenu les propos qui reflètent la radicalité politique d'une Russie révolutionnaire. Dans son article intitulé *Nos tâches* il écrit ceci : « Il faut procéder ainsi avec l'ancien : plus que pour toujours l'enterrer dans un cimetière, il est indispensable de balayer sa ressemblance et de le rayer de son horizon. »[161] Malevitch écrit ceci en pleine guerre civile russe, en 1919. Il est inutile de rappeler que pendant ce temps, Nabokov, lui aussi catalogué comme faisant partie d'un monde périmé est déjà en exil. Les personnages de Nabokov, dans leurs cauchemars, reviennent dans leur pays. Dans la nouvelle *The Visit to the Museum*[162], le musée est décrit comme un lieu cauchemardesque qui relie la réalité de l'exil à la terre natale. La nouvelle raconte l'histoire d'un homme qui fait une commission pour un ami souhaitant récupérer le portrait de son grand-père qui maintenant appartient au musée et au peuple. À la sortie de ce musée, censé se trouver à Montisert, le personnage s'aperçoit qu'il est en pleine rue de Saint-Pétersbourg en Russie soviétique :

> Alas, it was not the Russia I remembered, but the factual Russia of today, forbidden to me, hopelessly slavish, and hopelessly my own native land. A semiphantom in a light foreign suit, I stood on the impassive snow of an October night, somewhere on the Moyka or the Fontanka Canal, or perhaps on the Obvodny, and I had to do something, go somewhere, run; desperately protect my fragile, illegal life. (CS 324)

Nous remarquerons au passage que le personnage de la nouvelle s'est retrouvé sur

---

[161] Kazimir Malevitch, « Nos tâches » dans *Le Miroir suprématiste : tous les articles parus en Russie de1913 à 1928*. 1919 (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1993) 72.

[162] Vladimir Nabokov, *The Visit to the Museum* dans *Collected Stories*. Préface Dmitri Nabokov, Trad. du russe par Dmitri Nabokov, 1938 (Londres : Penguin Modern Classics, 2016) 315-325.

l'un des deux canaux à proximité de la maison Nabokov à Saint-Pétersbourg[163].

Outre les similitudes entre Chagall et Nabokov que nous avons déjà mises en avant, il nous parait important de surligner encore celle-ci. Les deux artistes étaient victimes des persécutions et des pogroms. Les pertes humaines subies dans leur entourage proche peuvent expliquer peut-être l'importance de la figure humaine dans leurs œuvres. Il est assez facile d'opposer à notre argument le cas de Lissitzky dont l'œuvre a épousé l'abstraction et qui a également subi comme Chagall la persécution religieuse. Nonobstant, de nombreux autres exemples ne peuvent que renforcer notre hypothèse. Arshile Gorky, un peintre arménien survivant, peintre pourtant abstrait passera seize ans à travailler sur le tableau *The Artist and his Mother*[164] représentant son autoportrait aux côtés du portrait de sa mère, l'une des victimes du génocide des arméniens. Les autoportraits de peintres ne se font pas rares au vingtième siècle de manière générale. Ils resurgissent « au lendemain de la Grand Guerre » et « à la veille de la Seconde Guerre mondiale »[165] dans un climat où la mort rode. La liste qui ne se veut pas exhaustive regroupe des peintres aussi divers que Schiele, Matisse, Picasso, Bonnard, De Chirico, Derain, Giacometti, Munch, Balthus et Hélion. On remarquera que c'est également ici que notre étude comparative entre Nabokov et Chagall s'épuise.

Pour décrire au mieux l'enjeu autour de la figure humaine chez Nabokov il nous faudrait évoquer l'*Autoportrait*[166] de Malevitch. En contreproposition de l'artiste envers son propre art, Malevitch s'y représente en gentilhomme de la Renaissance dans ce tableau peint en 1933. Le geste décrit comme un « [...] pied de

---

[163] Nabokov habitait Bol'shaya Morskaya Ulitsa au numéro 47. Les canaux de la rivière Moïka et Fontanka se trouvent dans le périmètre d'un kilomètre et demi autour de son domicile.

[164] Arshile Gorky, *The Artist and His Mother* 1926-1942, 152,3x157cm, huile sur toile, Alissa Mellon Bruce Fund, National Gallery of Art, Washington.

[165] Joëlle Moulin, *L'autoportrait au XXe siècle.* (Paris : Adam Biro, 1999) 10.

[166] Kazimir Malevitch, *Autoportrait* 1933, huile sur toile, 66x70cm, Saint Petersburg, Musée Russe.

nez politique face au réalisme socialiste qui l'oblige, à partir de 1932, à un art figuratif de propagande, et pied de nez esthétique qui rend, la veille de sa mort, un ultime hommage à sa peinture [...] ». [167] C'est alors que le portrait se ferait l'expression d'un art subversif dans le contexte d'une Russie postrévolutionnaire. Le portrait est subversif à la mesure de son objet, la figure humaine représentée, laquelle est également le sujet du tableau est indésirable, omise, contournée par la propagande artistique de l'URSS. Par figures omises nous pensons évidement aux figures des nobles qui furent à la fois les sujets des tableaux et leurs commanditaires avant la révolution.

Comme pour Malevitch, Nabokov ne s'est pas exprimé au sujet de Kandinsky hormis cette phrase succincte citée au début. Néanmoins, des trois artistes cités, c'est avec Kandinsky que Nabokov avait le plus de choses en commun. Ils étaient l'un comme l'autre synesthètes. Nous l'avons déjà brièvement évoqué dès l'introduction, la synesthésie consiste en une restitution simultanée de différents stimuli passant par plus d'un des cinq sens. La seule différence entre la synesthésie nabokovienne et la synesthésie kandinskienne sont leurs composantes. Celle de Nabokov était à la fois alphabétique et visuelle, Nabokov associait les textures et les couleurs aux lettres de l'alphabet, tandis que celle de Kandinsky était à la fois sonore et visuelle, il associait les couleurs aux sons. Plus important que cette rare combinaison est le concept de « nécessité intérieure » qu'ils semblaient partager. Sans rentrer dans tous les détails de ce concept fondateur de la pensée kandinskienne, nous allons montrer un exemple qui illustre la vision d'intériorité qu'ils partageaient. Elle concerne la vie intérieure des objets du quotidien traduite en œuvre artistique. En parlant des natures mortes de Cézanne Kandinsky dit :

> D'une manière purement différente, plus proche des moyens purement picturaux, Cézanne cherchait également la nouvelle loi de la

[167] Joëlle Moulin, *op.cit.* 23

> forme. Il savait faire d'une tasse à thé une créature douée d'une âme, ou plus exactement reconnaître dans une tasse à thé un être. Il élève la « nature morte » à un niveau tel que les objets extérieurement morts deviennent intérieurement vivants. Il traite ces objets de la même façon que l'homme, car il avait le don de voir partout la vie intérieure.[168]

Les objets dans les romans nabokoviens sont dotés de vie de la même manière que les natures mortes de Cézanne dont Kandinsky fait l'éloge. Dans GLO, le narrateur est presque offusqué par la manière dont l'un des personnages traite les objets inanimés :

> The way he completely ignored inanimate objects (such as the arm support of the chair which he mechanically kept tapping with his hand, or the thick book on which he sat down by mistake, then took out from under him without a smile, and put aside without glancing at it) pointed to a secret affinity with Zilanov. (GLO 89)

Les objets nabokoviens s'animent sous sa plume. Un vélo posé contre le mur devient un cheval tirant une troïka en pleine course :

> It was early evening, the sky was cloudless and the motionless and quiet sunshine endowed every object with a peaceful, lyrical air of festivity. A bicycle, leaning against a yellow-lit wall, was slightly bent outwards, like one of the side horses of a troika, but even more perfect in shape was its transparent shadow on the wall. (GIFT 171)

Comme nous aurons occasion de le voir en détail, la réciproque est aussi vraie chez Nabokov. Il n'est pas rare que ses personnages soient comparés justement aux objets de tous les jours. Dans GIFT, Mme. Chernyshevski est comparée à sa théière tout le long du roman :

---

[168] Wassily Kandinsky, *op.cit.* 89

> [...] and when at last the final guest had arrived and Mme. Chernyshevski, becoming for a moment - as usually happens - remarkably similar to her own (blue, gleaming) teapot, began to pour tea, the cramped quarters assumed the guise of a certain touching, provincial cosiness. (GIFT 31)

Cette parenthèse fermée, il est important de mentionner que Nabokov était aussi fasciné par la vie qui émane des ombres, des motifs des tapisseries ou encore des nuages dans lesquels il s'amusait à trouver des formes anthropomorphes. Ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres :

> [...] while Martin, who had thrown a laprobe and his winter coat (neither of which did much to allay his chills) on top of his blanket, lay in bed with a scowl on his face, and, in every pattern, in every relationship between chance objects, spots, or shadows, saw human profiles - snoutish mugs, Bourbon noses, Negroid pouts: one wonders why fever specializes so assiduously in drawing rather vulgar characters. » (GLO 109, 110)

Des trois artistes cités dans ces premières lignes, il semblerait que celui avec lequel l'art du portrait nabokovien a le moins de points communs est justement Malevitch. Refusant d'adopter l'approche simpliste selon laquelle la présence en art de la figure humaine resurgit en contestation de la mort, même si elle demeure valable, cette partie se propose plutôt de confronter le portrait chez Nabokov aux théories et approches artistiques de Malevitch et de ses disciples. Ainsi serions-nous à même de fournir une réponse à la question de savoir si l'œuvre de Nabokov s'est construite en réponse à l'art abstrait révolutionnaire russe promu par ces artistes. Avant de donner des exemples concrets, nous tenons à décrire la proximité géographique comme la distance mentale qui séparaient Nabokov des suprématistes.

2.2. Nabokov à Berlin et *La Première Exposition d'art russe* à Berlin 1922

Les disparus font partie du quotidien des émigrés russes comme en témoignent les annonces publiées par les émigrés eux-mêmes dans le journal *Rul* afin de retrouver amis et membres de la famille disparus :

> Advertisers invited the wealthy or once-wealthy to buy or sell jewellery or furs, while the advertisements placed by the émigrés themselves, peasants in Harbin or White Army officers in the Balkans, sought to trace missing family and friends (RY 198).

Dans cette ambiance de deuil collectif Nabokov vit un nouveau drame avec l'assassinat de son père au printemps 1922. Après avoir passé ses derniers examens en juin 1922, il écrit à sa mère : « and before every exam, I looked on […] [my father's] portrait, as if on icon, I know that he helped me. » (RY 194) La même année, la question de l'émigré russe et de la survivance de la culture russe en exil est bouleversée par un afflux de soviets à Berlin dont de nombreux artistes. C'est ainsi que Brian Boyd décrit cette période à Berlin :

> For a brief period in 1921-1922 the boundaries between the emigration and Soviet Russia seemed to some rather blurred. […] Not only were émigrés arriving in Berlin from other centres, but the Soviet citizens allowed under NEP conditions to travel more freely abroad also gravitated there. In 1922 and 1923 almost every Russian writer of note, émigré or not, was in Berlin at least briefly: Gorky, Bely, Pasternak, Mayakovsky, Remizov, Pilnyak, Aleksey Tolstoy, Adamovich, Georgy Ivanov and many others (RY 198).

Ce bouleversement est d'autant plus fort que les artistes de l'Union Soviétique commencent à s'affirmer sur la scène artistique internationale et ce notamment à

Berlin avec *Erste Russische Kunstausstellung Berlin 1922* ou *La Première exposition d'art russe de Berlin* consacrée à l'avant-garde russe où ont été exposés cent-soixante-sept artistes russes et sept cent œuvres. Parmi les exposants figuraient certains artistes que Nabokov affectionnait particulièrement tel que Doboujinski et Benois dont quelques œuvres étaient exposées. Nous savons qu'à la question posée à Nabokov concernant la décennie expérimentale dans la peinture russe Nabokov listait ses préférences comme suit : « I prefer the experimental decade that coincided with my boyhood – Somov, Benois (Peter Ustinov's uncle, you know), Vrubel, Doboujinski, etc. » (SO 170). Néanmoins, étaient exposés aux côtés des artistes que Nabokov disait préférer de la période expérimentale, de nombreux novateurs dont Kandinsky et Chagall et plus particulièrement des suprématistes dont Malevitch, El Lissitzky, Tatline et les élèves de l'école de Vitebsk. Nous savons que Nabokov n'a jamais cessé de s'intéresser à l'art soviétique russe. Dans une lettre à sa femme Véra en 1926 il écrit : « Interspersed with the lecture, I was writing a little short story in today's 'Soviet' style. […] My lecture is entitled: 'A Few Words on the Wretchedness of Soviet Literature, An Attempt to Establish the Cause Thereof'. » (LETTERS 70, 71) Cette exposition a eu lieu en octobre 1922, cinq mois après que Nabokov s'est installé définitivement à Berlin[169] et elle sera exposée dans la galerie Van Diemen pendant deux mois. Il n'est pas impossible que Nabokov soit venu la voir ou qu'il ait eu écho de cette exposition qui fût très visitée avec 15000 d'entrées.[170] Nous savons que l'écrivain est à Berlin durant toute la durée de l'exposition. En effet, selon Brian Boyd, le biographe de Nabokov, l'écrivain lit sa contribution au groupe littéraire *Vetereno* un 22 octobre 1922 à Berlin. Après avoir

[169] « The degree was conferred three days later, and he left for Berlin on June 21. » Brian Boyd, RY, *op.cit.* 195

[170] « On October 15, 1922, the famous *First Russian Art Exhibition* was opened in the Galerie van Diemen at 21 Unter den Linden in Berlin […]. Due to the positive echo in the press and the large number of visitors (ca.15,000). » Roland Enke, « Malevich and Berlin » dans URL : https://www.db-artmag.com/archiv/06/e/thema-avantgarde.html, trad. Andrea Scrima, (14.11.2018).

quitté ce groupe, il rejoint *Bratstvo Kruglogo Stola* dont la première réunion a eu lieu un 8 novembre 1922 dans l'appartement de Gleb Sturve à Berlin[171]. Il était encore à Berlin une semaine avant Noël, donc au 18 décembre 1922 quand il a présenté son nouveau recueil de poèmes à Svetlana[172]. L'exposition dura de la mi-octobre à la mi-décembre et plusieurs articles de recension à son sujet furent publiés dans *Жар-птица*, *L'Oiseau de feu*, le même journal où furent publiés les écrits de Nabokov[173] à cette époque.

Nous savons aussi que, malgré le fait que l'année 1922 à Berlin dans le contexte de la première exposition de l'avant-garde russe fût une année de rapprochement entre les russes Blancs et Rouges, Nabokov n'a jamais transgressé ce tabou qu'il jugeait lui-même comme étant une trahison. Brian Boyd écrit ceci à ce propos :

> This was a time for testing old affiliations and forming new ones. Writers jostled one another too much for anyone to remain apart, and bumps and bruises were unavoidable. Some émigrés were ready to accommodate themselves to Soviet Russia, whether for nostalgic, cultural, or cloudly intellectual reasons. Most, Nabokov included, regarded this as close to treachery. Once in 1922 he was dinning at the restaurant with two girls, presumably Svetlana and Tatiana Siewert. He reported: "I happened to be sitting back to back with Andrey Bely who was dinning with... Aleksey Tolstoy, at the table behind me. Both writers were at the same time frankly pro-Soviet (and on the point of returning to Russia), and a White Russian, which I still am in that particular sense, would certainly not wish to speak to a bolshevizan (fellow traveller)". (RY 198-199)

---

[171] Ceci est décrit dans Brian Boyd, RY, *op.cit.* 199-200

[172] « A week before Christmas 1922 Nabokov was able to present Svetlana with a fresh copy of The Cluster [...] » Brian Boyd, RY, *op.cit.* 202

[173] David Woodruff et Ljiljana Grubisic (chargés d'édition), *Russian Modernism: The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities*. Vol. 1, (Los Angeles : Getty Publications, 1997) 181.

Plusieurs faits relatés sur la période de son séjour à Berlin en 1922 nous confirment que son refus de l'avant-garde russe « bolchévique » selon ses mots était total. Il se reflète jusqu'au nom choisi pour le cercle littéraire fondé dans ce contexte particulier nommé *Bratstvo Kruglogo Stola* ce qui en traduction littérale veut dire « la Fratrie de la table ronde » auquel il prend part cette même année 1922. Le nom donné à ce cercle a de fortes connotations évoquant la chevalerie, le choix de la vertu qui se reflète par les actes nobles, la noblesse, mais surtout, une provocation. Le fameux autoportrait de Malevitch vêtu en jeune homme de la Renaissance déjà évoqué témoignera d'une contestation semblable de l'art bolchévique de la part de Malevitch dix ans après Nabokov et les artistes de son cercle.

2.2.1. Contre le collectivisme dans l'art

Nous ne savons pas avec certitude si Nabokov s'était rendu à *La Première exposition d'art russe de Berlin* de 1922. Qu'il s'y soit rendu physiquement ou qu'il ait eu écho de cette exposition il est possible que son aversion envers les mouvements artistiques ait pour origine l'École de Vitebsk à qui l'exposition fût en garde partie consacrée. Les élèves de cette école populaire sous la direction de Kazimir Malevitch y présentent des travaux très similaires. À cet évènement où ont été exposés cent soixante-sept artistes russes et environ sept-cents œuvres ont été présentés les œuvres de ses disciples « Drewin, Alexandra Exter, Iwan Klun, Alexander Rodoschenko, Olga Rosanova, Liubov Popova [...] [et] Paul Mansouroff [174] ». À titre d'exemple, Alexandra Exter[175] y avait exposé trois de ses

[174] Eckhard Neumann, « Russia's "Leftist Art" in Berlin, 1922 » dans *Art Journal*, Vol. 27, No. 1 (Automne 1967) 20-23, URL : http://www.jstor.org/stable /775187, (11.11.2018).

[175] Les références aux tableaux de cette exposition puisent leur source du catalogue original de l'exposition *Erste Russische Kunstausstellung Berlin 1922*. Illustration de page de garde El Lissitzky. (Berlin : Internationale Arbeiterhilfe, 1922).

œuvres : *Venise*[176]*, Ville* [177] et *Composition non objective*[178]. Ivan Klioune[179], mais aussi Alexander Drevin et Kazimir Malevitch présenteront des titres identiques, tableaux tous nommés *Suprématisme* [180] . Autres titres les plus représentés : *Composition*[181] ou *Construction*[182], tandis que les autres sont des variations de ces trois derniers. Notamment, nous y trouvons *Composition cubiste*[183] de Klioune, *Composition suprématiste* [184] et *Dessins suprématistes* [185] de Mansurov, *Constructions colorées*[186] de Popova, et *Composition noire*[187] et *Composition non objective*[188] de Rodtchenko. Malevitch, El Lissitzky et les disciples de Malevitch suscités ont exposé quarante œuvres en tout lors de cette exposition. En sus des œuvres dont nous avons commenté les titres, nous listerons *Portrait*[189] de Drevine,

---

[176] Alexandra Exter*, Venise* 1915, huile sur toile, Collection privée. *Ibid.* 33

[177] Alexandra Exter, *Ville* 1913, 88x71cm, huile sur toile, Musée Russe de Saint Petersburg, Saint-Pétersbourg. *Ibid.* 32

[178] Alexandra Exter, *Composition non objective* 1917, huile sur toile, Musée Russe de Saint Petersburg, Saint-Pétersbourg. *Ibid.* 34

[179] Nous utiliserons l'orthographe française pour les noms des artistes présents à cette exposition en dehors des citations en anglais où a été employé la graphie anglaise.

[180] Il s'agit respectivement de tableaux n°82 et 83 de l'exposition par Klioune, de tableau n°30 par Drevin, de tableaux n°123, 124 et 125 de Malevitch, et de tableau n°168 de Rodtchenko. *Ibid.* 18, 17, 19, et 20.

[181] Il s'agit de tableaux d'exposition n°28 et n°29 de Drevin, de tableaux n°151, n°440, n°441 et n°443, A de Lioubov Popova, et de tableaux n°167 de Rodtchenko. *Ibid.* 17, 20, 26, et 20.

[182] Il s'agit de tableaux d'exposition n°407, A et n°408, A de Mansurov, de tableaux n°164, n°448 et n°449 de Rodtchenko. *Ibid.* 26, 20, 27.

[183] Tableau n°328 de l'exposition. *Ibid.* 24

[184] Tableau n°406 de l'exposition. *Ibid.* 26

[185] Tableau n°405 de l'exposition. *Ibid.* 26

[186] Tableau n°152 de l'exposition. *Ibid.* 20

[187] Tableau n°165 de l'exposition. *Ibid.* 20

[188] Tableau N° 163 de l'exposition. *Ibid.* 20

[189] Tableau n°27 de l'exposition. *Ibid.* 17

Ville[190] de Lissitzky, *Carré blanc sur fond blanc*[191], *Enveloppe*[192] et *Le Rémouleur*[193] de Malevitch[194], *Violine*[195], *Portrait*[196] et *Paysage*[197] de Popova, et *Couleur rouge*[198] de Rodtchenko. Les œuvres utilisées pour illustrer notre propos ont été présentées ici telles qu'elles apparaissaient dans le catalogue de l'exposition de 1922. Si Nabokov ne s'était pas rendu à l'exposition, mais s'il avait vu son catalogue, il aurait perçu les tableaux comme ils sont présentés ci-dessous. Nous avons choisi de juxtaposer à des fins de comparaison trois élèves de Malevitch (à savoir, Drevine, Popova, et Rodtchenko) puis, deux maîtres (Malevitch et Lissitzky).

[190] Tableau n°120 de l'exposition. *Ibid.* 19

[191] Tableau n°126 de l'exposition. *Ibid.* 19

[192] Tableau n°400 de l'exposition. *Ibid.* 25

[193] Tableau n°127 de l'exposition. *Ibid.* 19

[194] Dû au fait que certains intitulés de tableaux portent le même titre et le nom d'auteur sans comporter d'autres mentions distinctives nous n'étions pas en mesure de référencer les œuvres exposées avec exactitude d'autant plus que d'autres tableaux qui ont le même titre n'ont peut-être pas été exposées à Berlin. Cependant, nous étions en mesure de donner un bref aperçu de certaines œuvres exposées à Berlin en se fiant aux illustrations du catalogue de l'exposition.

[195] Tableau n° 153 de l'exposition. *Ibid.* 20

[196] Tableau n°154 de l'exposition. *Ibid.* 20

[197] Tableau n°442 de l'exposition. *Ibid.* 26

[198] Tableau n°166 de l'exposition. *Ibid.* 20

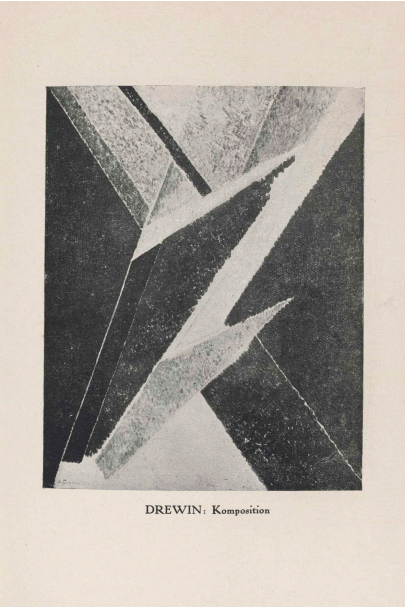

Figure 9 : Alexandre Drevine*, Composition* 19 21, 33.2x46 cm, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou. Image libre de droits.

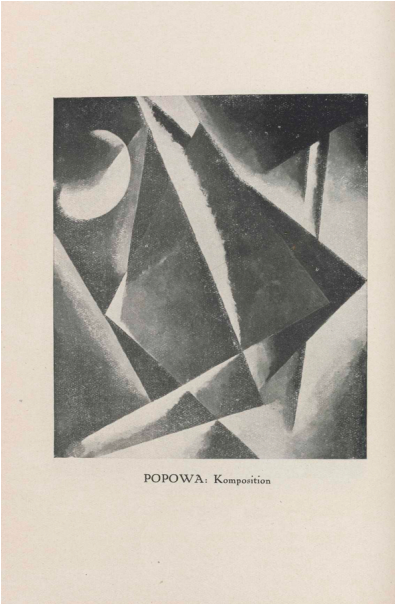

Figure 10 : Lioubov Popova, *Construction* 1920, 106.8X 88.7 cm, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou. Image libre de droits.



Figure 11 : Alexandre Rodtchenko, *Composition n°66 ou Densité de contrepoids* 1919, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou. Image libre de droits.

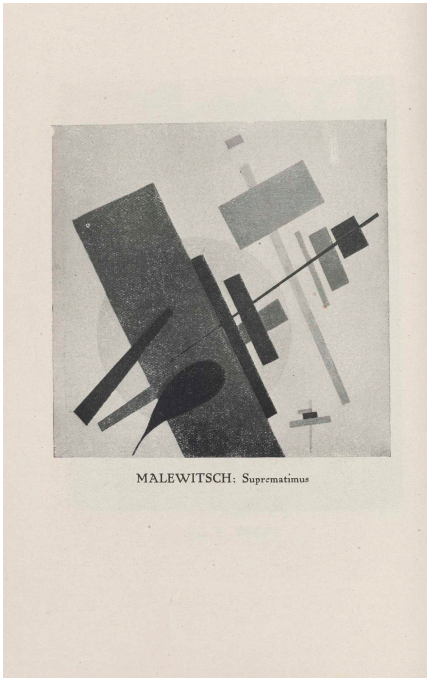

Figure 12 : Kazimir Malevitch, *Suprématisme n°55 1916*, 80x80 cm, huile sur toile, Musée à Krasnodar, Krasnodar. Image libre de droits.

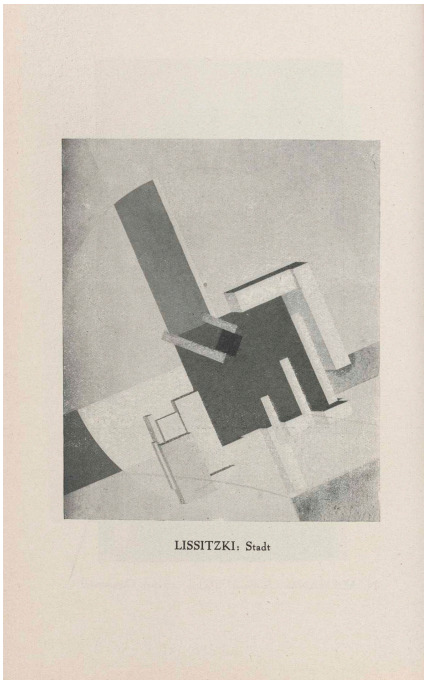

Figure 13: El Lissitzky, *Ville ou Proun 1 E* 1920, 35.6 x 45.4 cm, lithographie, gouache, encre et crayon, Moma, New York. Image libre de droits.

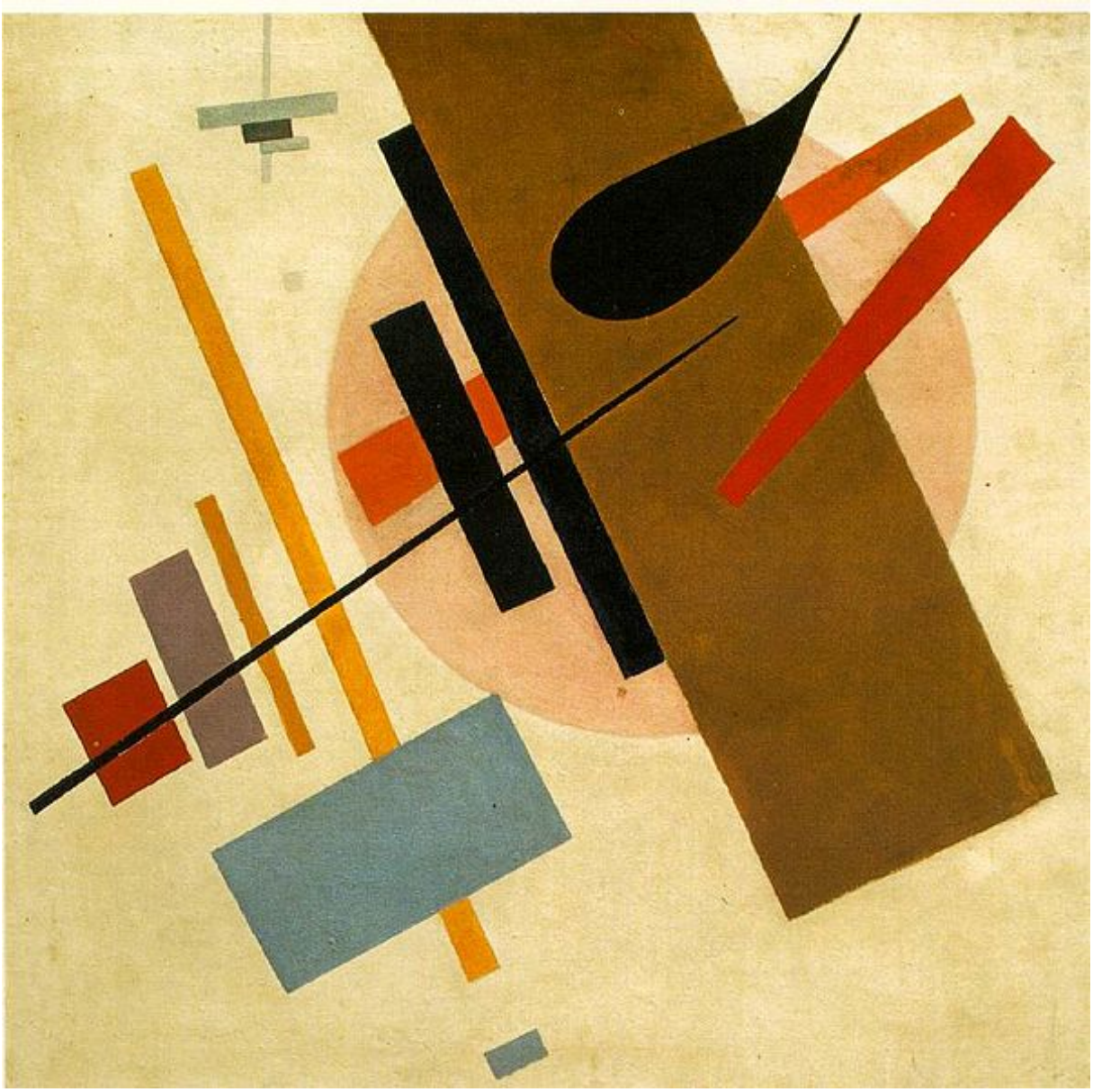

Figure 14 : Kazimir Malevitch, *Suprématisme* n°55 1916, huile sur toile, 80x80 cm, Krasnodar Territorial Art Museum, Krasnodar. Image libre de droits.

Outre l'exposition à Berlin de 1922, Nabokov aurait pu être familiarisé très tôt avec l'art abstrait russe d'avant la révolution. Il aurait même pu assister à la première exposition futuriste intitulée « Tramway V » qui a eu lieu à Saint-Pétersbourg en février 1915[199]. L'immeuble de la Société Impériale d'encouragement des Beaux-

[199] Camilla Gray, « 1912-1914 » dans *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. 1986 (Londres :

Arts où cette exposition eut lieu se trouvait au numéro 38 de la même rue que la maison Nabokov, dont l'adresse exacte était le 47 rue Bolchaïa Morskaïa[200], soit six-cent mètres plus loin[201]. En 1915, Nabokov avait déjà seize ans et nous savons que, jeune homme, il avait déjà un grand intérêt pour les Beaux-Arts. Nous savons aussi que Nabokov était un pétersbourgeois qui n'avait jamais visité Moscou et qui passait tout l'hiver à Saint-Pétersbourg[202]. Alors, la probabilité qu'il ne soit pas au courant de cette exposition révolutionnaire est minime. De la même manière, l'exposition suprématiste intitulée « 0.10 » exposée au printemps de la même année eut lieu dans galerie d'art Dobychina au 63 rue de la Rivière Moika[203], soit à 900 mètres du domicile pétersbourgeois de Nabokov. Les artistes qui avaient exposé lors cette exposition sont pour la plupart les mêmes que ceux qui se sont présentés à l'exposition « Tramway V », ainsi qu'à la « Première exposition d'art russe à Berlin » en 1922. Gray écrit à ce propos :

> 'Tramway V', the first Futurist exhibition of painting held in Petersburg in February 1915, the historic occasion where all the present and future members of the abstract painting schools came of the years leading up to the 1922 came together. (GRAY 160)

Aux côtés de Malevitch à qui cette exposition fut consacrée en grande partie avec trente-six œuvres[204] nous retrouvons Pougny (1892-1956), Tatline (1885-

---

Thames and Hudson World of Art, 2000) 160.

[200] Le Musée Nabokov se trouve à l'adresse de son ancienne demeure à Saint-Pétersbourg. URL : http://nabokov.museums.spbu.ru/ (21.08.2020)

[201] URL : https://www.citywalls.ru/house2151.html (21.08.2020)

[202] Ceci est relaté dans Vladimir Nabokov, AR, *op.cit.*

[203] URL : http://www.encspb.ru/object/2855706630?lc=en (21.08.2020)

[204] « Malevitch dominated the show – as Tatlin would sense he would – with thirty-six Suprematist compositions. » Camilla Gray, op.cit. 206

1953), Popova (1889-1924), Oudaltsova (1885-1961), Exter (1882-1949) et Klioune (1873-1943)[205].

C'est justement lors de l'exposition « Tramway V » que Malevitch présenta son manifeste suprématiste pour la première fois. Nous citerons son début, tel que rapporté dans (GRAY 1986), car il nous paraît important pour la suite de notre propos. « Only when the habit of one's consciousness to see in paintings bits of nature, madonnas and shameless nudes has disappeared, shall we see a pure painting composition. » (GRAY 206) À propos de cette exposition, et plus précisément du *Carré noir*, l'artiste et critique Alexandre Benois que Nabokov disait préférer aux suprématistes : « Ce n'est plus le futurisme que nous avons devant nous, mais la nouvelle icône du carré. Tout ce que nous avions du saint et du sacré, tout ce que nous aimions et qui était notre raison de vivre a disparu. »[206]

2.3. Nabokov et Malevitch : les regards opposés sur l'art

Alors que Nabokov a déclaré que Malevitch ne représentait rien pour lui sur le plan artistique, force est de constater à quel point la démarche artistique nabokovienne se situe à l'opposé de la démarche artistique de Kazimir Malevitch. Comme cause plausible de cette divergence nous pouvons mettre en avant leurs visions respectives radicalement différentes. Les deux artistes russes contemporains l'un de l'autre sont mus par des élans diamétralement opposés dans le contexte de la Révolution russe de 1917. Nabokov et ses compatriotes exilés sont hantés par la nostalgie, le sentiment qui se traduit par « le mal du pays, dépérissement causé par

[205] *Ibid.* 202-220

[206] Denys Riout et Isabelle Ewig, *Aux Origines de l'abstraction : 1800-1914*. (Paris, Encyclopædia Universalis, 2019) 14

un désir violent de retourner dans sa patrie »[207]. Nous ne nous attarderons pas outre mesure sur le fait que la nostalgie est l'un des thèmes majeurs que Nabokov a exploré de manières différentes dans presque la totalité de ses romans, ce fait, étant bien connu et largement exploré. Quant à Malevitch, il est porté par l'élan révolutionnaire qui fait table rase du passé. Ceci se traduit par une vision artistique de renouveau radical. Malevitch rédige ceci dans son manifeste de 1924 consacré à l'architecture, mais la même idée anti passéiste se répand dans tous ses écrits : « In order to find a system for the spatial orders, it is necessary to do away with all dying systems of the past, with all their accretions, by advancing unflaggingly along the new path. »[208] Contrairement à Nabokov, Malevitch demeure toute sa vie durant en Russie. De par sa création, il contribue à la construction d'un nouveau pays avec des projets plus ambitieux encore autour de la création d'un nouveau monde. La contribution de Malevitch en peinture et en architecture rend impossible le retour des exilés russes au pays tel qu'il était auparavant.

Il est plus que probable que l'obsession de Nabokov pour l'espace-temps puise ses sources dans ce contexte particulier. La raison pour laquelle les démarches artistiques de ces deux artistes sont autant à l'opposé l'une de l'autre se trouve dans leur rapport différent à l'espace-temps au vu du système politique et artistique qui a émergé en Russie après 1917.

---

[207] Dictionnaire Littré. URL : https://www.littre.org/definition/nostalgie (8.5.2019).

[208] Kazimir Malevich, « 1924 Suprematist Manifesto Unovis (excerpt) » dans Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th century Architecture*. (Cambridge : MIT Press, 1971) 87.

2.3.1. Le degré zéro, l'icône du temps et *precious trifles* de Nabokov

L'œuvre clé de Malevitch semble être ce Carré noir[209] qu'il définit comme « une icône toute nue et sans cadre »[210], aussi appelé « l'icône de son temps, ou [...] "le visage du temps" »[211]. Cette œuvre incarne son concept du degré zéro, « le point à partir duquel tout devient possible »[212] et qui symbolise selon le critique d'art Serge Fauchereau « un retour aux origines simples, débarrassé des entraves conventionnelles »[213]. À partir de ce tableau et jusqu'aux années trente, la production artistique de Malevitch va être dépourvue du visage humain à proprement parler. Plus précisément, elle va être dépourvue d'objets. Le portrait a cette spécificité qui lui est propre d'être à la fois l'objet et le sujet de la représentation : « L'objet du portrait est au sens strict le sujet absolu : détaché de tout ce qui n'est pas lui, retrié de toute extériorité. » (NANCY, Le regard du portrait, 12) De ce fait, le choix du portrait en lui-même contrecarre l'art sans-objet promu par OUNOVIS. Rappelons que le choix de Chagall de peindre ses autoportraits avait été vu à l'époque comme un contre-pied à la direction artistique de l'école de Vitebsk. Malevitch déclare la fin de l'objet dans son manifeste « From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism »[214]. Avant de nous attarder sur le portrait, il nous semble important de mentionner le rapport de Malevitch à

---

[209] Kasimir Malevitch, *Carré noir* 1914-1915, huile sur toile, 79,5x79,5 cm, Galerie Trétiakov, Moscou.

[210] Les propos de Malevitch extraites de la *Lettre à Alexandre Benois* citée dans Serge Fauchereau, *Kazimir Malevitch*. (Paris : Éditions Cercle d'Art, 1991) 38.

[211] *Ibid.* 38

[212] *Ibid.* 34

[213] *Ibid.* 34

[214] Kasimir Malevich, « From Cubisam and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism » 1915, Trad. John E. Bowlt, dans John E. Bowlt (chargé d'édition) *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. (New York : The Viking Press : 1976) 116.

l'objet de manière générale. Dans son *Manifeste Suprématiste* de 1924 peu de choses échappent à sa benne artistique :

> Victory of today over fond habits presupposes dismissal of yesterday, the clearing of consciousness from rubbish... Everything that still belongs to yesterday is eclectic: the cart, the primitive plough, the horse, cottage industries, landscape painting, statues of liberty, triumphal arches, factory meals, and - above all – buildings in the classical style.[215]

Chez Nabokov, force est de constater que sa prose s'efforce au contraire de rendre à la mémoire collective, préserver de la benne de Malevitch en quelque sorte, ces *precious trifles*, l'expression anglaise que Nabokov employait souvent pour parler des objets menant leurs curieuses vies. Le narrateur de GLO décrit l'élan d'un écrivain en ces mots : « [...] that constant state of anxiety compelling one to fix indelibly this or that evanescent trifle [...] » (GLO 64). Les exemples sont trop nombreux pour être tous cités. Des objets chez Nabokov sont dépeints de manière minutieuse et sont souvent combinés aux impressions des narrateurs de telle manière qu'ils donnent l'impression d'être animés. Les descriptions de rues dans la prose de Nabokov abondent en pareilles descriptions :

> It was early evening, the sky was cloudless and the motionless and quiet sunshine endowed every object with a peaceful, lyrical air of festivity. A bicycle, leaning against a yellow-lit wall, was slightly bent outwards, like one of the side horses of a troika, but even more perfect in shape was its transparent shadow on the wall. An elderly stoutish gentleman, waggling his rear, was hurrying to tennis, wearing a fancy shirt and city trousers and carrying three grey balls in a net, and beside him walking swiftly on rubber soles was a German girl of a sporting sort, with an orange face and golden hair. Behind the brightly painted pumps a radio was singing in a gas station [...]. » (GIFT 171)

---

[215] *Op.cit*. 87

Pour en donner un autre exemple encore plus probant, dans ADA les objets et des moyens de locomotion de toutes époques coexistent de manière étrange. Les salles de bain archaïques composées pour la plupart d'une simple bassine provoquent l'étonnement du protagoniste. Dans GLO, nous l'avons vu, le narrateur s'insurge contre un homme qui ne faisait pas attention aux objets inanimés.

La divergence de regards sur le monde et sur l'art des deux artistes se situe précisément dans leurs regards sur les êtres et les choses. Nabokov au lieu d'imposer un nouveau visage du temps comme le fait Malevitch observait et consignait le présent avec toutes ses aspérités. Son biographe Brian Boyd décrira son regard sur le monde en ces mots : « He observed everything with fascination, animals, plants, faces, characters, speech, skyscape, landscape, cityscape ('In the metro it stinks like between the toes and it's just as cramped [...] » (LETTERS 48). Nabokov rendra publique cette démarche artistique dans son manifeste *On Generalities*[216] dès 1926, seulement deux ans après que Malevitch a publié le *Manifeste Suprématiste OUNOVIS*. Il écrit :

> But meanwhile let us savor our time like pagans and gods: with its marvellous machines and gigantic hotels, whose ruins the future will cherish, as we cherish the Parthenon; with its very comfortable leather armchairs, unknown to our ancestors; with its extremely precise scientific investigations; with its gentle speed and good-natured humour; and most importantly with its tang of eternity, which was and will be present in every century.[217]

Plus important encore que la mémoire des choses à première vue sans importance chez Nabokov c'est le visage humain de ses personnages que le

---

[216] Vladimir Nabokov, « On Generalities » 1926, Trad. Luke Parker, dans *The Times Literary Supplement*. (13.05.2016) 17-18.

[217] *Ibid.* 18

romancier s'est efforcé de rendre, comme nous allons le voir, visualisables au possible. La mémoire des traits de visage s'oppose aux formes géométriques de Malevitch ou encore aux visages sans traits de ses portraits de la période ultérieure. Conscient de sa rupture avec la figure humaine Malevitch nomme ses premières toiles suprématistes « (avec probablement une pointe d'humeur provocante) » selon Fauchereau « du type *Réalisme pictural d'un footballeur* ou *Autoportrait en deux dimensions* [...] ».[218] Chez Nabokov chaque chose, chaque personne est dotée d'une personnalité qui lui est propre. Même les plus secondaires des personnages sont dotés de quelques traits qui permettent de voir en peu de mots leur essence. Par exemple, dans GLO le portrait de la femme de Gruzinov se résume à ses incisives qui la caractérisent en quelque sorte « [...] Gruzinov's wife, a young-looking, brightly dressed lady in her forties, with blue-black hair and a cautious smile that attempted to conceal protruding front teeth always smeared with lipstick. » (GLO 140) Ou pour donner l'exemple de la description d'un personnage plus secondaire encore, le portrait d'un paysan ivre dans PF se réduit à sa moustache de morse « a drunk with a walrus mustache kept staggering around and patting the trunks of lindens. » (PF 88) Ces portraits semblent être faits à la manière des esquisses, rapidement, au passage, mais relèvent d'un effort constant de la part du romancier. Nous passerons outre la très longue liste des œuvres de Malevitch où les figures de ses tableaux ont des visages qui semblent effacés ou tout simplement laissés en blanc. À titre d'exemple nous mentionnerons *Deux paysans*[219], *Femme au râteau*[220], *Paysan*[221] ou

---

[218] *Ibid.* 39.

[219] Kasimir Malevitch, *Deux paysans* 1928-1932, huile sur toile, 53x70 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

[220] Kasimir Malevitch, *Femme au râteau* 1928-1932, huile sur toile, 100x75 cm, galerie Trétiakov, Moscou.

[221] Kasimir Malevitch, *Paysan* 1928-1932, huile sur toile, 120x100 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

encore *Trois Figures féminines*[222] toutes peintes à la fin des années trente. Le rapport du Malevitch au visage des figures peintes est expliqué dans *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* où il écrit qu' « [u]n visage peint sur un tableau donne une parodie pitoyable de la vie. »[223] Nous savons que le visage de Mona Lisa dans sa toile *Éclipse partielle avec Mona Lisa*[224] est hachuré, l'acte jugé par Fauchereau comme « anti-passéiste ne manqu[ant] ni de saveur ni d'agressivité. »[225] Chez Nabokov, au contraire, comme nous aurons l'occasion de le démontrer, les visages de ses personnages sont très souvent calqués sur des figures des tableaux très connus. Pour prendre seul l'exemple de Mona Lisa nous le retrouvons dans LAUGH « Dorianna was famous for her exquisite shoulders, her Mona Lisa smile, and her husky grenadier voice. » (LAUGH 78)

Chez Malevitch, la démarche du bannissement des figures a servi l'idéologie bolchévique à son insu. Pour en être convaincu il suffit de voir le commentaire d'un critique d'art soviétique comme Igor Grabar qui fait référence sans doute au degré zéro. Selon lui, la démarche artistique de Malevitch « a eu son intérêt pour "assainir" la peinture et permettre l'avènement du réalisme socialiste [...] ».[226] Le meilleur moyen de voir la réponse artistique de Malevitch à de telles critiques est de se pencher sur ses peintures de la dernière période. En effet, après avoir été emprisonné pour ses tableaux jugés insuffisamment réalistes, Malevitch revient au trait pour trait dans ses derniers portraits à la manière des peintres de la renaissance. En choisissant de représenter ses figures à l'instar des notables italiens ou flamands

---

[222] Kasimir Malevitch*, Trois Figures féminines* 1928-1932, huile sur toile, 47x63,5cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

[223] La citation rapportée dans Serge Fauchereau, *op.cit*. 26 extraite de Kasimir Malevitch, *Écrits I*.

[224] Kasimir Malevitch, *Éclipse partielle avec Mona Lisa ou Composition avec Joconde* 1914-1915, huile sur toile, 62,5x49,3 cm, Musé Russe, Saint Petersburg.

[225] Serge Fauchereau, *op.cit*. 26

[226] Les parties de cette citation qui ont été rapportées dans Serge Fauchereau, *op.cit*. 59 sont extraites de Kasimir Malevitch, *Écrits II*.

des tableaux renaissants, Malevitch commet un acte subversif même si celui-ci reste ambigu. Outre *L'Autoportrait*[227], déjà cité, nous listons à titre d'exemple *Portrait de Nikolai Punin*[228] et *Portrait de Natalia Malevitch*[229]. Il n'en demeure pas moins que l'art suprématiste de Malevitch s'est construit sur la vague révolutionnaire. Nous citerons Kovtun citant Malevitch :

> Le grondement des canons d'octobre aidait à devenir novateur, écrivait en ces jours Malevitch. Nous sommes venus pour nettoyer la personnalité des accessoires académiques, cautériser dans le cerveau la moisissure du passé, et rétablir le temps, l'espace, la cadence et le rythme, le mouvement, les fondements des jours d'aujourd'hui.[230]

La figure humaine si présente dans l'œuvre romanesque complète de Nabokov et la coexistence des temps dans certains de ses romans, rendue possible au moyen d'objets souvent anachroniques montrent globalement le contre-pied artistique de Nabokov par rapport à la démarche de Malevitch.

---

[227] Ibid.

[228] Kasimir Malevitch, *Portrait de Nikolai Punin* 1933, huile sur toile, 69 x 57 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

[229] Kasimir Malevitch, *Portrait de Natalia Malevitch* 1933, huile sur toile, 66,5 x 55,5 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

[230] Rapporté dans Evgueny Kovtun, *L'Avant-Garde russe*. (Norwich, Parkstone Press Ltd, 2007) 19. Citation originelle tirée de *Izobrazitelnoïe iskousstvo*. N°1 (1919) 28.

Chapitre 3 : Exode et exil : la scène russe hors la Russie

Alors que la proximité géographique et la distance idéologique entre la famille Nabokov et les artistes révolutionnaires russes ont pu être établies dans notre précédent chapitre, il va être question à présent de l'affinité et de l'implication de la famille de Vladimir Nabokov dans le monde de l'art. En effet, c'est précisément ainsi que le journal dont les membres gravitant autour de la famille Nabokov s'appelle, le *Monde de l'art*, en russe *Mir Isskoustva*. Le présent chapitre vise à montrer que l'exil de la famille Nabokov coïncide avec l'exode de tout un monde, ses compatriotes, Russes Blancs, mais également toute la scène artistique russe qui s'est construite autour du journal *Mir Isskoustva*. Les papillons migratoires auxquels Nabokov consacrera une vie d'études s'offrent en tant que métaphore de cet exode sans retour générationnel possible. Au vu de l'intérêt que Nabokov a porté à cet aspect de son histoire personnelle, de l'Histoire et de l'histoire naturelle, il nous a paru essentiel d'aborder l'exode de ce mouvement artistique russe et son exil dans notre thèse portant sur l'étude des portraits nabokoviens.

3.1. La famille Nabokov : mécènes d'art avant la Révolution

Nous ne reviendrons plus sur l'aspect muséal de la maison Nabokov, mais traiterons de ce même lieu au 47, Rue Morskaïa en tant que véritable petite scène artistique lieu de rencontre entre les artistes peintres contemporains russes, danseurs, chanteurs et compositeurs. La maison Nabokov était en quelque sorte le lieu dans lequel dialoguaient les arts et cette culture familiale se perpétuera au sein des romans nabokoviens où ce dialogue ne cessera de se développer. Dans cette maison ont été organisés diverses réceptions et événements artistiques incluant

peintres et compositeurs d'avant-garde pétersbourgeoise les plus renommés. Hormis Bakst, que nous avons déjà eu l'occasion d'aborder au premier chapitre, nous citerons Alexander Benois, Fédor Chaliapine et Serge Koussevitzky. Nous pouvons inférer l'ambiance qui régnait dans la maison des Nabokov des déclarations données par l'écrivain lui-même. Dans son recueil d'interviews SO, Nabokov affirme que ses parents connaissaient un certain nombre de personnes qui peignaient, dansaient et chantaient et il cite de manière laconique le compositeur Chaliapine et la danseuse Pavlova. « My parents had many acquaintances who painted and danced and made music. Our house was one of the first where young Shalapyin sang, and I have foxtrotted with Pavlova a half a century ago » (SO 171) Brian Body relate que dans la maison des Nabokov Koussevitzky donnait des concerts privés.[231] Les parents de Vladimir Nabokov étaient des amateurs d'art. Ils contribuaient activement au développement des arts russes en tant que mécènes[232]. Nous savons également que, avant la Révolution, la famille Nabokov avait été en possession des dessins de Bakst pour le ballet *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov, le grand ami de Stravinsky[233]. Nabokov affirmait que ses parents avaient eu dans leur collection ses aquarelles peintes à l'occasion du ballet par Stravinsky.[234] Le jeune Nabokov a grandi pour ainsi dire au centre de tous ces événements, de toutes les nouveautés artistiques, de toutes les discussions et des idées nouvelles. L'une des raisons de cela est que sa famille était très proche de l'un des rédacteurs en chef du journal *Mir Isskoustva,* Alexandre Benois qu'ils soutenaient en lui achetant

---

[231] « Koussevitsky gave private concerts there. » Brian Boyd, RY, *op.cit.* 40

[232] Nous avons abordé la collection de la famille Nabokov des œuvres de Bakst dans le chapitre 1 de cette thèse.

[233] Voir Nathalie De Kaniv, *L'Âge d'argent : La renaissance de l'art russe et la Révolution 1900-1917*. (Maison Alfort : Lazare et Capucine, 2017) 102.

[234] « My parents also possesed a number of watercolor sketches made for *Scheherazade* ballet. » (SM 189)

ses œuvres.[235] Serge Diaghilev était l'autre rédacteur en chef du même journal dont le but était de rassembler les dernières nouveautés dans l'art aussi bien nationales qu'internationales. Selon Brian Boyd, les mérites de ce journal sont d'avoir réveillé une certaine fierté vis-à-vis de l'art russe tout en familiarisant son lectorat avec les dernières nouveautés artistiques venant de l'occident. Il souligne également que peut-être l'un des plus grands mérites de ce journal était d'avoir fait connaître de nouveaux talents dont il était question plus haut. Néanmoins, Boyd souligne également l'aspect contradictoire de ce journal avec son époque dont la sophistication se perdait dans une sorte d'ornementation assujettie à l'argent et au pouvoir :

> In 1898, the year V.D. Nabokov's Pravo was established in St. Petersburg, Diaghilev and Benois set up in the same city the brilliant and influential journal Mir Isskustva (The World of Art). Attempting to make the highest part of people's lives, Mir Isskustva could not escape the contradictions of its time. Its sophistication would lapse into decorativeness, escapism and its subservience to mere wealth, but at its best it simultaneously awakened a pride in Russian traditions and introduced to the country to the latest in Western art. Above all it promoted new talents like the painters Benois, Somov, Bakst and Dobouzhinsky. (RY 39)

Outre le fait que nous savons que Nabokov appréciait les quatre peintres cités ci-dessus, il est important de souligner qu'il les connaissait personnellement. Ils faisaient tous partie du même cercle artistique qui gravitait autour du journal *Mir Isskustva,* et en même temps, de leur maison à Saint-Pétersbourg. Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner, la famille avait dans sa collection privée aussi bien les œuvres de Somov, de Bakst, que celle de Benois. Tout comme pour Bakst,

[235] Nous avons vu au premier chapitre de la présente thèse que la collection Nabokov comprenait certaines œuvres peintes par Benois.

Nabokov décrira les œuvres de Somov et de Benois que sa famille possédait avant la Révolution :

> While thus engaged, I kept staring at the father wall upon which I see so clearly in retrospect some small daguerreotypes and silhouettes in oval frames, a Somov aquarelle (young birch tress, the half of a rainbow – everything very melted and moist), a splendid Versailles autumn by Alexander Benois and a crayon drawing my mother's mother made in her girlhood […]. (SM 321)

3.1.1. L'exode des peintres du cercle *Mir Isskustva*

Bakst a vécu entre la France et la Russie dès 1909 et il est mort à Paris en 1924 [236] . Il n'a pas pu s'installer définitivement en Russie à cause de l'antisémitisme. [237] Après la Révolution de 1917, d'autres artistes sont successivement partis en exil. Nabokov était resté en contact avec certains d'entre eux. Doboujinski a vécu, de 1923 jusqu'à son exil définitif aux États-Unis en 1939, entre la Lituanie, la France et l'Angleterre [238] . Nous savons que Nabokov et Doboujinski se sont vus à Vermont dans les années quarante. Nabokov décrit leur dialogue avec nostalgie. « I asked M.V. Dobuzhinsky, one summer afternoon in the nineteen-forties, as we strolled through a beech forest in Vermont. » (SM 119) Quant à Benois, il a quitté la Russie en 1928 pour s'installer définitivement à Paris.[239] Nous avons pu mentionner que Benois et Nabokov se sont vus à Paris[240]. Constantin

---

[236] Pour la biographie de Léon Bakst, voir Peter Leek, *La Peinture Russe*. Trad. de l'anglais par J.P. Orban (New York : Parkstone International, 2015) 480.

[237] Elisabeth Ingles, « Biography » dans *Bakst*. (New York : Parkstone Press International, 2014) 6.

[238] Pour la biographie de Mstislav Doboujinski, voir Peter Leek, *La Peinture Russe*. Trad. de l'anglais par J.P. Orban (New York : Parkstone International, 2015) 520.

[239] De Kaniv (2017) 251.

[240] Voir le premier chapitre de la présente thèse.

Somov émigre aussi aux États-Unis en 1923, puis en France en 1925 où il meurt en 1939[241].

Ces peintres appartenaient au même cercle qui était à l'origine de la revue d'art *Le Monde de l'Art*, mais également des Ballets russes[242]. Pour montrer à quel point ils ont contribué aux Ballets russes il suffit de voir la production des ballets qui ont eu lieu entre 1907 et 1918[243]. Bakst a fait les décors et les costumes pour les ballets entre 1908 et 1918 : « Cléopâtre. Nuit d'Egypte », « Le Festin », « Shéhérazade », « Carnaval », « L'Oiseau de Feu », « Narcisse », « L'Après-midi d'un faune », « Dauphin et Chloé », « Le Dieu bleu », « Thamar », « Yeux », « La Légende de Joseph » et « Le donne de buom umore ». Benois a fait les décors et les costumes en 1909 : « Le Pavillon d'Armide », « Les Sylphides » et « Petrouchka ». Quant à Doboujiski, il a dessiné les décors et les costumes pour le ballet en 1914 « Midas ». Somov n'a pas participé à l'élaboration des décors, mais nous savons qu'il était resté proche de ce cercle en exil à Paris. Il a peint notamment « des aquarelles consacrées aux Ballets russes se produisant à Paris »[244].

Si nous regardons la liste complète des peintres qui ont créé l'univers visuel des Ballets russes, nous remarquerons qu'à partir de 1915, les peintres qui ont fait partie du mouvement Mir Isskoustva ont été progressivement remplacés par les futurs novateurs tels que Larionov et Gontcharova, puis par les peintres français tels que Derain, Picasso, Matisse, Braque, De Chirico et même par la couturière Coco Chanel et ce dès 1917[245]. La principale raison de cela est que les Ballets russes étaient forcés de se relocaliser dès 1917 tout comme leur impresario Serge

---

[241] Pour la biographie de Constantin Somov, voir Peter Leek, *La Peinture Russe*. Trad. de l'anglais par J.P. Orban (New York : Parkstone International, 2015) 486.

[242] *Ibid.* 479.

[243] Pour voir la liste complète des Ballets russes, voir De Kaniv, 2017, *op.cit.* 258-262

[244] Peter Leek, 2015, *op.cit.* 486

[245] De Kaniv, 2017, *op.cit.* 112-124

Diaghilev. En effet, les Ballets russes ont été soutenus par la monarchie tsariste et notamment par Vladimir Romanov, le grand-duc[246], mais également par la princesse Maria Tenicheva[247] et comme nous l'avons vu, indirectement, par la famille Nabokov aussi.

Diaghilev meurt en 1929, et l'un des derniers ballets à avoir lieu était « Ode » en 1928, dont la musique a été écrite par le cousin de Vladimir Nabokov, Nicholas Nabokov. C'est le lien entre Nabokov et les musiciens de cette époque qui sera exploré à présent.

3.2. Nabokov et les musiciens de l'âge d'argent

Bien que Nabokov connût aussi bien les peintres que les musiciens renommés de son époque, il semblerait qu'il avait une nette préférence pour les peintres. De nombreuses déclarations étonnantes qu'il avait donné de son vivant au sujet de la musique et de ses diverses formes nous incitent à explorer son lien complexe avec le monde de la musique. Concernant l'affinité de la famille Nabokov avec la musique moderne, nous savons qu'au moins quatre membres de la famille Nabokov étaient de grands amateurs musicaux. Il s'agissait, à part son frère Sergei, de la mère de Vladimir, Elena Ivanovna Nabokov, de son cousin Nicolas Nabokov qui deviendra un compositeur très connu. Le fils de Nabokov, Dmitri, deviendra chanteur de l'opéra. En passant par des concerts privés qui ont été donnés dans leur maison à Saint-Pétersbourg évoqués plus haut, jusqu'aux leçons de piano de son frère que Nabokov trouvait insupportables, puis par des musiciens de renom comme son cousin et une génération après, son fils, Dmitri, qui deviendra un grand interprète lyrique, nous pouvons dire que Nabokov avait baigné dans le monde de

[246] *Ibid.* 115.

[247] Peter Leek, *op.cit.* 419

la musique. Pour autant, ses déclarations au sujet de celle-ci étonnent.

Nabokov racontait avoir participé aux spectacles du ballet composé par Igor Stravinsky et dont Serge Diaghilev était l'impresario. Nous retiendrons le fait que Nabokov et son frère sont allés assister à l'avant-première de *Petrouchka* en 1911. Le frère cadet de Nabokov, Serge, était également un amateur d'art et aimait particulièrement les spectacles musicaux, le ballet et l'opéra. Nabokov décrivait l'intérêt de son frère pour la musique de manière péjorative. « My brother would go up to his room and play some practice piece on the piano and then plunge and replunge into some of the melodies that I loathed […]. » (SM 111) La musique, et plus particulièrement le ballet resteront pour Nabokov comme une zone d'ombre et à maintes reprises l'écrivain se montrera évasif à ce sujet. Concernant Stravinsky, Nabokov va déclarer qu'il le connaissait à peine. « I know Mr. Stravinsky very slightly […]. » (SO 171) Ou encore, qu'il connaissait très peu sa musique. « I am unfamiliar with the music of Stravinsky and indifferent to the paintings by Shagal. »[248] Quant au ballet en tant que tel, il déclara qu'il ne s'était jamais intéressé à cette forme d'art. « I was never much interested in ballet. » (SO 171) Nous ne pouvons pas vraiment parler de son affinité avec la musique, mais plutôt de son aversion pour cette forme d'art qu'il décrit comme une succession de sons plus ou moins irritants : « Music, I regret to say, affects me merely as an arbitrary succession of more or less irritating sounds. » (SM 40) Néanmoins, nous savons également que Nabokov n'aimait pas particulièrement le ballet, mais qu'il semblait donner un peu plus de crédit à l'opéra au sujet duquel il avait écrit un essai en 1928 dont le titre original en anglais est « On Opera » (TWS 218-220) où il explore le lien entre la forme artistique et la nature.

Tout ceci étant dit, nous savons que Nabokov avait un lien avec les musiciens russes de son époque en exil et ce à travers son cousin Nicholas Nabokov. Nous

[248] Vladimir Nabokov, *Think, Write, Speak*. Brian Boyd et Anastasia Tolstoy (chargés d'édition) (Londres : Penguin Modern Classics, 2019) 875. Nous allons dorénavant faire référence à cet ouvrage sous sa forme abrégée TWS.

savons qu'il avait correspondu avec Rachmaninov et que ce dernier lui avait envoyé une petite somme d'argent quand il a eu son premier poste à l'Université de Cornel. Nabokov affirmait qu'il n'avait pas connu Rachmaninov avant de partir de France contrairement à certaines rumeurs qui se sont propagées. « I had not met Rachmaninov before leaving France for America in 1940. He had twice sent me small amounts of money through friends, and I was eager to thank him in person. » (SO 290)

Néanmoins, il semblerait que Nabokov s'est tenu à l'écart du cercle des Ballets russes en exil. Même si Nabokov avait fait de nombreux voyages à Paris dans les années vingt avant d'y aménager pour un certain temps dans les années trente, nous ne pouvons pas affirmer avec certitude s'il allait assister aux spectacles des Ballets russes ou pas. De nombreuses déclarations de l'auteur dans lesquelles il affirme s'être tenu à l'écart de toutes les tendances en art et de tous les mouvements artistiques nous permettent de conclure plutôt que Nabokov évitait les artistes qui se sont rassemblés autour de Diaghilev dans les années vingt et qui continuaient à vivre et à travailler à Paris dans les années trente lorsque Nabokov aménagea à Paris. Diaghilev quant à lui était déjà décédé en 1929 avant le l'installation de Nabokov à Paris.

C'est plus précisément la relation entre Nabokov et Diaghilev qui nous intéressera dans le chapitre suivant et avec lequel nous allons clore notre première partie portant sur les considérations esthétiques de Nabokov sur la scène d'avant-garde russe.

3.3. Nabokov et Diaghilev : Nabokov à l'écart de la scène artistique parisienne des années vingt et trente

Nabokov avait donné une réponse vague concernant sa proximité avec les Ballets russes et implicitement avec leur impresario Serge Diaghilev. [249] La journaliste souhaitait savoir si Nabokov connaissait le cercle de Ballets russes et les artistes qui gravitaient autour de la compagnie de Diaghilev. « The latter artist [Tchelitchew] recalls the Ballets russes. Were you at all acquainted with that circle, painters as well as dancers and musicians? » La manière évasive dont Nabokov répond au sujet des Ballets russes étonne[250]. De plus, Nabokov ne mentionne pas du tout Serge Diaghilev qu'il semblait connaître. En 1940, il consacre une brève critique intitulée « Diaghilev and a Disciple »[251] à propos de la biographie de Serge Diaghilev écrite par son disciple Serge Lifar. La critique de *Serge Diaghilev : An Intimate Biography*[252] visait aussi bien le biographe de Diaghilev, Serge Lifar, que Diaghilev lui-même. Pour tout dire, Nabokov décrit le grand impresario comme un artiste reconnu certes, mais sur le plan humain, comme un être tout à fait détestable :

> His real achievement was that he knocked into shape and then showed the world that exquisite combination of movement, color and sound, the Russian ballet. His portly appearance was so "gentlemanly and aristocratic" that people turned back to look at him. The habit he had of smashing crockery and hotel furniture when slightly annoyed was partly responsible, perhaps, for the foreign conception of the Russian ego as exported abroad. His morals were frankly abnormal. He could

[249] SO 171.

[250] Nous avons déjà cité cette réponse plus haut : « My parents had many acquaintances who painted and danced and made music. » Vladimir Nabokov, SO, *op.cit*. 171

[251] Vladimir Nabokov, « Diaghilev and a Disciple » originalement publié dans *New Republic,* 18.11.1940, p.699-700, et réédité dans TWS 353-357.

[252] Serge Lifar, *Serge Diaghilev : An Intimate Biography*. (New York : G.P. Putman's Sons, 1940)

> be charming when he chose to smile. He bullied his dancers, blandly betrayed his friends and vilely insulted women. In later years he developed a mania for book-collecting, which Mr. Lifar deplores, but which seems to have been the most lovable trait in men's character. (TWS 355-356)

Au vu de la description précise qu'en donne Nabokov nous pouvons conclure qu'il le connaissait de près. Nous savons que Serge Diaghilev avait dessiné la robe qui était portée par la tante de Nabokov lors de l'un des derniers bals organisés par le Tsar en 1903.[253] Nous savons également que Nabokov connaissait de près de nombreux artistes qui ont fait partie au même titre que Diaghilev du cercle *Mir Isskoustva*. Pour finir, le cousin de Vladimir, Nicholas Nabokov avait écrit la musique pour l'un des derniers ballets de la troupe de Serge Diaghilev « Ode » de 1928. Le lien entre les deux artistes s'il n'a pas été direct existait par des connaissances et amis communs.

Tout comme la famille Nabokov, Serge Diaghilev et une bonne partie de la scène russe se sont retrouvés en exil. Contrairement aux membres de la famille Nabokov, Diaghilev a tout de suite trouvé refuge en France. Il est très rapidement devenu la personne centrale autour de laquelle toute la scène parisienne se rassemblait y compris les artistes tels que Picasso, Matisse, Braque, De Chirico, et même la grande couturière Coco Chanel.[254] Comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, les Ballets russes ont été subventionnés par la famille impériale russe, puis par des mécènes parisiens. De ce fait, Diaghilev, mais également Bakst, qui ne pouvait pas vivre de manière permanente en Russie à cause du racisme, étaient tous les deux déjà établis à Paris avant la révolution. Les spectacles étaient montés sur les scènes parisiennes bien avant l'exode des artistes russes en 1917. Certains ont été vus par Nabokov avant la révolution. Nabokov émigrera à Paris dans

[253] Brian Boyd, RY, *op.cit.* 42

[254] Voir la liste des ballets dans De Kaniv, 2017, *op.cit.* 258-262

les années trente où il retrouvera la scène artistique de son enfance. Néanmoins, même si l'on sait que Nabokov était présent à Paris en même temps que Diaghilev, nous ne pouvons pas être certains qu'il allait assister aux spectacles. L'une des raisons de cela était la proximité de son frère Sergei avec les Ballets russes et avec Diaghilev que Nabokov ne semblait pas cautionner. En effet, même si les deux frères habitaient à Paris en même temps, nous savons qu'ils ne se voyaient pas beaucoup :

> In the thirties, when living in Paris, I happened to meet Nabokov's brother Sergei: despite less than a year's difference between the two, they seem to have led totally separate lives since early adolescence, attending different schools and having different sets of friends. When I knew Sergei he was drifting in a hedonistic haze among Montparnassian crowd that has been so often depicted by a certain type of American writer. His linguistic and musical gift dissolved into the indolence of his nature. I have reason to think that his childhood has never been so happy as that of his parents' favourite son. Accused of Anglo-Saxon sympathies, Sergei, an outspoken and fearless man, despite his effeminate looks, was arrested by the Germans and died in a concentration camp. (SM 441)

De cette citation qui se trouve dans les annexes de l'autobiographie romancée de Nabokov nous pouvons inférer la proximité de Sergei avec les artistes tels que Picasso, Matisse et d'autres qui ont contribué aux Ballets russes. Autant que Nabokov s'était tenu à l'écart de son frère, il se tenait également à l'écart du cercle des Ballets russes en exil. De nombreuses déclarations de l'auteur dans lesquelles il affirme ne pas avoir fait partie des tendances en art et de tous les mouvements artistiques de son époque nous permettent de conclure plutôt que Nabokov évitait les artistes qui se sont rassemblés autour de Diaghilev dans les années vingt et qui continuaient à vivre et à travailler à Paris dans les années trente lorsque Nabokov déménagea à Paris.

La famille Nabokov était à contre-pied d'une famille noble conservative et conservatrice de son époque. Le milieu dans lequel il évoluait était à la fois libéral

et porté par la nouveauté aussi bien dans le domaine des arts que celui des idées. C'était une famille démocrate au sein d'une Russie tsariste. L'un des exemples les plus probants de leur implication dans la scène artistique de leur époque est le fait que Nabokov a eu le même professeur de peinture que Chagall. Mstislav Doboujinski lui a ainsi appris à peindre les paysages alors que Nabokov n'était qu'un garçon. En l'occurrence, Nabokov se situe loin d'un enfermement dans les idées passéistes et stériles dont on pourrait facilement taxer d'une manière tout à fait dichotomique un Russe Blanc qui n'a pas montré d'affection particulière à l'encontre de l'abstractionnisme de Malevitch de son vivant. Au contraire, Nabokov a pu bénéficier d'une ouverture extraordinaire grâce à ses parents envers les expressions artistiques les plus innovantes et les plus diverses, aussi bien nationales qu'internationales et ce dès son plus jeune âge.

Cette position privilégiée de l'écrivain dans la sphère artistique russe d'avant la Révolution a rarement été mise en avant, d'une part, à cause de son statut d'émigré qui est devenu presque sa marque, et de l'autre, par le manque de contexte que celui-ci a engendré. Nabokov est devenu pour ainsi dire hors contexte comme ces papillons qu'il décrivait avec beaucoup de tendresse et c'est cet aspect de sa personne que nous connaissons le mieux. Nabokov a mentionné le cas des ces papillons dont les ailes étaient censées imiter une feuille automnale pour se fondre avec le décor d'une forêt du nord et que les aléas de la migration ont fini par domicilier dans les tropiques. Nous y voyons la métaphore d'un artiste qui est inscrit dans une langue et dont l'habitat se trouve tout d'un coup détruit. En effet, sans s'attarder plus que cela sur ces comparaisons entomologiques, nous fermons la parenthèse basée sur l'analogie entre l'art et la fibre artistique de la Mère Nature. Nous fermons aussi la porte du foyer des Nabokov au 47, Rue Morskaïa afin d'ouvrir celle de l'art du portrait et du personnage dans l'œuvre romanesque nabokovienne.

Partie II
Ce que nous voyons nous regarde[255]

255 Ce titre pastiche est emprunté à Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regard*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 1992).

Chapitre 1 : Le portrait

De premier abord, la plus grande bizarrerie des portraits nabokoviens serait le simple fait qu'ils existent. En même temps, que le portrait littéraire disparaît progressivement des romans au cours du vingtième siècle, Nabokov semble élaborer son art du portrait à contre-courant des tendances littéraires en vigueur à son époque. Il crée des portraits, page après page, d'une manière systémique et imperturbable. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce phénomène de disparition progressive du portrait dans la littérature. La première est idéologique tandis que la deuxième est inhérente à une esthétique nouvelle qui en découle. La troisième concerne la rupture dans la représentation de la figure humaine dans la littérature après le choc de la découverte des corps défigurés et les visages sans traits des personnes trouvées dans les camps de concentration. Quelle que soit la raison de sa disparition, il semblerait que le portrait, au vingtième siècle, crée une sorte de malaise.

En peinture, dans le contexte de la Révolution russe, avec la disparition de la figuration de la peinture, le portrait a même été aboli un certain temps. Car, comme l'explique Jean-Luc Nancy[256], sans une figure comme sujet du tableau, le portrait, l'objet « portrait » ne peut exister. Un portrait selon Nancy est l'accomplissement de la figure en elle-même. Nancy dit : « Un tableau s'organise autour d'une figure en tant que celle-ci est proprement en elle-même la fin de la représentation, à l'exclusion de toute autre scène ou rapport, de toute autre valeur ou enjeu de représentation, d'évocation ou de signification. »[257] En littérature, la volonté d'effacer le portrait de la littérature vient d'un positionnement anti bourgeois, d'une

[256] La définition du portrait selon Nancy est qu'il est le seul art à être à la fois son propre sujet et objet. Pour plus amples informations voir le chapitre « Le Portrait autonome » dans Jean-Luc Nancy, 2000, *op.cit.*11-35.

[257] *Ibid.* 14

critique marxiste en somme, qui rejoint la disparition de la figure de la peinture abstraite. Miraux dit : « Cette conception radicalement nouvelle du portrait [effacement du portrait] obéit tout d'abord à une volonté idéologique de déstabiliser la conception dite bourgeoise de la représentation dans la littérature classique. »[258] Il est clair à présent que la présence des portraits dans l'œuvre nabokovienne peut être vue comme un gage de son positionnement antimarxiste. Car, nous savons que depuis Pline l'Ancien et plus particulièrement depuis Aristote, le portrait subit des couches successives de codification. Il ne se rapporte pas seulement au savoir, mais également à la classe sociale qu'il dépeint et qui, en retour, le reçoit et le conceptualise. Il a des fonctions particulières. Il sert à la fois à imiter la réalité et à l'embellir.[259] Il sert à créer une proximité en l'absence de la personne représentée.[260] Le portrait est l'insigne du statut social. L'évacuer c'est affirmer la rupture avec l'histoire et cette rupture c'est la condition de l'émergence du modernisme.

L'autre hypothèse est liée à l'émergence d'une nouvelle esthétique qui découle des idées révolutionnaires. Au vingtième siècle, l'éthopée et la prosopopée du genre réaliste disparaissent progressivement de la littérature. Rappelons que l'éthopée est « figure de pensée qui a pour objet la peinture des mœurs et du caractère d'un personnage. »[261] La littérature au vingtième siècle ne cherche plus ni à imiter la réalité ni à s'imiter soi-même. Comme le souligne Miraux, cette disparition du portrait est due au personnage du premier plan et à l'absence d'une narration omnisciente du genre réaliste :

---

[258] Jean-Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire*. (Paris, Hachette supérieur, 2003) 116.

[259] Nous tenons cette affirmation de la *Poétique* d'Aristote.

[260] Cette idée a été développée par Pline l'Ancien.

[261] Définition de l'« éthopée » extraite du *Informatisé de la langue Française,* URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?54;s=3058246365; (24.05.2021)

> Ce refus du portrait doit particulièrement s'appliquer aux personnages de premier plan que le narrateur feint de découvrir en même temps que le lecteur. Cette autonomie (certes artificielle) du personnage implique une attitude anti-réaliste et anti-naturaliste que Gide revendique en inventant la notion du « personnage bobine », c'est-à-dire la représentation d'un individu fictif dont les traits, les caractères et les comportements sont inconnus à la fois du lecteur et de l'auteur. Car le roman ne doit plus être la représentation exacte d'un être ou d'une époque à partir d'un point de vue omniscient qui installe prioritairement un décor, mais un *work in progress* où le narrateur, qu'il soit explicite ou l'implicite, suit ses personnages et donne l'impression que le roman et ses différents éléments semble se construire au fur et à mesure que la vie se déroule. » (MIRAUX 108)

La troisième hypothèse est liée avec l'impossibilité de représenter la figure humaine à partir de la fin de la Seconde Guerre Mondiale que l'on attribue au bouleversement profond qu'a occasionné la découverte des corps défigurés et des visages sans traits dans les camps de concentration. Cette absence du portrait serait liée à la pudeur devant le corps dans toute son intégrité et non seulement au portrait à proprement parler. Rappelons que le portrait selon la théorie esthétique de Nancy s'oppose au corps. Néanmoins, traduire la perte des traits en littérature par l'absence du portrait crée en quelque sorte un anti-portrait. Car un portrait selon Nancy a la triple fonction, celle de ressembler, rappeler et regarder.[262] Ressembler, mais également rassembler ou assembler les traits. Il donne la possibilité de ramener à la vie.

Alors que nous avons passé en revue plusieurs hypothèses qui pourraient être la cause du délitement du portrait au vingtième siècle, nous allons débuter cette partie en définissant ce qu'est ou ce que peut-être un portrait littéraire.

---

[262] Jean-Luc Nancy, 2000, *op.cit.* 35

1.1. Portrait littéraire, description, récit

Il est assez intéressant de remarquer que dans l'ouvrage *Figures II*[263] de Gérard Genette, aucun chapitre n'est exclusivement consacré au portrait littéraire. Celui-ci est abordé au cœur même de la discussion dans laquelle s'opposent la narration et la description qui se retrouvent au sein du chapitre intitulé « Frontières du récit ». Certains théoriciens du portrait littéraire comme Jean-Philippe Miraux en déduisent que pour Gérard Genette le portrait serait une province de la description[264] : « La description et sa « province » que constitue le portrait n'auront alors aucune fonction ornementale [...]. » (MIRAUX 70).

À lire Genette, il nous semble plutôt que ce qu'il nomme la description et le récit sont comme des poupées russes dans lesquelles se trouvent bien d'autres éléments toujours plus circonscrits et dont le portrait pourrait être la plus petite de toute une série de poupées russes emboitées. Le récit est décrit par Gérard Genette comme suit :

> Tout récit comporte en effet, quoi qu'intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations des actions et des évènements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets et de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui, *la description*.[265]

Dans ce chapitre, Genette touche au cœur de ce qui va constituer la particularité des romans nabokoviens, à savoir, la possibilité d'un « roman semi-didactique »[266] où la narration est auxiliaire de la description et non pas l'inverse. Néanmoins, c'est

---

[263] Voir le chapitre « Frontières du récit » dans Gérard Genette, *Figures II*. (Paris : Seuil, 1969) 76-109.

[264] Jean-Philippe Miraux, 2003, *op.cit.* 70.

[265] Gérard Genette, 1969, *op.cit.* 87

[266] *Ibid.* 90

justement l'inverse qui est communément reçu et Genette décrit la description en ces termes : « La description est tout naturellement un *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée [de la narration]. »[267] Toujours selon Genette, la description a deux fonctions, dont la première est celle « de l'ordre décoratif »[268] et « que la rhétorique range parmi les ornements du discours : la description étendue et détaillée apparaît comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique, comme celui de sculpture dans un édifice classique. [269] Le portrait littéraire, autrement dit « le portrait physique : les descriptions d'habillements » [270] trouve sa place au sein de la deuxième fonction qui est « de l'ordre explicatif et symbolique »[271] et qui participe au même titre que la description d'un lieu, « d'ameublements »[272] par exemple, aux procédés de l'exposition. Par ailleurs, sans définir le portrait littéraire à proprement parler, Genette dit : « Tout cela est d'ailleurs trop bien connu pour que l'on se permette d'y insister. » [273] En conclusion, le portrait littéraire chez les écrivains réalistes que Genette prend comme exemples est inextricablement lié aux descriptions des possessions du personnage, révélateurs de leur milieu et statut social. Ceci peut être vu comme une critique marxiste :

> […] les portraits physiques : les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent chez Balzac, et ses successeurs réalistes, à

[267] *Ibid.* 90

[268] *Ibid.* 90

[269] *Ibid.* 90

[270] *Ibid.* 91

[271] *Ibid.* 91

[272] *Ibid.* 91

[273] *Ibid.* 91

> révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois le signe, la cause et l'effet.[274]

Alors que nous avons peiné à retrouver en quoi le portrait littéraire serait selon Genette « la description et sa « province » que constitue le portrait » (MIRAUX 70), nous conclurons sur le fait que la description qui englobe pour ainsi dire le portrait littéraire est un faubourg du récit, autrement dit, sa « frontière intérieure »[275], que Genette nomme également « la frontière du récit »[276]. Toujours est-il que le portrait littéraire est la seule partie du récit dont la signification semble aller de soi. Nous inférons que le portrait littéraire selon Genette est la partie de la description porteuse du sens donc pas seulement ornementale. Pour finir, en tant que description, il est également une pause dans le récit, si ce récit existe, qui crée un effet contemplatif et qui lui confère un aspect plus poétique selon Genette. Et pourtant, l'aspect purement contemplatif des portraits littéraires ne semble pas résonner avec autant d'évidence comme pour un portrait peint. De même, le portrait peint, comme nous l'allons voir sous peu, incite à la plus grande contemplation de ce qui le constitue.

1.2. Portrait peint

Le portrait peint tout comme le portrait littéraire s'organise autour d'une figure et à minima de son visage que les autres attributs tels qu'un globe, un sceptre et des étoffes de brocards viendraient compléter et codifier encore davantage. Le portrait visuel selon Jean-Luc Nancy est entièrement organisé autour d'un visage et

---

[274] *Ibid.* 91

[275] *Ibid.* 91

[276] *Ibid.* 91

plus précisément autour « du regard » [277] de la figure peinte. Nancy écrit : « Quelque chose tourne autour du regard : il ne suffit pas que le tableau s'organise autour d'une figure, celle-ci doit encore s'organiser autour de son regard – autour de sa vision ou de sa voyance. » [278] Selon Nancy, le portrait est avant tout autonome[279]. La conception du portrait selon lui que nous avons choisi de mettre ici en exergue est d'autant plus intéressante qu'elle montre le caractère intrinsèquement opposé dans la manière de parler d'un portrait littéraire et d'un portrait peint. Nous avons pu voir à quel point un portrait littéraire est inséparable de la description et du récit qu'ils englobent. Le portrait peint est décrit comme autonome. Il existe par soi et pour soi. Nancy dépeint ceci comme suit :

> La figure portraiturée doit organiser le tableau non seulement en termes d'équilibres, de lignes de force ou de valeurs colorées, mais encore de telle façon que le tableau, en somme, vienne s'absorber et s'accomplir en elle. Ce qui l'entoure, si quelque chose l'entoure, doit strictement s'ordonner à sa pure et simple position pour soi. Un *soi* en soi et *pour* soi, telle est l'affaire unique et exclusive du portrait […].[280]

Nous pourrions dire qu'en termes littéraires, ce processus est moins évident, car il faut interpréter le sens de ce qui entoure le portrait pour pouvoir voir si cet ensemble des choses qui l'encadrent viennent s'accomplir en lui. Néanmoins, nous sommes rarement devant un roman comme nous le sommes devant un tableau. C'est d'ailleurs le grand regret de Nabokov, car le lecteur prend plus du temps à lire attentivement l'image dans un tableau que celles d'un roman :

---

[277] Pour plus amples informations à ce sujet voir l'ouvrage Jean-Luc Nancy, 2000, *op.cit.*

[278] *Ibid.* 18

[279] *Ibid.* 11-36.

[280] *Ibid.* 16-17.

> Temps et enchainement ne peuvent pas exister dans l'esprit de l'auteur, car nul élément de temps et nul élément de l'espace n'ont régi sa vision initiale. Si l'esprit pouvait lire un livre de la même manière que l'œil appréhende un tableau, c'est-à-dire sans le souci de besogner de gauche à droite, et sans l'absurdité de commencements et des fins, ce serait la façon idéale d'apprécier un roman, car c'est ainsi que l'auteur l'a vu au moment de sa conception.[281]

Inextricablement liée à l'idée d'un portrait, qu'il soit visuel ou littéraire, c'est la notion du modèle, de l'imitation, de la *mimésis* qui importe. Selon Aristote, un bon portraitiste doit imiter le modèle en mieux. Il dit :

> D'autre part, comme la tragédie est l'imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes ; ceux-ci, en effet, pour rendre la forme particulière de l'original, peignent, tout en composant les portraits ressemblants, en plus beau. Ainsi aussi le poète, quand il imite les hommes violents ou lâches ou qui ont n'importe quel autre défaut de ce genre dans leur caractère, doit tels quels en faire des hommes remarquables.[282]

L'idée même du portrait naît de la volonté de conserver la forme matérielle d'un visage. Ainsi est né le premier portrait tel que conté par Pline l'Ancien :

> En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier art de modeler les portraits et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pur l'étranger, elle entoura d'une ligne une ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, et fit un relief qui mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher ;

---

[281] Vladimir Nabokov, « L'art de la littérature et le bon sens » dans Vladimir Nabokov, LITTÉ*, op.cit.* 495

[282] Aristote, *La Poétique, op.cit.* 51

> cette œuvre, dit-on, fut conservée au Nymphaeum jusqu'à l'époque du sac de Corinthe par Mummius.[283]

Dans cet exemple nous voyons l'importance que joue le modèle dans la conceptualisation du portrait. Nous voyons également la fonction du portrait qui est de garder la personne présente en son absence. Par ailleurs Nancy parle de cette fonction précise : « […] le portrait est fait pour garder l'image en absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. »[284] C'est le rôle même d'une prosopopée : « [f]igure par laquelle l'orateur ou l'écrivain fait parler et agir un être inanimé, un animal, une personne absente ou morte. »[285]

1.2.1. Limites du portrait en peinture

Cependant, le portrait visuel comme le portrait littéraire ont leurs limites. Comme l'indique Jean-Luc Nancy dans son autre ouvrage intitulé *Le Plaisir au dessin*[286] où il expose le plaisir des formes naissantes que procure la forme inachevée du dessin, mais aussi d'autres formes d'art qui fonctionnent sur le même principe tels la danse, la musique ou la poésie, dans un portrait le modèle prend son importance au détriment de l'image. Il dit à propos de la mimésis :

> On peut tirer aussitôt de là une imitation vouée à une vraie reproduction et une mise en valeur dans inventivité de laquelle le modèle prend son importance au profit de l'image. Nous connaissons

---

[283] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle, op.cit.*101

[284] Jean-Luc Nancy, 2000, *op.cit.* 53

[285] Définition de la « prosopopée » extraite du Trésor *Informatisé de la langue Française,*

URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?29;s=3058246365; (24.05.2021)

[286] Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin.* (Paris : Galilée, 2009).

> toujours très bien ce contraste : c'est celui qui oppose, par exemple, la photo d'identité et le portrait photographique. »[287]

Nancy affirme que « […] le caractère véritable de la mimesis est d'être sans modèle. » [288] Il conceptualise le dessin non pas comme une sorte de finitude, qui enfermerait le modèle dans le dessin, mais au contraire comme une ouverture de la forme. Il définit le dessin comme suit :

> Le dessin est l'ouverture de la forme. Il l'est en deux sens : l'ouverture en tant que début, départ, origine, envoi, élan ou levée, et l'ouverture en tant que disponibilité ou capacité propre. Selon la première direction, le dessin évoque plus le geste dessinant que la figure tranche ; selon la seconde, il indique dans cette figure un inachèvement essentiel, une non-clôture ou une non-totalisation de la forme.[289]

Cette totalisation de la forme trouve sa place dans la peinture, alors que celle-ci est exemptée du dessin, de la danse, de la musique et de la poésie. Nous voyons à quel point l'idée du dessin chez Nancy vient davantage de l'intérieur de celui qui dessine que de l'imitation des formes venant de l'extérieur dont l'exemple le plus probant est le premier portrait moulé par Butadès de Sicyione rapporté par Pline l'Ancien. Pour Nancy, le dessin est le fait de « [f]aire de la chose un sujet : la rendre inaccomplie et inaccomplissable, l'ouvrir à l'indéfinie possibilité de s'affecter soi-même. »[290]

Ce manque de totalisation de la forme que nous offre Nancy prend tout son sens lorsque nous comparons le dessin avec un portrait littéraire. Ce qui fait l'ouverture

---

[287] *Ibid.* 76

[288] *Ibid.* 78

[289] *Ibid.* 9

[290] *Ibid.* 117

d'un portrait littéraire est sa capacité à suggérer les traits d'un personnage et que le lecteur devra compléter par son imagination. Cette ouverture de la forme a été incarnée dans son roman inachevé LAURA. Outre les formes naissantes des portraits de Laura, le produit fini, c'est-à-dire, le roman publié, comporte les pages manuscrites de l'écrivain, les traits de son écriture, les fautes et les ratures. Dans ce roman outre son caractère inachevé qui nous fait penser aux définitions que donne Nancy du dessin, nous retrouvons des traits écrits et des traits décrits inextricablement mêlés qui permettent d'expliciter cette « contagion générale [des arts] »[291] dont parle Nancy dans cet ouvrage. En effet, c'est dans le trait du mot portrait que le portrait littéraire et le portrait peint se retrouvent. Cet exemple nous sert d'ouverture à ce qui va suivre.

1.3. Les *ekphrasis* dans les romans de Vladimir Nabokov

Le bouclier d'Achille tel que dépeint dans l'*Iliade* d'Homère est l'exemple le plus classique d'une *ekphrasis*, autrement dit, d'un chef d'œuvre à l'intérieur d'un récit. Comme le souligne l'historien de l'art et classiciste Jaś Elsner[292], de cet exemple naît en quelque sorte la définition de l'*ekphrasis* que nous acceptons aujourd'hui, à savoir, l'*ekphrasis* en tant qu'une œuvre d'art dépeinte à l'intérieur d'une œuvre littéraire :

> The paradigm of a leisurely descriptive intervention about a work of art within a long narrative is clearly the Shield of Achilles in *Iliad*, a work that was to have fundamental influence not only on other epic uses of

[291] *Ibid.* 13

[292] Elsner, Jaś. « Introduction: The Genres of Ekphrasis » dans *Ramus*, vol. 31, no. 1-2, 2002, 1–18, URL : https://www.cambridge.org/core/journals/ramus/article/introduction-the-genres of ekphrasis/12C99D2569B5DFF082805F0E749A5613 (5.5.2021)

> *ekphrasis* but also on the place of *ekphrasis* in other kinds of fictional narratives (such as the prose novel, for example).[293]

L'*ekphrasis* au même titre que le portrait littéraire est une pause dans le récit non dénuée de signification. Afin de reprendre cet exemple célèbre, le bouclier d'Homère est important pour la lecture de l'*Iliade* comme le souligne Elsner, car il montre ce que la diégèse ne montre pas : les images de paix[294].

Chez Nabokov, force est de constater que son recours à l'*ekphrasis* est rencontré dans l'intégralité de son œuvre romanesque. Celui-ci est même insigne de son érudition et fonctionne comme une sorte d'emblème de ses origines nobles. De ce fait nous ne pouvons pas passer outre même si ce sujet a déjà été abordé par Gérard de Vries et Gavriel Shapiro. Selon Elsner, l'*ekphrasis,* qu'il divise en *ekphrasis épigrammatique*[295] et *ekphrasis imbriquée*[296] sert à méditer sur l'œuvre d'art et sur sa réception. Celle-ci a même une fonction didactique de montrer comment lire l'œuvre : « Clearly ekphrastic writing […] was a meditation on the viewing and the reception of art, and even an education how to look. »[297]

Si nous acceptons le sens premier d'une *ekphrasis* qu'en donne Elsner, mais également Genette dans les *Figures II* dont il dépeint l'emploi en tant que « genres excursus descriptivo-narratifs »[298], nous allons passer en revue un certain nombre de tableaux qui apparaissent au sein de la fiction romanesque nabokovienne. Ce faisant, nous ne pouvons pas passer sous silence la nouvelle *La Vénitienne*[299] dont

---

[293] Ibid. 3

[294] Ibid. 4

[295] L'*ekphrasis* épigrammatique est un commentaire sur une œuvre d'art et peut exister pour lui-même et même être regroupé en collections.

[296] L'*ekphrasis* imbriquée est la description d'une œuvre d'art à l'intérieur d'un récit.

[297] Jaś Elsner, « Introduction: The Genres of Ekphrasis », *op.cit.* 15

[298] Gérard Genette, 1969, *op.cit.* 338

[299] Vladimir Nabokov, « La Vénitienne » dans *La Vénitienne et autres nouvelles précédé de Le Rire et*

le nœud de l'intrigue est justement un tableau de Sébastiano del Piombo (1485-1547)[300]. Celle-ci s'offre comme la métaphore de la fiction nabokovienne où les portraits et les *ekphrasis* sont tellement centraux à son art que l'œil du lecteur n'arrive pas à voir tout de suite à quel point ils sont importants. Celles-ci fonctionnent comme une sorte d'anacoluthe qui, rappelons-le, est « la rupture de construction dans la construction d'une pensée »[301] En effet, l'œil lorsqu'il contemple un tableau peint suit sa propre trajectoire et après avoir examiné les quatre points du rectangle intérieur du tableau s'arrête en dernier lieu au point focal légèrement au-dessus du centre. Selon Elsner, le rôle d'une *ekphrasis* est justement de rendre possible une méditation implicite sur la totalité de l'œuvre :

> In narratological terms, Homer's Shield—a pause in the narrative that allows other kinds of narratives to figure both within the main text and bracketed apart from it, an implicit meditation on the totality of the text within which it constitutes but a small episode and yet a material item with its own significant part to play in the *Iliad*'s main story—fundamentally prefigures the role of ekphrasis in the later tradition.[302]

Pour reprendre la formulation de Genette, les « excursus descriptivo-narratifs »[303] sont extrêmement nombreux dans les romans nabokoviens. Ainsi, ceux-ci méritent que l'on y s'arrête et que l'on passe en revue les différents types, autrement dit, les différents supports rencontrés. Car, la particularité d'une *ekphrasis* nabokovienne c'est qu'elle ne se limite pas à la description des tableaux peints. Aux côtés des tableaux célèbres ou du moins, des figures archétypales que

---

les rêves et de Bois laqué. 1923 (Paris : Gallimard, 1990) 175-223.

[300] La peinture de Sebastiano del Piombo (1485-1547) est une peinture maniériste caractéristique du *Cinquecento*.

[301] URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=785457375; (25.05.2021)

[302] Jaś Elsner, « Introduction: The Genres of Ekphrasis », *op.cit.* 4

[303] Gérard Genette, 1969, *op.cit.* 338

l'on rencontre dans la peinture, nous retrouvons également de nombreuses photographies, reproductions, quelques faux, mais également un certain nombre d'œuvres d'art peintes par des personnages. Afin d'essayer d'éviter l'écueil d'une approche purement naturaliste, à la fois illustrative et descriptive, la réflexion proposée autour des *ekphrasis* ici sera davantage diégétique.

1.3.1. Figures emblématiques ou archétypales

Afin d'entrer progressivement au cœur des *ekphrasis* nabokoviennes, nous allons commencer par le hors texte, autrement dit par les tableaux ou du moins, des figures des tableaux, qui font partie de la réalité extratextuelle. Selon Gérard Genette, la réalité extratextuelle est une forme de transcendance qui consiste dans le rapport entre le texte et le hors texte. Genette dit : « J'aurais peut-être dû préciser que la transtextualité n'est qu'une transcendance parmi d'autres ; du moins se distingue-t-elle de cette autre transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle […][304] ». En l'occurrence, les *ekphrasis* auxquelles nous faisons référence en tout premier lieu sont de véritables objets qui font partie de la réalité extratextuelle du lecteur. Nous ne traiterons pas ici de jeux allusifs aux tableaux existants.

Tout d'abord, le recours à une figure célèbre pour en faire une *ekphrasis* est intéressant en ce que celle-ci, par elle-même, peut renvoyer à plusieurs tableaux, autrement dit, à plusieurs réalités extratextuelles. Dans LUZH, c'est la figure de Phryne trouvée au mur de la maison paternelle de Luzhin qui capte le regard de l'un des personnages. « 'Stark naked again,' sighed the editor of an art magazine, taking a passing look at Phryne, who was particularly vivid as a result of the intensified light. » (LUZH 19) Phryne est une prostituée très connue de l'Antiquité et qui était

[304] Gérard Genette, *Palimpsestes ; La littérature au second degré*. (Paris : Seuil, 1982) 33.

représentée dans de nombreuses toiles et très souvent nue. Ici, il est impossible de dire de quelle toile il s'agit, car le tableau en soi n'est pas aussi important que la figure en elle-même. Celle-ci contribue à la caractérisation de la tante de Luzhin dont il est question dans les pages qui suivent. En effet, c'est la suite de l'histoire qui permettra de faire le lien entre l'*ekphrasis* et le personnage en question. Le jour après la réception organisée en honneur du feu grand-père de Luzhin où Phryne avait capté le regard de l'éditorialiste, la tante de Luzhin, Luzhin et ses parents vont petit-déjeuner et lors de ce petit déjeuner enjoué et animé par la tante, la mère de Luzhin va comprendre que son mari la trompe avec sa cousine, la tante de Luzhin. Ainsi, en premier lieu, c'est la frivolité qui est annoncée par l'*ekphrasis* représentant cette hétaïre célèbre. Outre ce thème, cette *ekphrasis* annonce également la fatalité, car c'est la tante qui va initier Luzhin au jeu des échecs qui va causer sa perte comme nous pouvons le voir également de ce passage : « Well, let's play some game,' said his aunt hurriedly and took him by the neck from behind. 'What a thin little neck you have, one could clasp it with one hand…' 'Do you know how to play chess?' asked Luzhin […] » (LUZH 22) En effet, les réflexions de la tante au sujet de la fragilité de Luzhin, de son cou fin, la demande de Luzhin que la tante lui apprenne à jouer aux échecs font partie de cette prolepse qui annonce la fin funeste de Luzhin. La figure de Phryne outre le fait qu'elle contribue à caractériser la tante introduit dans le récit la notion de la dangerosité du jeu qu'il soit charnel ou dans le cas précis des échecs, mental. En sus, nous pouvons faire un parallèle entre Phryne qui était accusée d'avoir introduit un nouveau culte à Athènes et la tante de Luzhin qui a introduit le culte des échecs dans la vie de Luzhin.

Nous pouvons voir comment une figure qui provient de la réalité extratextuelle apporte de la profondeur au texte et rend possible de multiples interprétations. Le fait qu'aucun tableau ne soit référencé de manière précise crée le flou qui donne la possibilité au lecteur de convoquer à l'esprit de multiples tableaux où Phryne est représentée. Ainsi, la référence extratextuelle vient

également de pair avec l'acte de convoquer les images par l'intermédiaire de la mémoire. Le texte ainsi transcendé au moyen d'une figure archétypale permet de révéler ou, du moins, spéculer sur les interprétations sous-jacentes.

Cette technique de rapprocher la figure du tableau d'un personnage pour en faire la caractérisation et lui donner plus de profondeur sera développée et perfectionnée par Nabokov plus tard. Toutefois, il s'agira dans ces cas d'allusions aux figures archétypales, d'allusions aux tableaux précis, et non pas d'*ekphrasis* à proprement parler. C'est pour cette raison que nous avons illustré notre propos avec cet exemple, avec cette *ekphrasis* représentant Phryne, qu'il faut considérer comme une sorte de prototype à partir duquel Nabokov va développer son art du portrait.

Les figures convoquées par l'intermédiaire des tableaux que l'on ne peut pas identifier ne sont pas rares. On en trouve à profusion dans ADA et notamment dans la collection privée de Dan Veen. Ces *ekphrasis* donnent l'impression de l'opulence où le luxe et la luxure se trouvent étroitement liés au personnage de Dan Veen.

1.3.2. Reproductions et faux

Il existe de très nombreuses allusions aux vraies œuvres d'art dans l'œuvre nabokovienne qui ne soient pas des *ekphrasis* et dont nous n'allons pas nous occuper ici. Néanmoins, il existe également, dans son œuvre, des *ekphrasis* représentant les tableaux célèbres, très nombreuses pour ainsi dire, mais dont on s'aperçoit, en regardant de plus près, qu'il ne s'agit pas de tableaux authentiques, mais de reproductions ou parfois même de faux. Les reproductions et les faux, nous les avons regroupés ensemble, car ils se situent au même niveau de la diégèse. En quelque sorte, ils sont une fiction de la fiction dont on a délibérément ôté le caractère vrai et authentique. Toujours est-il que la réalité extratextuelle à laquelle ces reproductions font référence est convoquée. Et pourtant, nous avons comme

l'impression de voir cette réalité à travers un calque. Les reproductions, mais c'est également le cas des faux, sont clairement affirmés et ainsi marquent davantage leur appartenance à la fiction, autrement dit, au texte, qu'à la réalité extratextuelle. Ils sont davantage immanents au texte que transcendants. On devrait plutôt dire qu'ils ne sont pas qu'immanents et que c'est aussi pour cela que leur cas nous intéresse. Nous pourrions rapprocher ces deux types d'*ekphrasis*, toutes les deux fallacieuses, de la décalcomanie dont parle Michel Foucault dans son analyse de l'œuvre d'art surréaliste *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte (1898-1967)[305]. Au même titre que l'inscription accompagnant ce dessin le contredit, les commentaires des narrateurs nabokoviens expriment clairement que les *ekphrasis* en question bien qu'elles se réfèrent à une œuvre existante sont une œuvre à part. C'est précisément à travers ce prisme surréaliste que nous allons considérer les exemples suivants, car les images évoquées sont indissociables des indications textuelles qui les entourent. De prime abord, nous aurions pu dire que le choix des reproductions est motivé par l'impression qu'elles laissent chez le lecteur. Il y a quelque chose de péjoratif qui plane autour d'une reproduction et quelque chose de criminel autour d'un faux. Dans *LO,* Lorsque Humbert Humbert observe la reproduction du tableau *L'Arlésienne*[306] de Van Gogh (1853-1890) dans la maison de Charlotte il la met au même plan que les autres babioles servant de décoration. « The front hall was graced with door chimes, a white-eyed wooden thingamabob of commercial Mexican origin, and the banal darling of the arty middle class, Van Gogh's 'Arlésienne.' » (LO 33) En sus, il ajoute ce commentaire péjoratif : « […] a banal darling of arty middle class, Van Gogh's 'Arlésienne.' » (LO 33), qui dévoile le caractère semi-aristocratique, vieille Europe, qu'Humbert Humbert est censé incarner. Le sujet de ce tableau de Van Gogh, Madame Ginoux, était la logeuse de

[305] Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe.* (Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1973)

[306] Van Gogh, *L'Arlésienne* 1880, huile sur toile, 92.5 cm x 73.5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Van Gogh au même titre que Charlotte était la logeuse d'Humbert Humbert. La mise en relation entre les deux annonce la couleur, le dégout qu'Humbert Humbert éprouvera envers Charlotte, Madame Ginoux n'étant pas une beauté exceptionnelle. Dans la même veine, dans PNIN, nous retrouvons également une autre reproduction du même peintre. Cette fois-ci, il s'agit de la *Berceuse* de Van Gogh. « Victor followed, with grip. There was the reproduction of Van Gogh's 'La Berceuse' on the landing and Victor, in passing, acknowledged it with a nod of ironic recognition. » (PNIN 93) De même que pour l'exemple précédent, l'ajout du commentaire « ironic recognition » (PNIN 93) attache un sens péjoratif à la reproduction. En somme, nous pourrions en faire une lecture marxiste et dire que les reproductions permettent de situer sur l'échelle sociale et ainsi dépeindre aussi bien les personnages qui sont les propriétaires des maisons où les reproductions sont accrochées que ceux qui y sont invités et qui les observent.

Toutefois, c'est plutôt l'approche surréaliste de Nabokov qui intrigue. Cette reproduction de Van Gogh se trouve aux côtés d'autres *ekphrasis* élaborées par les personnages, des aquarelles :

> Now that picture there,' deaf Mr Sheppard was saying, pointing with a didactic finger at a large muddy water colour on the wall, 'represents the farm where my brother and I used to spend summers fifty years ago. It was painted by my mother's schoolmate, Grace Wells […]. (PNIN 92)

Celle-ci peut justifier l'attitude de Victor qui regarde la reproduction du tableau de Van Gogh avec une sorte de dédain et confère encore une fois l'atmosphère petite-bourgeoise au lieu. Alors que cette fois-ci rien n'est dit explicitement dans le texte, Pnin interrompt la visite didactique de monsieur Sheppard en tombant de l'escalier et ce faisant fait une référence intertextuelle à la nouvelle *La Mort d'Ivan Illitch* de

Léon Tolstoï[307] : « It's like the splendid story of Tolstoy – you must read some day, Victor – about Ivan Ilyich Golovin who fell and got in consequence kidney of the cancer. » (PNIN 92-93) Dans ce roman de Tolstoï, Ivan Ilyitch dans le souci de bien faire, tombe de l'échelle alors qu'il est en train d'accrocher les rideaux dans le but de faire une belle surprise à sa femme et sa fille qui ne sont pas sensibles. De cette chute résultera sa mort. Ce personnage est l'archétype de la personne qui ne vit pas selon ses souhaits, mais selon une morale petite-bourgeoise qui finit par l'achever. Encore une fois, le texte qui entoure l'*ekphrasis* l'étaye pour ainsi dire et vice versa. Le texte et l'*ekphrasis* fonctionnent dans une sorte de perméabilité.

Si nous nous arrêtons un instant sur cette reproduction extraite de LATH ! d'Isaac Ilyich Levitan (1860-1900), un peintre paysagiste russe qui s'est inspiré de l'impressionnisme, mais qui n'appartenait à aucun mouvement particulier[308], nous allons voir de près comment Nabokov crée une œuvre d'art unique au moyen de plusieurs tableaux existants : « […] and for the studio a reproduction in color of Levitan's *Clouds above a Blue River* (the Volga, not far from my Marevo), painted around 1890. » (LATH 139) Comme le souligne De Vries, il n'existe pas de tableau peint par Lévitan qui porte un tel titre :

> Levitan painted several waterscapes with distinct clouds such as Fresh Wind, The Volga (1895) and The Lakes (1898/9). Golden Autumn seems a plausible match because of the very bluishness of the river graduating from cobalt to cerulean blue. (DE VRIES 177).

Cette reproduction semble être une sorte d'amalgame de plusieurs tableaux célèbres peints par Levitan dont *Le Lac* (1890)[309] a servi de toile de fond avec ses

---

[307] Léon Tolstoï, *La Mort d'Ivan Illitch.* 1886 (Paris : Folio, 2010).

[308] Daniel Kiecol, *Russian Painting 1800-1945.* (Paris : Éditions Place des Victoires, 2000) 110.

[309] Isaac Ilyich Levitan, *Le Lac* 1890, huile sur toile, 149 x 208 cm, Musée d'État Russe, St. Pétersbourg.

nuages marquants et des bleus du plan d'eau particulièrement vivides, tandis que *Vent frais. La Volga* (1895)[310] comporte le nom de la rivière. Lévitan étant un peintre paysagiste de la fin du 19e siècle et dont les œuvres étaient confisquées lors de la révolution, il n'est pas étonnant que Nabokov ait accroché au mur de son personnage Vadim, ancré dans la génération russe d'avant la révolution, ce tableau récrée pour l'occasion et en plus de cela, une reproduction. Alors que le roman LATH peut être interprété comme une fausse autobiographie de l'auteur, composée à la fois de similitudes et de rumeurs, la reproduction de ce tableau est elle aussi amalgamée de plusieurs créations du peintre et celle-ci est de surcroît, une reproduction, une fiction de la fiction. Cette *ekphrasis* détient sa fonction première qui éclaire en quelque sorte l'œuvre dans son ensemble. Il ne faut pas oublier l'arlequin que l'on retrouve dans le titre du LATH signifie également « Ouvrage fait de morceaux pris de différents auteurs. »[311] Toutefois, l'e*kphrasis* aide à caractériser le personnage. En accrochant la reproduction de Levitan au mur, Vadim est dépeint comme un personnage nostalgique de la période prérévolutionnaire. Dans TSW, lorsque journaliste pose la question à Nabokov s'il est devenu propagandiste, celui-ci répond qu'il se voit comme un peintre qui invente les paysages et c'est ainsi que nous interprétons cette *ekphrasis*, cette reproduction amalgamée de Levitan :

> It's a hard question to reply to. But I think that I write to amuse myself. Pushkin liked to say, 'One writes for oneself and publishes to earn a living.' That's my situation. The aesthetic bliss I speak of in *Lolita I* could have found elsewhere. I see myself for example, as a painter. I see myself inventing landscapes, combining mirages and mirrors. […] [312]

[310] Isaac Ilyich Levitan, *La Volga* 1895, huile sur toile, 72cm X 135 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

[311] URL : https://www.cnrtl.fr/definition/arlequin (17.05.2021)

[312] Vladimir Nabokov, « Interview with Pierre Dommergues for *Les Langues Modernes* (1967-1968) » dans Vladimir Nabokov, TSW, *op.cit.* 771

Néanmoins, la reproduction du tableau de Böcklin *Ilse of the Dead* dans MA juxtaposée à la photo de Lyudmila fonctionne comme une sorte de rébus. « There it was warm and smelled of good perfume; on the wall was a copy of Böcklin's *Ilse of the Dead,* and on the table a framed photograph – Lyudmila's face, very much retouched. 'We've quarrelled.' Ganin nodded […]. » (MA 36) En juxtaposant la photo de Lyudmila avec la copie de tableau de Böcklin, Nabokov veut souligner que la relation entre lui et Lyudmila est morte. Cette signification est par ailleurs soulignée par l'ajout de « we quarrelled ». Nous pouvons dire aussi que ce type d'*ekphrasis* fonctionne comme une prolepse dont le présage s'accomplit de manière quasi immédiate.

Un pareil assemblage de reproduction et de photographie se trouve dans LATH « What was all? No. I found for the bedroom a framed photograph of her mother, Paris, 1934, and for the studio a reproduction in color of Levitan's *Clouds above a Blue River* (the Volga, not far from my Marevo), painted around 1890. (LATH 139) Le personnage ici semble recréer un univers familier. C'est en ce sens que l'on peut interpréter ces assemblages qui véhiculent d'autres significations comme une sorte d'œuvre surréaliste dont la frontière entre la réalité extratextuelle et le texte paraît incertaine.

Nous retrouvons un autre exemple dans PNIN. Les reproductions d'œuvres d'art connues se trouvent dans le bureau du professeur Lake. Nous trouvons juxtaposées, la reproduction d'une photographie de Gertrude Käsebier *Mother and Child*[313] et la reproduction d'un détail du tableau de Rembrandt, de la tête du Christ dans *The Pilgrims of Emmaus*[314]. Comme c'était le cas dans MA, l'assemblage des deux *ekphrasis* en dit long sur la situation dans le roman, car il éclaire le personnage du professeur Lake. En effet, la tête du Christ semble regarder en extase les fesses

[313] Gertrude Käsebier, *Mother and Child* (autres titres *: Adoration, Vision*) 1897, photographie, 27.94 x 17.78 cm, National Gallery of Art, Washington.

[314] Rembrandt, *Les Pèlerins d'Emmaüs* 1648, huile sur bois, 68 X 65 cm, Musée du Louvre, Paris.

de l'enfant tenu dans les bras de sa mère représentée dans la photographie. La photographie n'est pas dépourvue de connotations religieuses non plus, car elle évoque aussi bien par la posture et par son titre les figures archétypales de la Vierge à l'enfant. Quant au professeur Lake, il est décrit comme un Buddha. Au moyen de cette iconographie religieuse Nabokov fait une éthopée du professeur Lake dont sous les airs innocents se cache un penchant pour de jeunes hommes voire de jeunes enfants. Ceci est d'autant plus accentué par le portrait de Lake qui a été décrit comme étant gêné en présence de jeunes hommes dans la fleur de l'âge :

> He [Pnin's son Victor] had little respect for most of his teachers; but he revered Lake, a tremendously obese man with shaggy eyebrows and hairy hands and an attitude of sombre embarrassment in the presence of athletic, rosy-cheeked lads (Victor was neither). Lake was

Outre le fait que pour Nabokov, l'*ekphrasis* reproductive semble être la double copie de la réalité, une sorte de mise en abyme fictionnelle, l'assemblage de ces reproductions souligne le propos qui est exposé dans le texte et ainsi permet une interprétation plus précise de certains passages de l'œuvre. Dans ce cas, l'*ekphrasis* remplit sa fonction d'étayage. À l'instar de Magritte, l'auteur véhicule ce sens : ceci n'est pas un original, donc regardez ce que je suis en train de créer. Toutes les reproductions sont clairement indiquées dans le texte. Nous avons pu voir que cette juxtaposition de reproductions fonctionne aussi bien lorsqu'il s'agit de deux reproductions d'œuvres connues, mais également lorsqu'il s'agit de la reproduction d'un tableau mis côte à côte avec une photographie originale, par exemple dans MA, ou d'une babiole, comme l'on retrouve dans LO, ou que la reproduction en soi soit un amalgame de plusieurs œuvres peintes par un peintre connu comme dans LATH.

Ceci nous amène aux faux qui sont une catégorie d'*ekphrasis* particulièrement nombreuses et qui occupent une place de premier ordre dans certains romans tels que dans LAUGH :

> Albinus led him through the rooms. Every one of them contained some fine painting – with a sprinkling of fakes. Rex gazed in rapture. He wondered whether that Lorenzo Lotto with that mauve-robed John and weeping Virgin was quite genuine. At one time of his adventurous life he had worked as a faker of pictures and had produced some very good stuff. The seventeenth century – that was his period. Last night he had noticed an old friend in the dinning-room and now he examined it again with exquisite delight. It was Baugin's best manner: a mandolin on a chessboard, ruby wine in a glass and a white carnation.
>
> 'Doesn't it look modern? Almost surrealistic in fact,' said Albinus fondly.
>
> 'Quite,' said Rex holding his own wrist, as he contemplated the picture. It *was* modern: he had painted it only eight years ago. (LAUGH 89)

En effet, quelque chose de criminel entoure un faux. Nous ne sommes plus dans le domaine de la copie avérée, mais de la copie occultée, de la forgerie qui est censée appartenir à la réalité extratextuelle, mais qui au fond n'existe pas. Les faux chez Nabokov semblent indiquer le vice des personnages. Ceci est le cas dans LAUGH, car Rex le forgeron s'avère être un homme vicieux. De la même manière, dans ADA, un faux Parmiganinio[315] (1503-1540) où la figure peinte n'est autre que Marina a permis à Demon de comprendre qui était son amant :

> They reveled, and travelled, and they quarrelled, and flew back to each other again. By the following winter he began to suspect she was being unfaithful to him, but could not determine his rival. In mid-March, at a business meal with an art expert, an easy-going, lanky, likable fellow in an old-fashioned dress-coat, Demon screwed his monocle, unclicked out of its special flat case a small pen-and-wash and said he thought

[315] Peintre italien maniériste du 16e siècle.

> (did not doubt, in fact, but wished his certitude to be admired) that it was unknown product of Parmigianino's tender art. It showed a naked girl with a peach-like apple cupped in her half-raised hand sitting sideways on a convulvus-garlanded support, and had for its discoverer the additional appeal recalling Marina when, rung out of a hotel bathroom by the phone, and perched on the arm of a chair, she muffled the receiver while asking her lover something that he could not make out because the bath's voice drowned her whisper. Baron d'Onsky had only to cast one glance at that raised shoulder and at certain vermiculated effects of delicate vegetation to confirm Demon's guess. D'Onsky had the reputation of not showing one sign of esthetic emotion in the presence of the loveliest masterpiece; this time, nonetheless, he laid his magnifier aside as he would a mask, and allowed his undisguised gaze to caress the velvety apple and the nude's dimpled and mossed parts with a smile of bemused pleasure. Would Mr Veen consider selling it to him then and there, Mr Veen, please? Mr Veen would not. (ADA 9)

Le faux Parmigianino a permis de démasquer l'amant, mais également la fausse Marina comme nous pouvons le voir dans la suite de ce passage : « Upon being questioned in Demon's dungeon, Marina, laughing trillingly, wove a picturesque tissue of lies ; then broke down, and confessed. She swore that it was over; that the Baron […]. (ADA 10)

Nous pouvons voir à présent que bien que les faux et les reproductions se situent au même niveau de la diégèse, l'effet escompté n'est pas tout à fait le même. Les reproductions semblent être de véritables compositions surréalistes faites par l'auteur pour créer un autre sens. Les faux semblent davantage être là pour faire un commentaire moral et ainsi permettre une meilleure caractérisation des personnages. Toute de même, les deux *ekphrasis* sont étroitement liées aux personnages qui les entourent.

1.3.3. L'*ekphrasis* photographique

Outre le jeu extratextuel que nous venons d'introduire, il est à présent important de considérer l'effet de vraisemblance qui est créé au moyen d'une *ekphrasis* photographique. En effet, contrairement au premier cas exposé avec l'*ekphrasis* photographique, il ne s'agit plus de transcendance du texte au moyen d'une réalité extratextuelle, mais, au contraire, de l'immanence de l'*ekphrasis* au texte. L'*ekphrasis* photographique bien qu'elle crée l'illusion du réel n'appartient assez paradoxalement à aucune réalité extratextuelle. Elle permet de créer une mise en abyme en plaçant un objet familier sans autre valeur que sentimentale au sein de la diégèse. Il semblerait que Nabokov ait été conscient de ce paradoxe et qu'il en jouait. Considérons cet exemple extrait d'ITAB où l'*ekphrasis* photographique apparaît sous forme d'une double voire triple mise en abyme :

> The grandfather and grandmother (the one all shaky and shrivelled, in patched trousers, the other with her white hair bobbed, and so slim that she might have encased herself in silk umbrella sheath) settled side by side in two identical high-backed chairs; the grandfather tightly clutched in his small hirsute hands a bulky portrait, in a gilt frame, of his mother, a misty young woman, in turn holding a portrait. (ITAB, 75)

Les *ekphrasis* sous forme de photographies apparaissent dans l'ensemble des romans nabokoviens et sont très nombreuses. Celles-ci peuvent avoir un degré d'importance différent selon les récits dont il est question. Néanmoins, celles-ci ne sont jamais qu'ornementales dans le sens où elles contribuent à véhiculer une signification ou des significations. Aussi variées qu'elles le soient, le point commun des ekphrasis photographiques nabokoviennes est que le sujet représenté y est généralement décrit en peu de traits. La variété des fonctions qu'elles occupent ne permet pas de les classer facilement. Afin de ne pas trop s'étendre dans cette partie centrale sur le sujet de l'ekphrasis photographique, nous allons exposer trois cas où

celle-ci est d'une importance majeure, puis nous allons énumérer d'autres exemples où elle apparaît de manière mineure même si elle reste toujours porteuse de sens. Il semblerait que le portrait photographique occupe une place importante au sein des récits où les autres types d'*ekphrasis* apparaissent peu, voire pas du tout. Tel est le cas particulier des romans MA et GIFT. En effet, dans les deux romans, le portrait photographique sert à rappeler l'absence de la personne en convoquant sa présence au moyen de l'objet photographique. Les deux romans appartiennent à la série de romans qui aborde le sujet de l'émigration russe et de ce fait il n'est pas étonnant que la photographie occupe une place plus importante au détriment des tableaux peints tels que nous pouvons les rencontrer dans d'autres romans.

La photographie de Mary occupe une place clé dans ce roman éponyme où la présence du personnage Mary brille par son absence. L'exemple que nous donnons ici décrit le moment où Ganin se rend compte que la photographie qui lui est montrée représente l'un de ses amours de jeunesse :

> Ganin looked at the photograph in the open drawer without much interest. He [Alfyorov] produced another photograph. 'And that's Mary, my wife. Poor snapshot, but quite a good likeness all the same. And here's another, taken in our garden. Mary's the one sitting, in the white dress. I haven't seen her for four years. (MA 25)

Tout comme le bouclier chez Homère, l'ekphrasis photographique de Mary est cruciale pour la lecture de ce roman. En effet, cet objet photo qui par ailleurs n'appartient pas au protagoniste Ganin sert à concurrencer les images mentales de Mary qui émergeront de la mémoire du protagoniste. « In those photos Mary has been exactly as he remembered her and now it was terrible to think that his past was lying in someone else's desk. » (MA 51) La photographie ekphrastique est dépeinte comme un objet sans vie en comparaison avec les souvenirs vifs que Ganin a de Mary et qui éclosent depuis le moment où la photo a été vue et jusqu'à la fin du roman. Le fait que la photographie de Mary, cet objet morne, ait été trouvé dans le

tiroir d'un autre est comme une métaphore d'un souvenir personnel dépourvu de valeur. Le tiroir où apparaît la photo matérielle se trouve concurrencé par le compartiment sombre de la mémoire où est gardée l'image à la fois authentique, personnelle, inaliénable, mais également mouvante et émouvante de Mary. Dans ce roman en particulier, nous pouvons dire que l'*ekphrasis* photographique est l'antithèse du portrait littéraire, autrement dit, de la prosopopée nabokovienne.

Dans GIFT, le portrait photographique de Yasha a la même fonction que la photographie de Mary. Celui-ci sert à convoquer un personnage absent. De la même manière que dans le premier exemple, cette photographie est d'une importance première pour la lecture de ce roman. L'existence de Fyodor dans la vie des parents de Yasha ne tient qu'à la seule ressemblance avec leur fils. Les deux jeunes hommes sont sans cesse comparés et l'*ekphrasis* photographique sert à établir ce lien là où il n'en existe aucun :

> He was five years younger than Fyodor and, as far as the face itself was concerned, if one judged by the photographs on the walls of the room and in the adjacent bedroom (on the little table between twin beds that wept at night), there was perhaps no resemblance at all, if you discounted a certain elongation of outline combined with prominent frontal bones and the dark depth of eye sockets – Pascal-like, according to the physiognomists – and also there might have been something in common in the breath of the eyebrows… but no, it was no matter of ordinary resemblance, but of generic spiritual similarity between the two angular and sensitive boys, each odd in his own way. (GIFT 32)

De nouveau, la photographie oppose les morts et les vivants, les absents et les présents au sein de la diégèse. Ici, nous ne parlons pas d'une *ekphrasis*, mais d'une multitude d'*ekphrasis* représentant Yasha qu'un visiteur intime peut voir dans la maison des parents. Yasha ne restera qu'une *ekphrasi*s que Fyodor peinera à ressusciter en portrait, car il ne l'a pas connu, il n'a aucun souvenir de lui vivant. L'*ekphrasis* s'oppose au portrait de Fyodor tout en servant de prétexte à brosser ce

portrait, car il se fait au moyen de la ressemblance entre les deux jeunes hommes. Ce rapport entre l'ekphrasis photographique et le portrait littéraire permet de créer une illusion d'un portrait et d'une *ekphrasis* que l'on voit alors qu'en réalité on ne peut imaginer que quelques traits suggérés.

Alors que dans GIFT ce rapport entre l'*ekphrasis* photographique et le portrait littéraire se complexifie, dans ADA le rapport entre une *ekphrasis* photographique et un portrait littéraire garde le même schéma que dans MA. En effet, l'album photo compilé par Kim représentant les ébats amoureux d'Ada et de Van sert de prétexte à Van Veen pour écrire ses mémoires d'où émergent d'innombrables portraits littéraires, mais également d'autres *ekphrasis* représentées sous forme de tableaux peints. Le point de vue de Van Veen dans ADA est que toute photographie est mensongère, parce qu'elle ne propose qu'un seul plan fixe, qu'un seul angle de la réalité. La mémoire d'où naissent les portraits littéraires est capable de rendre un portrait par couches successives et de changer la lumière, les angles, autrement dit, les perceptions qu'un personnage a du sujet.
La manière générale dont Nabokov considère la photographie dans ses romans est probablement le mieux dépeinte par le narrateur d'ADA dans ce jeu allitératif « Remembrance like Rembrandt, is dark but festive. Remembered ones dress up for the occasion and sit still. Memory is a photo-studio de luxe on an infinite Fifth Power Avenue. » (ADA 77) L'*ekphrasis* photographique est pour Nabokov une sorte d'outil pour maximiser l'importance de la mémoire, qui se fait en la comparant à l'objet photographique. La mémoire est comparée à une toile de Rembrandt, car elle permet au narrateur de ramener le personnage à la lumière du jour de l'obscurité caractéristique des arrière-fonds des tableaux du peintre en question. Les deux sont sombres et festifs dans le sens qu'ils sont porteurs de (re)génération.
Nous pouvons boucler la boucle et revenir à cette image du tiroir où nous avons pu situer la photographie de Mary bien plus que de la voir. Le tiroir est comme une métaphore de la mémoire. Le tiroir est ancré dans une dimension matérielle et

matérialiste, périssable, tandis que la mémoire permet de garder à l'abri de la lumière des portraits créés par la force de l'imagination et de l'esprit. Telle est la dynamique que nous avons pu rencontrer chez Nabokov au sujet de la photographie. Nous la retrouvons dans GLO également. De cette description nous pouvons souligner encore une fois à quel point une photographie en tant qu'objet matériel est périssable pour Nabokov et de ce fait, non fiable :

> For many years after, Grandfather Edelweiss was preserved in a massive leather album; in his day photographs were made tastefully, with elaborate deliberation. The operation was no joking matter; the patient had to be immobilized for a long time, and a permission to smile had yet to come - with the advent of the snapshot. The complexity of heliography accounted for the weightiness and solidity of Grandfather's manly poses in those somewhat pale but very good-quality pictures: Grandfather as a youth with a freshly killed woodcock at his feet; Grandfather astrid the mare Daisy; Grandfather on a striped veranda seat, with a black dachshund that had refused to sit still, and had come out with three tails in the photograph. Only in 1918 did Grandfather Edelweiss disappear altogether, for the album went up in flames, as did the table where the album lay, and, in fact, the whole country house, which the peasant chaps from the nearby village foolishly burned to the ground as it stood, instead of realizing a profit from the furnishings. (GLO 14)

Nous avons vu que les photographies sont décrites avec plus ou moins de détails. Ici, le grand-père est décrit dans de nombreuses poses. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'une seule photographie, mais d'un album entier. Contrairement à cette description par plans du grand-père Edelweiss dans LO, Humbert Humbert retrouve une photo de Clare Quilty et mentionne son sujet sans le décrire précisément :

> Too harmless, in fact, to be confused with my prey. In the state of mind I now found myself, I had lost contact with Trap's image. It became completely engulfed by the face of Clare Quilty - as represented, with artistic precision, by an easeled photograph of him that stood on his uncle's desk. (LO 277)

La photo du groupe vue par Herman dans un bar dans DESP est un autre exemple d'une photo décrite avec de nombreux détails. Dans celle-ci, ce sont les postures des hommes sur la photo qui raniment les souvenirs de Herman. Toutefois, la photo dans ce cas précis ne représente pas la famille, mais de parfaits inconnus. Celle-ci est, de surcroît, ancienne :

> So I dawdled in a dark and distant beer house, where I sat quite alone in a back room of sorts, at a big table, and there was an old photograph on the wall – a group of men in frock coats, with curled-up mustachios, and some in the front row had bent one knee with a carefree expression and two at the sides had even stretched themselves seal fashion, and this called to my mind a similar group of Russian students. (DESP 122-123)

Dans LUZH, la photo représente le jeune Luzhin et celle-ci a été prise pour illustrer le magazine des échecs. Nous pouvons deviner l'ambiance générale de cette photo, ainsi que quelques traits de Luzhin à proprement parler :

> It was his father who brought him the magazine, and the photograph was one taken the previous year, in the country: a tree in the garden and he next to it, a pattern of foliage on his forehead, a sullen expression on his slightly inclined face, and those narrow white shorts that always used to come unbuttoned in front. (LUZH 40)

L'*ekphrasis* photographique sert également de commentaire métatextuel. Par exemple, dans PF, celle-ci sert de prétexte pour ajouter d'autres informations comme ici avec ce portrait photo de King Thurgus :

> Pieces of mythological scenery leaning against the wall half concealed a large dusty vevlet-framed photograph of King Thurgus - bushy mustache, pince-nez, medals - as he was at the time when the mile-long corridor provided an extravagant means for his trysts with Iris. (PF 110)

Dans ADA, l'inscription sur la photographie de mariage des parents de l'héroïne donne l'indice que Van et Ada sont frère et sœur :

> […] the professional photograph (in a raspberry plush frame on her husband's kneehole library table) identical in very detail – including the commonplace sweep of the bride's ectoplasmic veil, partly blown by the parvis breeze atwarth the groom's trousers – to the newspaper reproduction. (ADA 3)

De la même sorte, dans LAUGH, l'*ekphrasis* photographique fournit également les informations au personnage et au lecteur. Dans l'exemple que nous avons choisi, Margot évalue sa rivale depuis la photo qui la représente et compare son image mentale avec son portrait photographique réel :

> Magot informed her landlady that she will soon be leaving. In this flat she had realized soundness of her admirer's wealth. Also, to judge by the photograph on his bed table, his wife was not at all as he imagined her – large stately woman with a grim expression and a grip of iron; on the contrary, she seemed a quiet, vague sort of creature who could be got out of the way without much trouble. (LAUGH 40)

Dans KQK, lorsque Franz entre dans le compartiment de son wagon il est ébloui par son allure luxueuse. Les *ekphrasis* photographiques en elles-mêmes montrent des sujets pastoraux simples qui contrastent avec son état d'exaltation et montrent dès le début du roman son inexpérience et manque de culture. « The seat was so soft; there was such a cosy semi-circular projection at temple level separating one seat from the next; the photographs on the wall were so romantic – a flock of sheep, a cross on a rock, a waterfall. » (KQK 6)

Le portrait photographique sert également à exprimer la vanité de la personne qui est représentée. Tel est le cas dans ENCH :

> From the way she showed him, with devoutly lowered voice, old, rigid snapshots depicting, in various more or less flattering poses, a young girl in high shoes with a round, pleasant face, a nice full bosom, and hair combed back from her forehead (there were also the wedding photos, which invariably included the bridegroom, who had a happily surprised expression and an oddly familiar slant to his eyes), he gathered that she was surreptitiously addressing the faded mirror of the past in search of something that might even now entitle her to masculine attention, and must have decided that the keen eye of an appraiser of facets and reflections could still discern the traces of her past comeliness (which, incidentally, she exaggerated), traces that would become even more apparent after this retrospective bride show. (ENCHT 20)

Comme dans d'autres exemples que nous avons énumérés, la photo sert de moyen de comparaison et donne un angle de vue particulier à la lecture. Il en est de même dans ITAB où Cincinnatus compare les photographies issues des magazines avec la réalité du passé :

> But then perhaps' thought Cincinnatus, 'I am misinterpreting these pictures.' Attributing to the epoch the characteristics of its photograph. The wealth of shadows, the torrents of light, the gloss of tanned shoulder, the rare reflection, the fluid transitions from one element to another - perhaps all this pertains only to the snapshot, to a particular kind of heliotypy, to special forms of that art, and the world really never was so sinuous, so humid and rapid - just as today our unsophisticated cameras record in their own way our hastily assembled and painted world.' (ITAB 34)

Les *ekphrasis* photographiques les plus récurrentes sont celles représentant des membres de famille ou des proches comme dans les exemples que nous venons de donner.

On voit que l'*ekphrasis* photographique a une place particulière dans l'œuvre nabokovienne. Ainsi que nous avons pu le voir, l'*ekphrasis* photographique peut

avoir de nombreuses fonctions dépendantes de son contexte et dont la signification ne pourrait être déduite de manière schématique. Néanmoins, ce sont aussi ces différentes fonctions qui déterminent le degré de ce qui est représenté dans chaque photo, car ce qui est représenté est seulement ce qui ajoute du sens dans un tableau plus global de la diégèse. Par degré de représentation, nous pensons à la quantité des traits qui sont suggérés. L'*ekphrasis* photographique en soi ne peut pas être extraite de son contexte, car ce que l'on voit est bien plus suggéré que décrit à proprement parler. L'une des conclusions que nous pouvons faire est que l'*ekphrasis* photographique chez Nabokov semble toujours être relative à quelque chose d'autre que cela soit une autre *ekphrasis* ou un portrait littéraire. L'autre conclusion est qu'elle n'a aucun lien avec la réalité extratextuelle, mais qu'elle crée pourtant une forte illusion de celle-ci.

1.3.4. Le tableau peint par un personnage

Au même titre que l'*ekphrasis* photographique, un autre type d'*ekphrasis* immanent au texte concerne les œuvres qui ont été créées par les personnages eux-mêmes. Contrairement aux exemples précédents, ce type d'*ekphrasis* n'entretient aucun lien avec la réalité extratextuelle. C'est l'*ekphrasis* la plus immanente et c'est aussi pour cela qu'elle vient à la fin.

Le premier exemple qui vient à l'esprit c'est le dessin de Margot fait par Axel Rex dans LAUGH. Margot rappelons-le, était un modèle d'art avant d'entrer dans la vie d'Albinus et devenir sa maitresse. « She pressed the light-switch and saw that she was holding in her hand, not money, but a pencil drawing; the back view of a girl, bare-shouldered, bare-legged, on a bed, with her face to the wall. » (LAUGH 84) En effet, Margot s'attendait à recevoir de l'argent après avoir reçu Alex Rex dans sa chambre, mais au lieu de cela elle s'est vu offrir un dessin d'elle-même au crayon et vue de dos. D'autres artistes peintres qui peuplent la fiction romanesque

nabokovienne ont commis pour ainsi dire d'autres *ekphrasis* de ce genre. Dans PNIN, monsieur Sheppard montre les aquarelles faites par l'amie de sa mère. Ce passage a été cité plus haut.

Afin de procurer un exemple moins anecdotique d'une *ekphrasis* créée par l'un des personnages, nous allons revenir aux personnages des peintres dans la fiction nabokovienne, car ils sont tout de même assez nombreux. Peut-être que le premier qui vient à l'esprit, c'est Ardalion dans DESP qui peint le portrait d'Herman :

> As to my portrait, he worked at it stubbornly, continuing well into August, when having failed to cope with the honest slog of charcoal, he changed to the petty knavishness of pastel. I set myself a certain time limit: the date of his finishing the thing. At last there came the pear-juice aroma of lacquer, the portrait was framed, and Lydia gave Ardalion twenty German marks, slipping them, for the sake of elegancy, into an envelope. We had guests that evening, Orlovius among others, and we all stood and gaped; at what? At the ruddy horror of my face. I do not know why he had lent my cheeks that fruity hue; they are really as pale as death. Look as one might, none could see the ghost of a likeness! How utterly ridiculous, for instance, that crimson point in the canthus, or that glimpse of eyetooth from under a curled, snarly lip. All this - against an ambitious background hinting at things that might have been either geometrical figures or gallow trees... […] (DESP 43)

Ce qu'Herman n'apprécie pas dans ce portrait en particulier c'est le fait que celui-ci ne colle pas avec la fiction qu'il est en train de fabriquer. Le portrait qu'en fait Ardalion est réaliste, tandis que l'autoportrait qu'Herman s'efforce de faire est tout bonnement un vol d'identité, celle de Félix et la contrefaçon de sa propre mort.

Un autre peintre marquant est Roy Carswell dans TRLOSK qui avait peint le portrait de Sebastian. « Roy Carswell, who in 1933 was painting Sebastian's portrait, told me he remembered roaring with laughter at Sebastian's accounts of his relations with Mr Goodman. » (TRLOSK 103) Le portrait peint par Carswell dépeint Sebastian comme un Narcisse s'admirant dans un plan d'eau, ici dans une piscine. La surface

de l'eau est rendue réaliste par les débris des feuilles et des branches, ou encore par la présence de l'araignée :

> But as I look at the portrait Roy Carswell painted I seem to see a slight twinkle in Sebastian's eyes, for all the sadness of their expression. The painter has wonderfully rendered the moist dark greenish-grey of their iris, with a still darker rim and a suggestion of gold dust constellating round the pupil. The lids are heavy and perhaps a little inflamed, and a vein or two seems to have burst on the glossy eyeball. These eyes and the face itself are painted in such a manner as to convey the impression that they are mirrored Narcissus-like in clear water - with a very slight ripple on the hollow cheek, owing to the presence of a water-spider which has just stopped and is floating backward. A withered leaf has settled on the reflected brow, which is creased as that of a man peering intently. The crumpled dark hair over is partly suffused by another ripple, but one strand on the temple has caught a glint of humid sunshine. There is a deep furrow between the straight eyebrows, and another down from the nose to the tightly shut dusky lips. There is nothing much more than this head. A dark opalescent shade clouds the neck, as if the upper part of the body were receding. The general background is a mysterious blueness with a delicate trellis of twigs in one corner. Thus Sebastian peers into a pool at himself. (TRLOSK 104)

D'une manière moins classique, n'évoquant pas la représentation de Narcisse par Caravage ni les *Métamorphoses* d'Ovide comme c'est le cas ici, dans ITAB le personnage évoque la possibilité de se faire commander un portrait qui rappelle davantage l'art abstrait. « You could have your own portrait custom made, that is, you received some nightmarish jumble, and this thing was you, only the key to you was held by the mirror. » (ITAB, 105) Même si cet exemple n'est pas une *ekphrasis* en soi, mais une possibilité de celle-ci, nous pouvons imaginer une œuvre abstraite tel un tableau rayonniste de Michel Larionov (1881-1964). Cette fois-ci, une telle *ekphrasis* ne s'inscrit pas au sein d'un milieu petit-bourgeois, comme c'était le cas pour les reproductions, mais dans une ambiance totalitaire.

En fin, nous allons évoquer Ada dont les *ekphrasis* jamais achevées mais toujours en élaboration sont chargées de connotations sexuelles, représentant à la fois les fleurs et les insectes. Nous pouvons en faire un parallèle avec les écrits de Jean-Luc Nancy et notamment avec son ouvrage *Le Plaisir au dessin*, qui traite de la notion du plaisir que procure le dessin par ses formes naissantes et ouvertes telles que rencontrées dans les dessins d'Ada. Ici ces connotations sexuelles des dessins d'Ada sont d'autant plus accentuées par la juxtaposition des deux actions ; Ada qui est en train de dessiner les fleurs et les insectes et Van qui est en train de se masturber dans la pièce mitoyenne :

> Silently he would slink away to his room, lock the door, grasp a towel, uncover himself and call forth the image he had just left behind, an image still safe as and bright as a hand-cupped flame – carried into the dark, only to be got rid of there with savage zeal; and after which, drained for a while, with shaky loins and weak calves, Van would return to the purity of the sun suffused-room where a little girl, now glistening with sweat, was still painting her flower: the marvellous flower that simulated a bright moth that in turn simulated a scarab. (ADA 75)

Il semblerait que l'emploi systématique de l'*ekphrasis* apporte peu à notre compréhension de l'art du portrait chez Nabokov. De plus, celle-ci ne remplit pas autant la fonction classique d'une *ekphrasis* qui sert à proposer une réflexion sur l'ensemble de l'œuvre, mais entretient un lien étroit avec les personnages, qui l'entourent, et dont elle permet la caractérisation.

Nous avons ordonné les exemples en partant de ceux qui s'attachent de la manière la plus prononcée à une réalité extratextuelle vers ceux qui s'en affranchissent complétement en ce qu'ils émergent de l'imaginaire de l'écrivain. Ainsi, l'emploi de l'*ekphrasis* chez Nabokov peut être le mieux expliqué par cette différence entre la ressemblance et la similitude dont traite Foucault lorsqu'il explique l'œuvre de Magritte :

> Il me parait que Magritte a dissocié de la ressemblance la similitude et fait jouer celle-ci contre celle-là. La ressemblance a un « patron » : élément original qui ordonne et hiérarchise à partir de soi toutes les copies de plus en plus affaiblies qu'on peut en prendre. Ressembler suppose une référence première qui prescrit et classe. Le similaire se développe en séries qui n'ont ni commencement ni fin, qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, qui n'obéissent à aucune hiérarchie, mais se propagent de petites différences en petites différences. La ressemblance sert à la représentation, qui règne sur elle ; la similitude sert à la répétition qui court à travers elle. La ressemblance s'ordonne en modèle qu'elle est chargée de reconduire et de faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire.[316]

La ressemblance entretient un rapport étroit avec la réalité extratextuelle, tandis que la similitude mime en quelque sorte ce rapport. Le musée nabokovien constitué grosso-modo de ces cinq différentes *ekphrasis* que nous avons eu l'occasion d'entrevoir joue clairement sur ces deux plans. Bien que nous ayons essayé d'éviter l'écueil d'une approche naturaliste, il semblerait que les *ekphrasis* nabokoviennes par le jeu de ressemblances et de similitudes dans le but de créer l'illusion ressemblent plus à l'art de la mère nature de qu'il n'y paraît. Ce point est le mieux illustré dans cet extrait d'ADA : « [Ada] was still painting her flower: the marvellous flower that simulated a bright moth that in turn simulated a scarab." (ADA 75) Toutefois, nous avons également pu voir que les *ekphrasis* ne sont pas entièrement détachées du portrait littéraire. Car, ce jeu de similitudes et de ressemblances est parfois étroitement lié à l'*ekphrasis* qui accompagne la caractérisation et qui permet au portrait littéraire d'émerger.

[316] Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. (Saint-Clément-de-Rivière : Fata morgana, 1973)

Chapitre 2 : Le personnage

Dans un entretien paru dans *The Paris Review* en 1967, Nabokov qualifie ses personnages d'esclaves : « My characters are galley slaves. » (SO 95). Le sens de cette célèbre phrase nous est bien connu. Cette réponse au journaliste affirme que ses personnages n'échappent pas à sa maîtrise d'écrivain. En effet, le champ lexical de l'oppression a souvent été usité par l'écrivain pour décrire son emprise sur ses « êtres du papier »[317]. En citant une autre phrase de Nabokov, Maurice Couturier écrit : « C'est ainsi qu'il [Nabokov] a pu dire de ses personnages et du monde où ils vivaient : "Je suis le parfait dictateur de ce petit monde dans la mesure où moi seul suis responsable de sa stabilité et de sa vérité." »[318] Alors que Couturier consacre un ouvrage entier à cet aspect de la prose nabokovienne intitulé *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*[319], cherchant la faille, il va sans dire que les déclarations de Nabokov ont influencé la manière dont le personnage nabokovien a été abordé par la critique sur les deux continents. Plusieurs tendances apparaissent dans la deuxième partie du vingtième siècle.

2.1. La critique du personnage nabokovien

Premièrement, nous pouvons regrouper la critique déroutée par le contrôle que Nabokov exerce sur ses personnages et surtout sur le lecteur. William H. Gass décrit Nabokov comme un auteur tout puissant qui joue avec les composants de ses romans, personnages y compris : « Cards and chessmen, characters and words: all are hollow powers. Ruled by rules which confine their moves, they form a world of

[317] Nous avons repris la citation de Maurice Couturier qui cite Barthes. Maurice Couturier, *Nabokov*. (Lausanne : L'Âge d'homme, 1979) 34.

[318] *Ibid.* 13.

[319] Maurice Couturier, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*. (Paris : Seuil, 1993)

crisp, complex, abstract, and often elegant, though trivial relations. »[320] Ellen Pifer dans son célèbre article intitulé « On Human Freedom and Inhuman Art: Nabokov »[321] retrace la genèse de la critique nabokovienne influencée par les affirmations despotiques de l'auteur. Ce qui gêne c'est justement le statut du personnage nabokovien. Pifer lit la critique de William H. Gass[322] comme suit. Toute la machination artistique de Nabokov aurait été mise en branle dans le seul but d'exercer son pouvoir aussi bien sur le lecteur que sur le personnage, les piégeant ainsi l'un comme l'autre : « The forces inhibiting Nabokov's characters are seen to entrap the reader as well. Denying his novels the illusion of chance and the randomness of life, Nabokov allegedly creates finished designs meant to revel his own power and not much else. »[323] Selon Pifer, Frank Kermode[324] voit la manière dont Nabokov néglige les conventions du roman comme une manière d'agresser et de déstabiliser ses lecteurs :

> Kermode suggests, then, that Nabokov's neglect of novelist's traditional preoccupation with social and moral realism is in some sense an act of hostility toward his readers. To those who are used to "identifying" with fictional characters, Nabokov's denial of likelife free will to his personae appears to be an attack on the reader's own dignity and autonomy.[325]

---

[320] William H. Gass, « Mirror, mirror » dans *The New York Review of Books*. (06.06.1968). URL: https://www.nybooks.com/articles/1968/06/06/mirror-mirror/ (29.06.2021)

[321] Ellen Pifer, « On Human Freedom and Inhuman Art: Nabokov » dans *The Slavic and East European Journal*. vol. 22, no. 1, (1978) 52–63. URL : *JSTOR*, www.jstor.org/stable/305675. (27.06.2021) Cet article est en réalité la conclusion de sa thèse doctorale.

[322] La critique de Pifer se rapporte au même article de William H. Gass que nous avons cité précédemment, William Gass, « Mirror, Mirror », *op.cit.*

[323] *Ibid.* 53

[324] Il s'agit de : Frank Kermode, « Aesthetic Bliss » dans *Encounter*. (Juin 1960) 81-86, URL : https://www.unz.com/print/Encounter-1960jun-00081 (29.06.2021)

[325] Ellen Pifer, « On Human Freedom and Inhuman Art: Nabokov », *op.cit.* 53

Selon Kermode, le lecteur est censé s'identifier aux personnages, ce qui lui paraît impossible. Dans sa revue de BS, il identifie le protagoniste avec l'auteur : « The hero is a famous philosopher called Adam Krug, a somehow Nabokov-like man with an easy conviction of his own superior power. »[326] Il faut également ajouter que la polémique suscitée par ces personnages avait même incité certains critiques à questionner les convictions politiques de l'écrivain. Pifer disait que Nabokov a souvent été vu comme un réactionnaire et un impérialiste : « He has often been classified as political reactionary and literal imperialist. »[327] Joyce Carol Oates est même allée jusqu'à dire que Nabokov a été un antidémocrate. Pifer rapporte : « Recoiling from Nabokov's "genius for dehumanizing," she [Joyce Carol Oates] concludes that he "is not American, and his scorn for the democratic ideal is something as deep in him, as natural, as his genius for words, for chess and for butterflies. »[328] En effet, dans cet article, Pifer liste les critiques qui confondent la prose minutieusement élaborée avec les prétendues idées antidémocratiques de Nabokov. La synthèse que fait Pifer de ces critiques s'attaque davantage à la personnalité de l'auteur qu'aux personnages avec lesquels certains critiques, bizarrement, semblent compatir. Pifer ainsi rapporte la critique de William Carrol : « "Being a character in one of Vladimir Nabokov's fictions", William Carrol observes, "is not much fun. Arbitrarily created, the character leads a life inherently fragile; he is continually jostled, transported in space and time, forced into exile at the stroke of a pen…" »[329]

Deuxièmement, la seconde partie du vingtième siècle a également connu quelques adeptes du personnage nabokovien, – et du romancier. Ainsi, dans le

---

[326] Frank Kermode, « Aesthetic Bliss », *op.cit.* 81

[327] Op.cit. 52

[328] *Ibid*. 53

[329] Ibid.55

célèbre article millénaire « Nabokov et les difficultés de l'admiration littéraire »[330], David Rampton retrace les enjeux autour de la prose nabokovienne auxquels la critique a dû faire face. Rampton écrit :

> Plus de trois décennies de critique nabokovienne ont bien situé l'importance des questions éthiques dans cette œuvre. Pourtant ayant établi que Nabokov n'est ni un écrivain pornographique ni un « frivolous firebird », que les jeux qu'il joue sont sérieux, on devrait résister à n'importe quelle suggestion simplificatrice. (RAMPTON 2000)

Il semblerait qu'aujourd'hui une sorte de consensus règne parmi les spécialistes de Nabokov. Ainsi, tout ce qui a récemment pu être dit au sujet du personnage nabokovien suit les critiques qui comme Pifer ont pu détecter chez Nabokov l'aspect éthique de sa prose qui s'oppose aux attaques que l'art de Nabokov avait subi à ses débuts. Pifer qui voit dans le personnage nabokovien le regard tendre que l'auteur lui porte n'est pas sans rappeler l'analyse d'ADA dans Brian Boyd[331] :

> Nabokov's expressed tenderness for "his poor little girl" [Lolita] makes obvious what should be apparent to any reader. Despite his subjugation for his "galley slaves" within the work of artifice, Nabokov was far from indifferent to his characters or hostile to the real beings they so convincingly resemble.[332]

---

[330] David Rampton, « Nabokov et les difficultés de l'admiration littéraire » dans Nora Buhks (chargée d'édition), *Vladimir Nabokov dans le miroir du XXe siècle*. Vol. 72, No ¾. *Revue des études slaves*. (Paris : Institut d'études slaves, 2000) 343–352. URL : *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43271900. (28.06.2021)

[331] Brian Boyd, 1985, op.cit.

[332] Ellen Pifer, *op.cit.* 60

Aux côtés de Pifer et Rampton nous pouvons ainsi lister en tout premier lieu Brian Boyd, mais également Léona Toker[333], Gavriel Shapiro[334], mais également l'ouvrage récent dirigé par Micheal Rodgers et Susan Elisabeth Sweeney intitulé *Nabokov and the Question of Morality : Aesthetics Mathaphysics and Ethics of Fiction* [335] regroupant entre autres le travail des chercheurs tels que Michael Wood, Leland de la Durantaye et Rampton lui-même.

Même s'il semblerait que la critique du personnage nabokovien plus récente ne se préoccupe plus autant du lien entre l'esthétique et la moralité telle qu'établi par Pifer et Rampton, l'ouvrage de Micheal Rodgers et Susan Elisabeth Sweeney confirme justement la nécessité de traiter du lien entre l'esthétique et moralité. L'autre approche est davantage narratologique. Les critiques ne s'arrêtent plus au premier plan de la fiction telle que décrite par William Gass où objets et personnages semblent apposés ou juxtaposés à la surface de l'écriture :

> A Nabokov novel is sliding by us, through our still attention, and the objects it holds up to us are flat and disconnected: cathedral, shop signs, top hat, fish, a barber's copper basin. The people, head to foot, are faces (knees, toes, elbows: they are also faces) […] and they posses, in every place they occupy, an additional significance […].[336]

---

[333] Leona Toker, *The Mystery of Literary Structures*. (Ithaca : Cornell University Press, 1989) URL : www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xb9.15. (29.06.2021)

[334] Gavriel Shapiro, 2009, *op.cit.*

[335] Michael Rodgers et Susan Elizabeth Sweeney (chargés d'édition), *Nabokov and the Question of Morality : Aesthetics Mathaphysics and Ethics of Fiction.* (New York : Palgrave Macmillan, 2016).

[336] GASS, « Mirror, Mirror », dans *The New York Review of Books*. (06.06.1968), URL : https://www.nybooks.com/articles/1968/06/06/mirror-mirror/ (10.10.2021)

Il s'avère que les critiques tels que Couturier, Marie-Christelle Bouchet[337], Monica Manolescu[338], Didier Machu, Gerard De Vries, Nadejda Smirnova[339], Yannicke Chupin, Sabine Faye[340] et Robert Alter[341] sans que cette liste soit exhaustive, sondent le personnage nabokovien chacun à leur manière. Pour Couturier, mais également pour Manolescu et De Vries, le personnage nabokovien est un convecteur de références intertextuelles parfois des plus surprenantes. Alors qu'Annabel Lee s'offre comme l'un des modèles de Lolita, qui soupçonnerait que le viril Humbert Humbert est l'incarnation d'une Schéhérazade ?[342] Outre le maillage intertextuel que les personnages convoquent, d'autres critiques tels que Bouchet et Chupin se focalisent sur les différents niveaux de la diégèse où les personnages nabokoviens se situent. Aussi bien Bouchet que Chupin abordent le narrateur homodiégétique en tant que personnage à part du roman nabokovien, doté à la fois d'une intériorité et surtout d'un regard. Chupin et Smirnova abordent les protagonistes-écrivains, les créateurs au sein des récits. Bouchet aborde le traitement spécial que subissent les jeunes filles qui figurent en tant que tableaux de la fiction nabokovienne dépourvus d'intériorité. Smirnova attire l'attention sur la manière dont Nabokov invalide le point de vue de ses narrateurs homodiégétiques. Bouchet, mais également Robert Alter abordent la relation entre la fiction et la

---

[337] Marie-Christelle Bouchet, « En effeuillant les jeunes filles en fleurs : les tableaux de la fiction nabokovienne » (thèse en études anglophones) sous la dir. de Christine Raguet, Université Bordeaux 3, le 3 décembre 2005.

[338] Monica Manolescu, « Voiles et caravansérails : l'Orient dans Lolita » dans *Lolita. Sillages critiques*. (2010) URL : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1657 (29.06.2021)

[339] Nadejda Smirnova, « Esthétique romanesque de Vladimir Nabokov : périodes européenne et américaine » thèse en littérature comparée sous la dir. de Christian Petr, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Avignon, soutenue le 27.11. 2006.

[340] Sabine Faye, *Nabokov le jeu baroque*. (Paris : CNRS Éditions, 2019)

[341] Robert Alter, *Nabokov and the Real World: Between Appreciation and Defence*. (New Jersey : Princeton University Press, 2021).

[342] Voir Monica Manolescu, « Voiles et caravansérails : l'Orient dans Lolita » dans *Lolita. Sillages critiques*. Vol. 11. URL : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1657 (29.06.2021)

réalité chez Nabokov, qu'Alter trouve inégale d'un roman à l'autre.[343] Faye aborde le personnage d'un point de vue du jeu et du jouet de l'auteur dans une tonalité toute autre de celle des débuts de la critique du personnage nabokovien à laquelle ces machinations de l'auteur n'ont guère plu.

En outre, nous pourrions ajouter que le personnage nabokovien est à la fois une catégorie extrêmement peuplée et hétérogène. Ce point a été illustré dans le travail de Smirnova. Qu'il soit moral ou amoral, appartenant à la prose russe ou américaine, le personnage nabokovien pose le problème de l'identification au lecteur. C'est pourquoi nous allons consacrer les prochaines pages à la question de l'identification.

2.1.1. Le problème d'identification aux personnages

En somme, il paraît également éclairant de montrer les points de contact entre les différents critiques du personnage chez Nabokov. Bien que Nabokov se disait dictateur de son art, sa sphère d'influence semble en grande partie avoir échappé à la réception voulue. En effet, nous pouvons remarquer le fait qu'au cœur de la dernière grande affaire des abus sexuels sur mineur connue sous le nom « Affaire Epstein », qui a retenti à l'échelle mondiale en 2019, se trouve le jet privé surnommé « Lolita Express ». La première chose qui semble poser problème dans l'œuvre nabokovienne c'est justement la question de l'identification aux personnages. Rampton dit : « Comme le disaient les commentateurs du *Figaro,* les grands protagonistes de romans nabokoviens sont eux-mêmes des individus élitistes et enthousiastes, et polémistes avides de se créer un groupe de sympathisants. »[344] Ainsi, la question d'identification apporte avec elle les questions

[343] Robert Alter, 2021, *op.cit.* 89

[344] David Rampton, « Nabokov et les difficultés de l'admiration littéraire », *op.cit.* 347

d'ordre moral. Le travail de Brian Boyd qui propose une lecture pouchkienne du personnage nabokovien apporte un nouveau regard. Selon lui les vrais vilains des romans sont des lecteurs qui s'identifient aux vilains. En prenant pour l'exemple Lucette dans ADA, Boyd démontre la manière dont Nabokov procède afin de tester et élargir la conscience du lecteur :

> Through Lucette Nabokov resolves the doubts he raises in us about the remoteness of Antiterra from the real world of responsible life, for he shows that his fictional microcosm can be a means of testing and enlarging our own awareness and responsibility. (BOYD 1985)

En revanche, Rampton nous rappelle que le lecteur est libre de s'identifier aux personnages de Nabokov et qu'en faisant cela il fait un choix prosélyte, car il souscrit ou ne souscrit pas aux défauts de ces personnages :

> Puisque les romans de Nabokov nous mêlent aux affaires de personnages qui sont aussi rationnels et impartiaux que nous-mêmes, de personnages capables de raconter leurs histoires de telle sorte qu'elles nous font comprendre que notre respect pour, disons l'Altérité, est un choix parfaitement arbitraire que nous avons fait nous-même. En faisant ce choix, nous ne célébrons pas la victoire de la raison sur la superstition. Nous faisons du prosélytisme pour un ensemble de buts […]. [345]

Ce choix prosélyte c'est le même que l'on fait lorsque l'on lit Byron ou Lermontov. En revanche l'approche pouchkienne du roman nous rappelle sans cesse la voie de la vertu. Chez Nabokov, l'angélisme de ses personnages existe surtout chez les personnages sans voix. Toutefois, le romancier a toujours pris soin de se distancier des vilains. Ainsi, il disait que certains de ses personnages sont des

[345] *Ibid.* 348

vraies bêtes et les a comparés aux monstres qui ornent les façades des cathédrales, la cathédrale étant la métaphore de lui-même :

> Some of my characters are, no doubt, pretty beastly, but I really don't care, they are outside my inner self like the mournful monsters of a cathedral façade – demons placed there merely to show that they have been booted out. Actually, I'm a mild old gentleman who loathes cruelty. (SO 19)

Cependant, il faut également rappeler que certains critiques du personnage nabokovien tels que Kermode trouvent impossible de s'identifier aux personnages par manque de réalisme moral et social. En parlant d'ADA, Maurice Couturier pointe à juste titre la distance psychologique des personnages par rapport au lecteur : « Les personnages ne se comportent plus selon les règles morales ou psychiques qui sont en vigueur dans notre société : ils ne semblent même pas être assujetties aux nécessités biologiques propres à la race. »[346] Pour finir, il faut également souligner que Couturier et Boyd sont d'accord sur le fait que le personnage nabokovien dans certains romans tel qu'ADA est un être de papier dépourvu de conscience. Néanmoins, cela ne veut pas dire que le travail de Nabokov en est dépourvu, d'où toute la complexité des rapports entre éthique et moralité dans son œuvre.

Au vu de ce qui a été dit en quelques grandes lignes il paraît clair que l'identification aux personnages nabokoviens telle qu'exposée pose problème pour plusieurs raisons. À présent, il semble nécessaire d'exposer pourquoi Nabokov a développé ces personnages étranges qui comme on le voit ne font pas consensus.

---

[346] Maurice Couturier, 1979, *op.cit.* 40

2.1.2. La critique du personnage marxiste

Ce que la critique laisse entendre, c'est que les personnages nabokoviens sont à part, car ils ne suivent pas les préoccupations traditionnelles à la fois morales, sociales et psychologiques omniprésentes dans les romans réalistes. Dans le but de cerner son personnage et son refus du réalisme moral et social, il paraît instructif de partir de la critique que Nabokov fait des personnages dans les œuvres de fiction d'autres romanciers.

Pour donner un exemple, dans les années cinquante, Nabokov fait la critique des personnages de la nouvelle de Thomas Mann intitulée « L'Accident de chemins de fer » devant les étudiants de l'Université de Cornell[347]. Selon Nabokov, cette nouvelle propose un commentaire marxiste en dénonçant l'injustice des plus démunis sur un modèle à la fois simple et manichéen. Nabokov décortique les arguments de l'auteur comme suit : la vieille femme n'est pas autorisée à entrer dans une voiture de seconde classe, alors que le chien d'un noble qui normalement n'est pas autorisé à voyager en première classe y est toléré :

> little old woman not allowed even in sec-
> ond class carriage
> High class dog of a high class nob *allowed*
> to enter (TWS 521)

Du point de vue de Nabokov, ce type de récit a porté la Révolution russe et *in fine* a résulté en dictature au sein de l'URSS. De ce fait, la sensibilité de l'auteur par rapport à ce type de caractérisation est plus grande que chez les critiques qui considèrent ce type de caractérisation comme anodine et canonique à la fois. Il faut savoir que

[347] Vladimir Nabokov, TWS, *op.cit*. 518-525

son approche critique du marxisme en littérature est avérée. Celle-ci est le mieux explicitée dans sa réponse à Alexander Nazaroff concernant la critique de son roman GIFT. Nabokov écrit ceci : « In this work (*Chernyshevski's Life*), the defeat of Marxism and materialism is not only made evident, but it is rounded by my hero's artistic triumph. »[348] Nabokov critique la caractérisation de Mann comme étant à la fois creuse et banale : « Magnificently deep and original, isn't it ? » (TWS 522) Nabokov déplore que l'existence des personnages dans cette nouvelle ne tienne qu'à la volonté de l'auteur d'illustrer ses idées générales à travers une caractérisation qu'il considère caricaturale. En sus, Nabokov ajoute qu'il n'y a rien d'artistique ni de réaliste dans la caractérisation proposée par Mann, car selon lui, le facile et l'évident dans la caractérisation vont à l'encontre du vrai :

> You will notice what is so completely inartistic: the characters are only there to represent this or that general idea. The easy and obvious – and therefore false – is everywhere preferred to the difficult and personal. Easy does it: want a pathetic type? four ingredients : woman, old, small, poor : there you are. Want a proud aristocrat – *Bitte sehr* – monocle, spats, mustache, dog. Under the flag of this so-called realism the most preposterous actions take place. Tickets are sent flying into conductors' faces, and – but let us go on […] (TWS 522, 523)

Le caractère déroutant du personnage nabokovien semble tenir au fait que Nabokov évite l'écueil de la simplification outrancière. En revanche, cette simplification qui s'approche de la caricature est utilisée par le romancier afin de pointer du doigt les insensibles et les vulgaires. Comme le précise Pifer, Nabokov, en instaurant la dictature dans ses mondes fictifs, paradoxalement, ne cherche pas à l'étendre au monde réel à la différence d'un Balzac et d'un Tolstoï qui ont voulu

---

[348] Citation extraite de Vladimir Nabokov, *Selected Letters*. rapportée dans Yuri Leving, « The Book is Dazzilingly Brilliant… But' Two Eearly Internal Reviews of Nabokov's The Gift » dans Yuri Leving (chargé d'édition), *The Goalkeeper: The Nabokov Almanac*. (Brighton : Academic Studies Press, 2010) 256. URL : www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsk4n.22. (05.07.2021)

diffuser leurs idées progressistes à travers leur art : « By declaring himself the supreme dictator of his private realms, Nabokov, ironically, does not claim the kind of worldly authority or omnipotent social wisdom that comprise the narrative stance of realist writers like Balzac and Tolstoj. »[349] Plusieurs critiques, tels que Pifer, Boyd, Rampton, et Alter s'accordent sur le fait que Nabokov en distinguant délibérément sa fiction de la réalité se montre soucieux de l'impact que sa prose va avoir sur la vraie vie Toutefois, nous voyons que le projet nabokovien est d'élever la conscience de ses lecteurs en les incitant à lire le roman au-delà de la lecture marxiste. Pifer dit que l'aspect éthique de Nabokov tient à la conscience de l'auteur de sa sphère d'influence : « The apparent contradiction between the freedom of democracy and the dictatorship of art is ethically tolerable so long as the artist recognizes the limitations of his sphere of influence. »[350] Nous dirions plutôt que l'aspect éthique de sa prose tient à sa conscience de sa sphère d'influence à travers l'art.

Il semblerait que Nabokov au moyen de ses personnages auxquels les lecteurs n'arrivent pas à s'identifier cherche à annihiler l'idée même de roman, d'où le malaise provoqué chez certains. Du moins, c'est l'idée que Nabokov a véhiculée dans un entretien donné pour *Release*, BBC-2 à Nicholas Garanham en 1968. Nous pourrions nous poser la question de savoir si Nabokov avait considéré le roman empreint de réalisme social et moral comme un espace totalitaire qu'il aurait fallu rendre libre :

> One of the functions of my novels is to prove that the novel in general does not exist. The book I make is a subjective and specific affair. 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. If the reader has to work in his turn – so much

[349] Ellen Pifer, *op.cit.* 57

[350] *Ibid.* 56

> the better. Art is difficult. Easy art is what you see at modern exhibitions of things and doodles. (SO 115)

Nous retrouvons dans cette citation datant de 1968 l'idée selon laquelle l'art doit être difficile s'il veut être vrai. Afin d'en comprendre le sens, il ne faut pas confondre le caractère vrai de l'art avec des personnages qui sont parfois invraisemblables. Pifer dit que le statut délibérément fictionnel des personnages nabokoviens et par extension du roman tient à la volonté de l'auteur de circonscrire son autorité au sein de l'espace fictionnel :

> By calling attention to the fictional status of the worlds he controls, Nabokov has unambiguously asserted his limitations as well as his power. Within each novel – his self-conscious devices – the intrusive authorial voice, allusions, verbal games and reflexive patterns – call attention to the circumscribed realms of the novelist's authority. (PIFER 56)

Quant à nous, nous pensons que ce statut fictionnel permet à l'auteur de se dégager du modèle réaliste. De ce fait, la volonté d'en finir avec le roman est peut-être également la volonté de l'auteur d'en finir avec les espaces totalitaires. La piste de recherche ouverte par Vera Nabokov concernant l'au-delà dans la fiction nabokovienne ouvre des voies plus spirituelles et moins matérialistes.

2.1.3. L'illusion du réel et de l'irréel

Nous avons pu voir que la manière dont le personnage nabokovien a été appréhendé est pour le moins contradictoire. Peut-être est-ce parce que le personnage nabokovien l'est quelque part aussi. Cet aspect a été souligné dans la thèse de Marie-Christelle Bouchet où les personnages des jeunes filles ont été

abordés par tâtonnement, car aucune affirmation tranchante n'aurait rendu justice à leur oscillation :

> La duperie de la vraisemblance est un piège dans lequel sont tombés bien des lecteurs, et Nabokov se trouve parmi les auteurs qui eurent le plus à souffrir de l'illusion référentielle : la publication de *Lolita* fut ainsi l'enjeu d'un débat entre censure […] et les lecteurs avertis, Graham Green en tête, qui considéraient l'œuvre comme un exploit littéraire. […] Le paradoxe de cette censure est d'autant plus grand que Nabokov est un auteur qui revendique le statut fictif de ses personnages. (BOUCHET 16)

Comme le montre Bouchet cette illusion de la réalité est forte chez Nabokov : « […] approche immanentiste [ayant] montré ses limites lors de la censure de *Lolita* […]. » (BOUCHET, 2005, 17) Mais, il apparaît que le personnage nabokovien est mu par des forces contradictoires : « Toutefois, au-delà les différents types de personnages, la nature commune de ces figures se trouve précisément dans la tension entre réalité et fiction. » (BOUCHET, 2005, 20) En effet, dans sa thèse, Bouchet aborde des personnages de jeunes filles qui sont à la fois les tableaux de la fiction nabokovienne et des figures dotées d'une forte illusion de réalité. Selon Bouchet ce sont des êtres de fuite et l'art qu'elles amènent dans la fiction nabokovienne est avant tout un plaisir érotico-esthétique.

Dans un autre travail qui explore cette tension dans l'œuvre nabokovienne, Robert Alter souligne que cette tension entre fiction et réalité varie d'un roman à un autre. Il oppose des romans tels que GIFT, ITAB, LO, PF et ADA à d'autres y compris KQK, LAUGH, DESP et EYE, mais également TRLOSK et BS dont il dit que les personnages et leur univers baignent dans l'artifice et sont dépourvus de la vitalité caractéristique de bien des personnages dans d'autres romans[351] :

[351] Voir chapitre « Nabokov's Game of Words » dans Robert Alter, 2021, *op.cit.* 86-148

> Early novels such as *King, Queen, Knave; The Eye; Laughter in the Dark; and Despair* tend in various ways to press matters of design that restrictively flattens the characters. The patterns of parody and obtruded artifice are cunningly devised, but the constructed fictional world, however ingenious, is hardly allowed sufficient vitality to give the dialectic between fiction and "reality" the vigorous to-and-fro energy that it requires […].[352]

À lire Robert Alter, il apparaît que la difficulté à saisir le personnage nabokovien provient du caractère très hétérogène du roman en question. D'un côté, les personnages semblent être des « effets-personnages » dont parle Bouchet, des artifices, et de l'autre ils sont assez réalistes. Par exemple, Nabokov disait lui-même de son protagoniste dans GIFT qu'il était même entièrement réaliste. « The *Gift* is thoroughly realistic, as it tells the story of a definite person, showing his physical existence and the development of his inner self. »[353]

En outre, Alter met en avant que dans ADA, Ada et Van diffèrent des autres personnages car ils n'en sont pas vraiment, ce sont plutôt des émanations lyriques :

> It seems that Ada pays a price as a novel for being an extended poetic vision of a paradise: Ada and Van seem sometimes to be more voices and images in a lyric poem than novelistic characters; the excess of formal perfection they must sustain makes them less interesting individually, less humanly engaging than many of Nabokov's previous protagonists.[354]

---

[352] *Ibid*. 89

[353] Le passage extrait de Nabokov, *Selected Letters,* 27-28 rapporté dans Yuri Leving, « The Book is Dazzilingly Brilliant… But' Two Eearly Internal Reviews of Nabokov's The Gift » dans Yuri Leving (chargé d'édition), *The Goalkeeper: The Nabokov Almanac*. (Brighton : Academic Studies Press, 2010) 256. URL : www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsk4n.22. (05.07.2021)

[354] Robert Alter, 2021, *op.cit*. 190-191

Nous voyons que le personnage chez Nabokov est une sorte de mutant qui change de genre et d'expression à la manière de certains insectes. En quelque sorte, il imite la nature, qui selon Nabokov, imite l'art. Cela n'est pas sans rappeler de nombreuses anagrammes dans ADA où les lettres mutent et permutent comme on peut le lire de l'anagramme suivant : « Insect, incest, nicest » (ADA 205) soulignant ainsi le caractère organique de la prose.

2.1.4 Les jouets de l'auteur

Dans un entretien donné à Jean Duvignaud pour les *Lettres nouvelles* en 1959, Nabokov parle de la distance qu'il établit avec ses personnages :

> The writer has to remain outside of the ambiance he suggests: not of his work itself, but of the life by which he must not let himself be caught. In short, he is like a God who would be everywhere and nowhere. The formula is Flaubert's. I have a very special love for Flaubert… […] In *The Real Life of Sebastian Knight* I wanted, of course, to satirize fictionalized biographies, those "unhappy lives of Rimbaud" and such twaddle. It's what allowed me to situate myself from my character. I am not my character. After all, when I write a novel, I myself invent myself. There's my character, the character who speaks, and sometimes two, three, four series of other levels. It's something like what happens in modern physics: I make the design of the world, and it's inscribed in a universe. (TWS, 606)

Nous voyons que l'auteur lui-même s'invente une voix et un rôle pour l'occasion. Effectivement, cette voix et ce rôle particulier se retrouvent chez Flaubert dans *Les Mémoires d'un fou*[355]. Tout semble être le jeu et la mise en scène, et pourtant, le lecteur a toujours un doute quant au caractère réel de ce qui est dit, le même que l'on retrouve dans l'œuvre nabokovienne.

---

[355] Gustave Flaubert, *Les Mémoires d'un fou*. 1901 (Paris : Gallimard, 2001)

Tout ceci est rendu possible grâce aux procédés narratologiques, au jeu de narrateurs, reliés entre eux comme un jeu de clés, mais également par les rôles attribués aux personnages eux-mêmes. C'est ainsi que Sabine Faye met en mots cette dynamique de l'écriture du personnage :

> Dans l'œuvre de Nabokov, les héros sont souvent des joueurs qui se voient attribuer le double rôle d'acteur et de spectateur du jeu représenté sur la scène du roman. Le héros nabokovien peut-être un joueur malgré lui, un jouet. Parfois le joueur est une figure de l'artiste – dans le cas des narrateurs-protagonistes ou homodiégétiques – qui se dédouble, s'observe et observe les autres.[356]

Le jeu et la scène du roman ici évoqués dévoilent l'aspect théâtral de l'écriture des personnages et de leur mise en scène. De l'autre côté, le personnage spectateur, la figure de l'artiste, le narrateur homodiégétique qui se dédouble pour observer et s'observer laissent percevoir l'aspect pictural de l'écriture. Ces deux aspects ont en commun la représentation qui diffère grandement de la tradition réaliste pour incarner des personnages. Le personnage nabokovien semble être déjà une sorte d'œuvre d'art proclamée. Nous retrouvons cette idée dans le nom du personnage Hugh Person dans TT, que Bouchet prend pour exemple. « Ainsi, en nommant le héros de *Transparent Things*, Hugh Person (autrement dit : « you, person ») il souligne que ce personnage est une « personne » tout en n'étant « personne » de réel. » (BOUCHET, 2005, 19-20) Nous pourrions ajouter que « person » vient avant tout de *persona,* autrement dit, qu'il est avant tout fictionnel. Maurice Couturier dit à ce propos : « Le personnage nabokovien devient ainsi une pure composition, une figure à facettes multiples qui n'existe que dans l'écriture et ne saurait exister nulle part ailleurs […]. »[357] Si l'auteur parvient à se distancier de

[356] Sabine Faye, 2019, *op.cit.* 227

[357] Maurice Couturier, 1979, *op.cit.* 40.

ses personnages, c'est sans doute qu'il intercale des formes d'expression artistique multiples et hétérogènes dans les différentes couches de la diégèse.

Nabokov parlait de ses personnages comme des jouets qu'il rangeait une fois qu'il n'avait plus besoin d'eux. Il disait ne pas s'intéresser à eux autrement qu'à travers l'acte de la création. C'était le sens de sa réponse à l'enquête publicitaire de la maison d'édition Bobbs-Merrill en 1937 après la publication de son livre LAUGH : « All my novels are inventions pure and simple. I am never interested in my characters. It is just a simple game and the playthings are put back into the box when I have finished. » (TWS 339) Il n'est pas étonnant que le personnage nabokovien doit être fonctionnel et performatif afin d'être fictionnel. Si nous devons considérer que le personnage nabokovien est un prétexte pour créer de différents niveaux de sens il est l'esclave de sa fonction et un jouet au sein d'une mise en scène du romancier. En ce sens, le personnage est un artifice.

2.2. Les personnages et leurs vocations

Nous ne pouvons pas aborder les vocations du personnage chez Nabokov sans mentionner le travail de Yannicke Chupin dans son ouvrage *Vladimir Nabokov : Fictions d'écrivains*. En effet, cet ouvrage traite de la vocation d'écrivain :

> On compte parmi les écrivains les créateurs, c'est-à-dire les romanciers, nouvellistes, poètes, dramaturges et scénaristes, mais aussi ceux dont l'œuvre est critique ou seconde : les universitaires, les auteurs d'articles scientifiques ou journalistiques, ou encore les traducteurs.[358]

Chupin a recensé cent huit écrivains en tout dans l'œuvre complète, c'est-à-dire, en y incluant romans et nouvelles. Néanmoins, d'autres professions dont

[358] Yannicke Chupin, 2009, *op.cit.* 446

Chupin ne parle pas sont également très représentées dans la fiction nabokovienne. Aux côtés de très nombreux écrivains, pourrions-nous ajouter, de premier et de second plan, nous retrouvons également de très nombreux personnages liés au monde de l'art, peintres, dessinateurs, critiques d'art, modèles, revendeurs d'art, faussaires, amateurs, collectionneurs, marchands d'art, ainsi que quelques commanditaires. La troisième catégorie regroupe le monde de la scène : acteurs du cinéma et du théâtre, ouvreurs. La dernière catégorie concerne une vocation à temps plein sans en être une à proprement parler, c'est celle qui regroupe tous les personnages avec un statut d'émigré.

Entre ces quatre catégories bien fournies nous retrouvons les personnages qui asservissent les autres ou qui sont eux-mêmes asservis parmi lesquels domestiques en tous genres : différents domestiques, un geôlier-danseur, des prostituées, des prisonniers, une enfant kidnappée, hommes prisonniers de leurs passions, un dictateur et ses hommes de main, un roi et sa suite, des employés, etc.

2.2.1. Écrivains

Bien qu'ils représentent une catégorie très vaste qui a eu le mérite d'être étudiée en profondeur, nous allons nous focaliser de prime abord sur ce type d'écrivains qui observent et s'observent eux-mêmes. Autrement dit, sur les personnages dotés d'intériorité selon la définition que donne Bouchet. Selon elle, le personnage nabokovien se divise en deux catégories, ceux dotés d'intériorité et les autres :

> Chez Nabokov, l'on trouve les deux types de personnages : d'une part des personnages à l'intériorité envahissante – des narrateurs homodiégétiques à la manière proustienne tels Humbert Humbert dont les réflexions accaparent l'espace textuel – d'autre part, les personnages à l'intériorité refusée, traités de l'extérieur comme des

> objets, à la manière de « camera-eye » de John Dos Passos. (BOUCHET, 2005, 20)

Le narrateur homodiégétique qui observe les autres est en l'occurrence doté de cette intériorité. Ces personnages à part entière tels que Humbert Humbert ou Van Veen se sont imposés dans l'œuvre nabokovienne américaine. Dans son œuvre russe, c'est surtout le narrateur omniscient qui prédomine, à quelques exceptions près. Certains romans de la période russe tel que EYE ou DESP présentent déjà des jeux narratologiques complexes. Les narrateurs dans les deux romans ne se montrent pas fiables, et ce sont de surcroit des narrateurs homodiégétiques comme dans la période postérieure. En parlant des personnages, Chupin propose l'évolution suivante :

> Le groupe et la communauté d'émigrés disparaissent bientôt pour laisser l'espace littéraire à un individu aux prises avec la difficulté à se représenter au moyen des seuls outils linguistique dont il est issu. L'écriture devient un lieu de définition de soi, l'occasion de faire son autoportrait. »[359]

Cette occasion dont il est question ici n'est pas donnée à tous les personnages-écrivains. Il y a ainsi une différence fondamentale entre un Van Veen et un Albinus à qui de surcroît le romancier a ôté la vue. Précisément, ce qui fait la particularité d'un personnage-écrivain de manière générale chez Nabokov c'est sa vue. Chupin dit : « La vue occupe une place de choix dans la fiction de Nabokov et dans la définition de ces personnages-écrivains. » [360] Ainsi, dans son chapitre « Regards d'écrivains »[361], Chupin retrace une sorte de modalité visuelle qui est octroyée ou

---

[359] *Ibid.* 30.

[360] *Ibid.* 111

[361] *Ibid.* 111-151.

pas aux personnages, qu'ils soient narrateurs homodiégétiques ou pas. Le lecteur est amené à tout voir. Ainsi, il peut lire l'œuvre à de multiples niveaux. Quant aux personnages écrivains, ils sont souvent pris dans l'ironie dramatique, car leur visée leur échappe.

2.2.2. Monde de l'art

Les personnages liés au monde de l'art sont une autre catégorie très représentée et relative à celle d'écrivains. Si les personnages-écrivains sont amenés à voir, ou pas, les personnages-peintres offrent à la diégèse un autre point de vue, également pictural. Celui-ci peut invalider le point de vue du personnage-écrivain, comme c'est le cas dans DESP où le portrait d'Herman peint par Ardalion contredit l'écriture de soi faite par ce premier. Toutefois, un peintre peut être également extérieur à la diégèse et peindre le portrait d'un personnage qui s'offre au lecteur sous forme d'*ekphrasis*. C'est notamment le cas dans ADA où le portrait peint de Marina par un certain Treshman contraste avec son portrait présent :

> Marina's portrait, rather good oil by Treshman, hanging above her on the wall, showed her wearing the picture hat she had used for her rehearsal of a Hunting Scene ten years ago, romantically brimmed, with a rainbow wing and a great dropping plume of black banded silver. (ADA 29)

Un personnage du monde de l'art peut également être un modèle, un critique ou un faussaire, la trilogie que l'on retrouve LAUGH incarnée dans les personnages de Margot, d'Albinus et de Rex. Ils peuvent également être amateurs ou collectionneurs comme dans ADA. Quoi qu'il en soit, ils servent tous à modaliser les niveaux de lecture et à créer les différents niveaux du sens au sein de la diégèse. En ce sens, ils sont fonctionnels au sens d'outils, avant d'être fictionnels et c'est peut-être également pour cette raison-là qu'ils sont extrêmement nombreux.

Toutefois, peut-être que la principale raison de la modalisation que les personnages artistes opèrent au sein de l'œuvre est née du personnage archétype nabokovien, le personnage émigré.

2.2.3. Émigrés

Nous allons laisser pour le moment de côté les diverses vocations des personnages de Nabokov pour parler d'une vocation à temps plein, celle du personnage émigré. Comme chacun le sait, rares sont les personnages de ses romans qui ne le soient pas. Pour la plupart ils sont soit émigrés soit issus de l'émigration. Ainsi, il est plus facile d'énumérer ceux qui ne le sont pas. Nous pouvons prendre par l'exemple Franz dans KQK et Albinus dans LAUGH. Dans la nouvelle « Lik », le personnage s'offre comme l'archétype qui occupe une bonne partie de la fiction nabokovienne. Il est décrit comme « […] un homme maigre, aux cheveux blonds, aux yeux d'un noir de café, qui avait auparavant acquis quelque réputation, grâce à un film où il avait excellemment interprété un rôle épisodique de bègue. »[362] Le rôle de bègue joué par Lik rentre en contradiction avec la sémantique donnée de son prénom. La signification choisie pour le mot *lik*, autrement dit « l'expression »[363] semble incarner tout ce qui est nié au personnage nabokovien, car le rapport entre l'expression et l'acceptation juste de ce qu'un émigré exprime se présente très souvent chez Nabokov comme un idéal inatteignable. C'est justement autour de cette incapacité à se dire que le personnage nabokovien semble être construit. Dans PNIN, à la fin du roman, Jack Cockerell ridiculise Pnin et son anglais :

---

[362] Vladimir Nabokov, « Lik » dans *L'Extermination des tyrans*. trad. de l'américain par G.H. Durand, 1939 (Paris : Juillard, 1977) 71.

[363] *Ibid.* 71

> […] I must admit that Jack Cockerell impersonated Pnin to perfection. He went on for at least two hours, showing me everything – Pnin teaching, Pnin eating, Pnin ogling a co-ed […]. We arrived at last at Pnin's declaration one day that he had been 'shoot', by which, according to the impersonator, the poor fellow meant 'fired' – (a mistake I doubt my friend could have made). (PNIN 165)

Les personnages se dégagent de leur décor réaliste et gagnent en visibilité. Ils sont souvent représentés comme incongrus ou encore ostentatoires. Le personnage émigré au sein des romans de Nabokov semble se débattre avec les fantasmes à son égard, mais il convoque d'autres fantasmes. Ainsi, l'imagerie mentale convoquée par ce type de personnages sous forme de souvenirs contraste-t-elle avec le décor où ils ont été placés.

Aussi bien que les personnages-écrivains, mais également les personnages-peintres dont il est question, les personnages émigrés ont cette qualité fonctionnelle de faire apparaître au sein de la diégèse d'autres personnages où plutôt de créer leurs portraits. Dans ce passage extrait de PNIN, Pnin par la force de l'imagination invoque les membres de sa famille, tous morts :

> But Pnin was not listening. A faint ripple stemming from his recent seizure was holding his fascinated attention. It lasted only a few heartbeats, with an additional systole here and there – last, harmless echoes – and was resolve in demure reality as his distinguished hostess invited him to the lectern; but while it lasted, how limp the vision was! In the middle of the front row of seats he saw one of his Baltic aunts, wearing the pearls and the lace and the blonde wig she had worn at all performances given by the great ham actor Khodotov, whom she had adored from afar before drifting into insanity. Next to her, shyly smiling, sleek dark head inclined, gentle brown gaze shining up at Pnin from under velvet eyebrows, sat a dead sweetheart of his, fanning herself with a programme. Murdered, forgotten, unrevenged, incorrupt, immortal, many old friends where scattered throughout the dim hall among more recent people, such as Miss Clyde, who had modestly regained a front seat. (PNIN 19)

Le personnage émigré semble être à l'origine de l'aspect fantasmagorique de la fiction nabokovienne. On en vient à la distinction faite par Bouchet : la surface et l'intériorité. Nous pouvons se poser la question si cette distinction existe par le pouvoir qu'exercent les personnages entre eux. Pour Bouchet, les personnages dotés d'intériorité sont ceux qui sont capables de convoquer d'autres images. En revanche, les personnages de surface, tels que les personnages de jeunes filles restent au stade de l'image pour ainsi dire « statique ».

2.3. Vers le portrait

Parler de personnages au sein de l'œuvre romanesque nabokovienne présente comme nous avons pu voir quelques défis. D'une part, c'est une œuvre conséquente, composée de dix-neuf romans et hétérogène. La différence tangible d'un roman à l'autre ne peut scinder l'œuvre en russe et américaine. Certains romans comme par exemple ENCH et LO appartenant aux périodes différentes ont des traits très similaires. D'autre part, le deuxième défi qui se pose c'est la question du portrait. En effet, nous pourrions nous poser la question de savoir où commence le portrait et où finit le personnage.

Nous pouvons dire que la particularité du personnage nabokovien tient à sa mutabilité au sein d'un texte. Il n'est jamais entièrement fixe ni mobile. Il oscille quelque part entre un portrait « tableau » et une prosopopée ornée d'un masque d'acteur. C'est à la fois un papillon en plein vol et celui encadré et épinglé dans la collection d'un entomologiste passionné. Ainsi, il est aussi difficilement saisissable ou du moins classable. Nous avons également pu voir que le personnage s'éthérise et devient amorphe comme dans ADA où Ada et Van deviennent des voix et des images poétiques. Néanmoins, ce procédé n'apparaît pas dans tous les romans. Ce qui semble caractéristique en revanche c'est le mimétisme du personnage avec d'autres formes d'art.

Comparons ces deux passages extraits de PNIN. Le premier semble être un portrait, un arrêt sur image :

> The elderly passenger sitting on the north-window side of that inexorably moving railway coach, next to an empty seat and facing two empty ones, was none other than Professor Timofey Pnin. Ideally bald, sun-tanned, and clean-shaven, he began rather impressively with that great brown dome of his, tortoise-shell glasses (masking an infantile absence of eyebrows), apish upper-lip, thick neck, and strong-man torso in a tightish tweed coat, but ended, somewhat disappointedly, in a pair of spindly legs (now flannelled and crossed) and frail looking, almost feminine feet. (PNIN 1)

En réalité, c'est une succession de deux plans fixes, cinématographiques, dont la coupe se passe entre parenthèses « (now flannelled and crossed) » (PNIN 1).

Le deuxième est une prosopopée où Pnin prend vie par ses mouvements et ses gestes, et peut-être même par son interjection :

> '*Huligani,*' fumed Pnin, shaking his head – and slipped slightly on a flag of the path that meandered down a turfy slope among the leafless elms. Besides the big book under his right arm, he carried in his left hand his briefcase, an old, Central European-looking, black, *portfel'*, and this he swung rhythmically by its leathern grip as he marched to his books […] (PNIN 61)

Toutefois, une chose est certaine. L'illusion de la réalité s'effrite avec ce type de personnage, qui semble être davantage une projection intermédiale, artistique. Le personnage nabokovien ainsi semble être affranchi de la mimésis de la vie réelle, mais mime un autre support qui évoque un tableau, un cadre filmique ou autre.

De la même manière, on ne peut pas parler de la même sorte des personnages de premier et de second plan. Les personnages secondaires étant très souvent caricaturaux et ainsi proches de l'esquisse. On peut également dire que

l'auteur semble avoir pris le schéma du personnage de Thomas Mann pour faire des caricatures des vulgaires et des vilains au sein de sa prose.

Le caractère commun de tous les personnages c'est qu'ils sont pour la plupart victimes de l'ironie dramatique et ce, même quand on a l'impression que c'est eux qui dirigent le cours de l'histoire. L'aspect divin de la prose nabokovienne se fait ainsi sentir, mais également son éloignement par rapport aux personnages dont il a été question plus haut.

Pour la fin, nous allons emprunter un excursus étymologique. En russe, le mot personnage emprunté du français se dit de la même manière, *персонаж*[364]. Le mot russe *характер*[365], un autre mot transparent, le même que caractère en français ou *character* en anglais, signifie le caractère moral de la personne. Dans le but d'expliciter les idiosyncrasies du personnage nabokovien, nous partirons de la nouvelle intitulée « Lik » [366]. Ce titre en russe signifie : image, visage [367] et contenance[368]. Toutes les acceptations de ce terme tournent autour de l'expression faciale, et ne sont pas sans faire songer au sens latin du mot *persona* : « visage, face […] rôle [au théâtre], caractère, personnage, personnalité, [et] individu »[369]. Ce mot *persona* a pour signification première le « masque de l'acteur »[370]. Pour revenir au mot *lik*, dont la signification a été explicitée, il est l'acronyme du « […] (nom de scène de Lavrentiy Ivanovitch Kroutchevnitsyne) […] »[371] Dans cette nouvelle éponyme, il

---

[364] URL : https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/character (21.06.2021)

[365] URL : https://www.wordreference.com/enru/character (21.06.2021)

[366] Vladimir Nabokov, « Lik », *op.cit.* 69-95

[367] URL : https://en.openrussian.org/ru/%D0%BB%D0%B8%D0%BA (20.06.2021)

[368] URL : https://www.wordreference.com/ruen/%D0%BB%D0%B8%D0%BA (21.06.2021)

[369] URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?61;s=2623746255;r=3;nat=;sol=0; (20.06.2021)

[370] Idem.

[371] Vladimir Nabokov, « Lik », *op.cit.* 71

signifie également l'expression. Le narrateur dit : « Il est difficile de dire, cependant, si Lik (le mot veut dire « expression » en russe et en moyen anglais) possédait un véritable talent théâtral […] »[372]. L'explication semble juste, car en moyen anglais, *liche* ou *lik* veut dire : apparence, forme, silhouette, image et statue[373]. Toutefois, le narrateur ne nous dit pas s'il s'agit ou non de l'expression faciale[374]. Dans d'autres langues slaves telles que le macédonien ou le serbo-croate, *lik* ou лик signifie avant tout le personnage fictif même si le sens global demeure le même qu'en russe et en moyen anglais. Nous voyons que le choix de ce mot étrange *lik* n'est pas anodin. Le prénom qui reste inchangé étonne. Il a même été expliqué. Mais nous voyons également que *lik*, ce mot slave et germanique à la fois entretient par sa signification propre un rapport plus étroit à l'image et à la forme, à la figure et au visage, que le mot personnage, dont l'origine est davantage théâtrale. En liant le sens du prénom à la caractérisation les deux se trouvent rapprochés. Rappelons que Lik est avant tout un acteur de théâtre et que c'est avant tout un nom de scène. C'est ainsi que ce mot ou plutôt ce prénom nous a permis de montrer les deux facettes du personnage nabokovien qui se situe quelque part entre picturalité et théâtralité.

Afin de conclure, nous allons dire que le personnage nabokovien est intermédial, car il oscille entre le rôle qui lui a été assigné et l'image qui le représente au sein d'une diégèse complexe. Parfois, il n'est qu'image. Cette image, c'est justement la figure de la *persona*, son portrait dont il est question dans cette thèse.

---

[372] *Ibid.* 71

[373] Le dictionnaire du moyen anglais en ligne propose des significations suivantes « appearance, forme, shape, image, statue » que nous avons traduites dans le texte pour plus de lisibilité. URL : https://quod.lib.umich.edu/m/middle english dictionary/dictionary/MED25412/track?counter=1&search_id=7979858 (20.06. 2021)

[374] Le mot « expression » vient de la traduction faite de l'anglais vers le français par Gérard-Henri Durand du mot anglais « countenance », le mot choisi par Nabokov dans son auto-traduction faite du russe vers l'anglais pour traduire « lik ». Selon Webster 10th Éd. « coutenance » a comme « lik » une signification archaïque : « 3 *archaic* a : ASPECT, SEMBLANCE, b : PRETENSE » Webster 10th Éd., 264.

Chapitre 3 : La figure

Par « figure » nous ne pensons ni à une pirouette langagière que l'on nomme une figure de style, ni au « [t]ype humain, description caractéristique d'un personnage »[375], sens que l'on donne le plus souvent à ce mot en études littéraires, comme par exemple dans le titre même du célèbre ouvrage de Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*[376], mais également dans *Vladimir Nabokov : Fictions d'écrivains* de Yannicke Chupin[377] qui traitre de la figure de l'écrivain fictif, dans la thèse de Marie-Christelle Bouchet[378] qui se focalise sur la figure de la *puella*, « la jeune fille », et dans l'ouvrage d'Alexia Gassin qui aborde la figure féminine et sa dualité fatale[379]. Plutôt, il faut voir dans ce mot « figure » un emprunt à la peinture, autrement dit, le comprendre comme une « [r]eprésentation d'un être humain ou animal dans son entier. »[380] Le sens est pictural, et c'est celui-ci que Nancy emploie lorsqu'il parle de la « figure portraiturée »[381], et que Liliane Louvel utilise lorsqu'elle introduit son approche intermédiale du texte où la figure fait partie des termes techniques aux côtés de : « […] perspective, cadres, cadrages, couleur, effet anamorphose, Véronique, nature morte, portrait, […] illusion, dispositifs, genres et styles… »[382], – ces termes techniques qui « constitue[nt] un outil opératoire pour

---

[375] *Larousse*. URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/figure/33657 (10.10.2021)

[376] Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*. (Paris, Seuil, 1995)

[377] Yannicke Chupin, 2009, *op.cit.*

[378] Marie-Christelle Bouchet, 2005, *op.cit.*

[379] Voir la deuxième partie intitulée « La figure féminine et sa dualité fatale » dans Alexia Gassin, 2016, *op.cit.* 137-237.

[380] *Larousse*. URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/figure/33657 (14.07.2021)

[381] Jean-Luc Nancy, 2000, *op.cit.* 16.

[382] Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale*. 2010 (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016) 4

ouvrir "l'œil du texte". »[383] Pour commencer, cet emprunt au vocabulaire des Beaux-arts nous permet d'aborder de manière critique la notion du double, au sens du *doppelgänger*, mais également d'autres formes de dédoublement telles que le reflet dans la prose nabokovienne. Pour finir, à travers la notion de la figure clairement établie nous souhaitons conceptualiser la distinction entre le portrait et le personnage tel qu'elle se profile dans l'ensemble des romans de Nabokov.

3.1. Le double et le reflet

Nombreux sont les critiques qui ont à un moment ou à un autre abordé la notion du double ou du reflet dans la prose nabokovienne[384]. Bien qu'il s'agisse de

[383] *Ibid*. 4

[384] Sans que cette liste soit exhaustive nous citons :

Maurice Couturier, « Dédoublements et doublures dans *Despair* » dans Beatrice Didier et Gwenhael Ponnau (chargées d'édition). *Le Double, l'ombre, le reflet,* (Nantes : Éditions Opéra, 1994). 149-188

Lara Delage-Toriel, « Shadow of a Double : Taking a Closer Look at the Openning of the Kubrick's Lolita » dans Marie Bouchet (chargée d'édition). *Lolita : Examening the Underside of the Wave, Miranda*, n°3, (2010), URL : http://www.mirandaejournal.fr/1/miranda/article.xsp?numero=3&id_article=article_18-865. (19.07.2021)

Junping Zhang et Zhang Bin, « The "doubles" in Nabokov's *The Life of Sebastian Kinght* » dans *Inter litteraria.*2018, URL : https://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2018.23.1.10/9225 (15.7.2021)

Christophe Reig, « Nabokov/Lahougue, Edmunds : doubles, spectres et filigranes… » dans Anne Chamayou et Nathalie Solomon(chargées d'édition), *Fantômes d'écrivains. Nouvelle édition*. (Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2011), URL : <http://books.openedition.org/pupvd/748>. (19.07.2021)

Voir particulièrement le chapitre « Narcisse et le jeu du double » dans Sabine Faye, 2019, *op.cit.* 293-343

Isabelle Poulin, « Double (Dostoïevski), Méprise (Nabokov) et Ressemblance (Lahougue) : la littérature à l'épreuve du corps étranger » dans Isabelle Poulin, *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre : Incitations*. (Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005), URL : <http://books.openedition.org.proxy.scd.univ-tours.fr/pub/3330>. (15.07.2021)

Wladimir Troubetzkoy, « Le double de Vladimir Nabokov ou la difficulté d'être Dieu » dans Nora Buhks (chargée d'édition), *Vladmir Nabokov-Sirine. Les Années Européennes*. (Paris : *Cahiers de l'émigration russe*, 1999) 145-153.

deux notions différentes, le double et le reflet ont en commun leur dualité intrinsèque. Ainsi, d'un point de vue de la représentation ils posent le même problème de taille pour le romancier qui doit créer l'illusion de similitude et de ressemblance qui ne va pas de soi. Dans un film, il est techniquement possible de créer l'illusion des jumeaux alors même qu'ils sont incarnés par un seul et même acteur. Il est également possible de montrer un acteur en train de se mirer dans une glace et d'y voir à la fois l'acteur et son reflet. Le peintre peut faire de même. Au sein d'un texte, la prouesse avoisine l'aporie, et ce type d'équation impossible, et sur lequel Nabokov a beaucoup cogité, relève plus d'un problème de représentation, comme on le dit également dans le monde du jeu d'échecs. En somme, il faut que le romancier fasse voir au lecteur quelque chose qui au final n'existe pas. La recherche de la ressemblance parfaite, enjeu des portraits depuis l'Antiquité, prend vie dans l'œuvre nabokovienne à travers les doubles et les reflets. Ainsi, notre lecture à ce propos est essentiellement différente de celle rencontrée dans le chapitre sept de Sabine Faye[385] « Narcisse et le jeu du double ». En effet, Faye propose une lecture baroque de la prose nabokovienne qui est faite de jeu de reflets et de miroirs, doubles et doublures, autrement dit, de chimères et de simulacres s'opposant à l'esthétique de la Renaissance. De notre point de vue, le travail nabokovien autour des doubles et des reflets tourne autour du portrait littéraire comme une quête artistique somme toute aporétique.

3.1.1. La cartographie de la critique : doubles et reflets

Avant toute chose, il faut peut-être signaler qu'il y a plusieurs raisons pour laquelle la critique a traité ces notions chez Nabokov. Il faut dire que le roman DESP a été l'objet d'étude du double chez Nabokov à maintes reprises et au premier

[385] Voir le chapitre sept : « Narcisse et le jeu du double » dans Sabine Faye, 2019, *op.cit.* 297-349

degré.[386] En effet, le protagoniste de ce roman, Herman, souhaite nous faire croire que Félix est son sosie et éventuellement souhaite se faire passer pour lui. C'est pour cette raison précise que la critique a souvent traité de la notion du double chez Nabokov sans jamais faire l'impasse sur ce roman.[387] Toutefois, il faut distinguer le double de l'alter-ego qui fait apparition dans de nombreux romans de Nabokov. À titre d'exemple, il a également été traité dans LO à travers le couple Humbert Humbert - Clare Quilty[388], dans TRLOSK à travers le binôme V. - Sebastian[389], dans PF à travers Kinbote et Shade, et dans LAURA à travers les personnages Flora et Laura[390]. Cet aperçu est loin d'être exhaustif, car les alter-egos d'une manière plus ou moins explicite se retrouvent dans l'ensemble des romans de Nabokov.

Quant au reflet, il a été traité au premier comme au second degré. Au premier degré, nous retrouvons de nombreuses représentations à caractère pictural au sein des romans incluant des miroirs ou des surfaces réfléchissantes et qui ont été abordés par Sergio Perosa[391]. Au second degré, ce sont de nombreuses allusions intertextuelles qui attirent l'attention de la critique[392]. Nous pouvons y ajouter le thème de narcissisme qui s'y profile à travers une confusion voulue entre le

---

[386] Voir la note précédente.

[387] À titre d'exemple voir l'article de Junping Zhang et Zhang Bin, « The "doubles" in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Kinght* », *op.cit.*

[388] Voir les articles : Maurice Couturier, « Dédoublements et doublures dans *Despair* », *op.cit.* ; Lara Delage-Toriel, « Shadow of a Double : Taking a Closer Look at the Openning of the Kubrick's Lolita », *op.cit.*

[389] Cela a été traité dans l'article : Junping Zhang et Zhang Bin, « The "doubles" in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Kinght* », *op.cit.*

[390] Voir l'article de René Alladaye, « "Et le sujet du roman ? Il n'en a pas." Itinéraires d'effacement, de Lolita à Laura » dans Alexia Gassin et John Pier (chargés d'édition), *L'Effacement selon Nabokov. Lolita versus The Original of Laura*. (Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2014) 19-38.

[391] Sergio Perosa, « Nabokov's Uncanny Portraits, Mirror Images, and the Value of Humor », dans *Nabokov : Un'eredità letteraria*. (Venise, 24-25,11.2005.)

[392] L'intertextualité comme un jeu de reflets a notamment été traité dans l'article de Christophe Reig, « Nabokov/Lahougue, Edmunds : doubles, spectres et filigranes… », *op.cit.*

romancier et son œuvre. En outre, le jeu de miroirs et de reflets, de doubles et de doublures permet une lecture baroque de la prose nabokovienne dans le travail de Sabine Faye[393] et l'influence de l'expressionisme allemand dans le travail d'Alexia Gassin[394]

Après avoir brièvement passé en revue la cartographie de la critique à ce sujet, il faut peut-être signaler que le même rapprochement que le nôtre entre ces deux termes, à savoir, le reflet et le double, a été fait dans le recueil d'articles réunis par Beatrice Didier et Gwenhael Ponnau intitulé *Le Double, l'ombre, le reflet*[395]. Il nous servira d'exemple pour introduire une autre manière que la nôtre dont ces deux notions ont été traitées. Pour commencer, l'approche du recueil est comparatiste et traite d'un seul des romans de Nabokov, DESP. La notion du double rappelle le titre de l'un des romans de Fiodor Dostoïevski (1821-1881), *Le Double*[396], qui fait partie des quatre romans étudiés dans ce recueil aux côtés de DESP, et en plus de *L'Etrange histoire de Peter Schlemhil* d'Adalbert de Chamisso (1781-1838) et du roman de Guy de Maupassant (1850-1893), *Le Horla*. Dans le recueil, le double y est vu comme une absence de l'être et comme un échec. « *L'autre* manifeste dans le récit sa propre absence ; et par là, c'est une carence de l'être même qu'il nous donne à comprendre. Ce n'est sans doute pas un hasard si les héros des histoires des doubles sont des figures médiocres vouées à l'échec. »[397] Le dernier article du recueil, qui synthétise les précédents, écrit par Gwenhael

---

[393] Voir à ce sujet chapitre « Narcisse et le jeu du double » dans Sabine Faye, 2019, *op.cit.* 93-343

394 Alexia Gassin, 2016, *op.cit.*

[395] Beatrice Didier et Gwenhael Ponnau (chargées d'édition), *Le Double, l'ombre, le reflet*. (Nantes : Éditions Opéra, 1994).

[396] *Le Double* de Dostoïevski a également servi comme intertexte pour l'étude du DESP dans de nombreux articles comme dans : Isabelle Poulin, « Double (Dostoïevski), Méprise (Nabokov) et Ressemblance (Lahougue) : la littérature à l'épreuve du corps étranger », *op.cit.*

[397] Déborah Lévy-Bertherat, « Le Double, l'ombre, le reflet », (préface) dans Beatrice Didier et Gwenhael Ponnau (chargées d'édition), *Le Double, l'ombre, le reflet*. (Nantes : Éditions Opéra, 1994). 6-13

Ponnau conclut que le double est « […] le produit fantasmatique d'un sujet aliéné, mais qu'il n'est rien d'autre que le vertige du vide : cette figure en creux, cette image insaisissable […]. »[398] Nous voyons que le double y est traité d'une manière davantage thématique voire métaphorique que d'un point de vue de la tension entre le texte et l'image. Néanmoins, ce que nous pouvons conclure c'est que le double nabokovien est vu comme un exploit imparfait, et pour cause. Nous pouvons nous poser la question de savoir si le double et le reflet nabokovien ne relèvent pas d'un exploit impossible. Ainsi, cette imperfection au sens de l'ébauche, de l'étude, – le terme que l'on emprunte ici à la peinture, – de l'essai, de la tentative de faire voir ces doubles et ces reflets, retient notre attention ici aux dépends des lectures comparatistes, intertextuelles, métaphoriques ou symboliques. Néanmoins, nous retiendrons l'approche diégétique de Maurice Couturier. Dans ce recueil, Maurice Couturier[399] traite du double et le dédoublement dans DESP du point de vue du narrateur homodiégétique, qui est le faux artiste et la marionnette du vrai artiste et écrivain. Selon Couturier, le dédoublement se passe à plusieurs niveaux, car outre les personnages et les différents auteurs fictifs, l'auteur lui-même se dédouble en traduisant son texte en anglais, – dans cette auto-traduction Sirine est supplanté par Nabokov. En effet, nous savons que le narrateur-homodiégétique nabokovien se dédouble pour se voir et ceci pas seulement dans DESP, mais également dans d'autres romans tels que LO. Par ailleurs, nous retrouvons une lecture similaire dans CHUPIN 2009, qui en faisant la critique de LO dans son chapitre « Autoportraits – écriture de soi et le discours indirect »[400] aborde le dédoublement à travers le passage de la première à la troisième personne d'un point de vue purement textuel.

---

[398] Gwenhael Ponnau, « Jeux d'ombres et de reflets, jeux de noms et jeux d'écriture » dans Beatrice Didier et Gwenhael Ponnau (chargées d'édition). *Le Double, l'ombre, le reflet*. (Nantes : Éditions Opéra, 1994) 189-235

[399] Maurice Couturier, « Dédoublements et doublures dans *Despair* », *op.cit*.

[400] Voir la sous-partie « Le meurtre par le langage » dans Yannicke Chupin, 2009, *op.cit*. 177-181

L'approche diégétique, ou plus précisément, ce dédoublement du narrateur, sera abordé dans les prochaines lignes aux côtés des différentes stratégies pour faire émerger la figure.

3.1.2. Les dédoublements comme la stratégie de la représentation de la figure

Le dédoublement des narrateurs homodiégétiques chez Nabokov est un phénomène bien connu de la fiction nabokovienne. Il a été abordé dans l'article de Maurice Couturier[401], dans la thèse de Marie-Christelle Bouchet et dans l'œuvre de Yannicke Chupin [402] et effleuré dans nos précédentes pages, ainsi nous ne reviendrons pas sur les spécificités de chacune de ces approches. Il nous intéresse ici dans la mesure où il nous permet d'introduire la distinction entre le personnage y compris le narrateur homodiégétique et la figure elle-même. Toutefois, plusieurs types de dédoublement entrent en jeu dans la fiction romanesque nabokovienne qui ne concernent pas uniquement ce type de narrateur. Ainsi, ce phénomène se retrouve également dans son œuvre russe où le narrateur omniscient prédomine contrairement à la période américaine.

Pour commencer, nous retrouvons très tôt chez Nabokov une forme de dédoublement du personnage qui s'opère au moyen des miroirs. Outre le fait que cette manière picturale de faire figurer les personnages aux côtés du miroir s'inscrit dans la codification picturale telle qu'abordée par Alexia Gassin[403], celle-ci s'offre déjà comme un tableau dont on peut imaginer le cadre. L'image réfléchie est ainsi déjà une figure picturale qui se distingue du personnage. C'est à la fois le reflet du

---

[401] Maurice Couturier « Dédoublements et doublures dans *Despair* », *op.cit*.

[402] Yannicke Chupin, 2009, *op.cit*.

[403] Gassin aborde la représentation de la femme aux côtés des miroirs aux 19e siècle comme un gage de la vanité féminine. Voir la partie « Figure féminine et sa dualité fatale » dans Alexia Gassin, 2016, *op.cit*. 168-170

personnage et un cadre particulier dans lequel le romancier l'inscrit et le montre. En nous interrogeant sur la nature des sujets que le miroir réfléchit dans la fiction nabokovienne, nous nous apercevons que le miroir est en lien dans les romans de la période russe avec l'acte sexuel qui évoque de près une esthétique expressionniste à la Egon Schiele (1890-1918).[404] Dans ce type de représentations on retrouve aussi bien l'acte sexuel, ainsi que les représentations des amants et des corps après l'acte. En effet, Schiele est notoirement connu pour ses autoportraits, paysages, trains, différentes représentations du déclin qui évoquent tous au spécialiste nabokovien les motifs de sa fiction. Outre ces motifs, le point en commun le plus évocateur entre les deux artistes réside dans leur art « licencieux » incarné dans la représentation érotique de filles pré-pubères. Néanmoins, il y a dans ce parallèle un autre motif que les deux artistes ont en commun. Il s'agit notamment de l'autoportrait de l'artiste dans le miroir à côté de son modèle. Le tableau auquel nous pensons est *Schiele, dessinant un modèle nu devant la glace*. [405] Bien qu'aucune des descriptions n'évoque directement ce tableau, nous constatons que la figure dans le miroir chez Nabokov se développe sur ce schéma au fil des œuvres. Le romancier peaufine la figure d'un roman à l'autre en même temps que le protagoniste et le personnage féminin qui y sont décrits par un narrateur omniscient se transforment peu à peu en un narrateur homodiégétique et son tableau. Le narrateur homodiégétique voit les figures de jeunes filles telle que décrites par Bouchet, mais il se dédouble afin de se voir lui-même en figure, en tant qu'artiste ou plutôt que faux artiste. Cette idée a été notamment développée par Chupin et par

[404] Au sujet de l'expressionisme allemand dans l'œuvre nabokovienne voir également Alexia Gassin, 2016, *op.cit*. Bien qu'Alexia Gassin traite de l'influence de l'art allemands sur l'œuvre nabokovienne elle mentionne Egon Schiele qui était autrichien dans le chapitre « Les représentations démoniaques », « Le fantasme de la femme-enfant » et dans « Les relations filiales interdites » dans Alexia Gassin 2016, *op.cit.* Néanmoins, à la différence de notre approche ici, Gassin traite de Schiele d'une manière davantage thématique. Les parallèles que nous établissions ici n'ont pas été abordés dans cet ouvrage.

[405] Egon Schiele, *Schiele, dessinant un modèle nu devant la glace* 1910, mine de plomb, 55.2x 35.3 cm, Albertina, Vienne.

Couturier[406]. Ainsi, on peut dire que dans l'œuvre américaine le motif du miroir présent dans l'œuvre russe disparaît au profit d'une écriture autoréflexive, toutefois, sans jamais disparaître entièrement. L'écriture nabokovienne par cet aspect rappelle la célèbre citation apocryphe d'Antoine Lavoisier (1743-1794) : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».[407]

Il s'agit à présent d'illustrer, dans la masse que constitue l'œuvre romanesque nabokovienne, l'évolution du dédoublement allant du cadrage dans le miroir vers une écriture autoréflexive et le contrôle de plus en plus maitrisé par un narrateur homodiégétique.

3.1.3. La figure dans le miroir au fil des œuvres

La première figure dans le miroir se trouve dans le premier roman de Nabokov, MA. Celle-ci se trouve au tout début du roman et à la suite d'une longue « caractérisation » de Lydmila, l'amante de Ganin. En effet, le mot « caractérisation », nous l'employons dans le sens qui lui est donné par Gérard Genette dans *Figures II* comme étant à la fois « [le] portrait physique »[408] et la « description de [la] demeure [du personnage en question] »[409] et que nous interprétons ici au sens figuré. Autrement dit, nous l'interprétons comme ce qui entoure le portrait physique dans son contexte immédiat afin d'ajouter un sens additionnel au personnage, le rendre caractéristique, autrement dit le caractériser. Le passage concernant le miroir se réduit à trois lignes alors que l'ensemble de la description se profile sur deux pages[410]. Dans ces trois lignes, l'on voit Lydmila non pas en train de se regarder

---

[406] Maurice Couturier, « Dédoublements et doublures dans *Despair* », *op.cit.*

[407] Citation originale se trouve dans Antoine Lavoisier, *Le traité de chimie.* (Paris : Cuchet, 1789)

[408] Gérard Genette, *Figures II*, op.*cit.* 375

[409] *Ibid.* 375

[410] Voir les pages 10 à 12 dans MA.

dans une glace, mais, dans le cadre du miroir, en train d'observer Ganin qui fait les cent pas dans la chambre derrière elle, impatient qu'elle parte. « And again Ganin was seized with boredom, and he paced back and forth from the window to the door and back again, almost in tears from trying to yawn with his mouth shut while she put on her hat and watched him surreptitiously in the mirror. » (MA 12) Sans le portrait physique de Lydmila fait au préalable, la figure du miroir aurait été vide. Grâce à ce portrait, la figure a seulement été complétée par le lecteur avec deux détails additionnels, le chapeau et le regard en biais. C'est ainsi que Lyudmila devient une figure dans le miroir, qui couronne l'ensemble de la description en un tableau final que nous aurions pu nommer ainsi, *Le Portrait de la femme au chapeau et au regard oblique*.

Nous retrouvons le procédé similaire dans KQK sauf que la situation est inverse. C'est le personnage masculin, Dreyer, qui observe le personnage féminin, Martha. Nous pouvons voir que Dreyer la voit de dos et de face, à l'instar de cet autoportrait par Schiele cité plus haut :

> There, in an orange peignoir, her bare legs crossed, her velvety-white neck nicely set off by the black of her low thick chignon - Martha sat at her dressing table polishing her nails. Dreyer saw in the mirror the gloss of her smooth bandeaux, her knit brows, her girlish breasts. A robust but untimely throb dispelled sleepiness. He sighed. (KQK 39)

Le miroir permet d'encadrer la figure de Martha, mais également de composer tout un tableau qui par son esthétique s'apparente à l'autoportrait de Schiele en train de peindre son modèle. Toutefois, seulement certains détails de Martha sont accentués de face et les autres sont laissés en blanc, – seins de fille, sourcils froncés et son bandeau. De dos, nous voyons la position des jambes de Martha, son peignoir, son chignon et sa nuque. Martha est une figure érotisée à travers une esthétique schieléenne caractérisée non seulement par la manière dont elle-même est décrite, mais également par l'érection de son mari, le fait qu'il jouit à la vue de cette figure,

– la composition d'ensemble qui rappelle plusieurs tableaux de Schiele. Ainsi, au côté de l'autoportrait s'intitulant *Schiele, dessinant un modèle nu devant la glace*[411] cette description rappelle également l'autoportrait au titre provocateur *L'Hostie rouge*[412] représentant la figure de Schiele au sexe démesuré en érection, le reste du corps étant vêtu d'un peignoir orange, avec la figure féminine nue aux cheveux blonds qui occupe le premier plan du tableau et qui touche le sexe de la figure masculine. Nous voyons ici que les figures nabokoviennes sont d'autant plus figurales au moyen des références intermédiales qui nous permettent de convoquer de réelles figures picturales. Ici, le miroir est doublé. Il est d'une part, présent dans la diégèse, et d'autre part, à travers ces références extradiégétiques qui sont elles-mêmes vues dans le miroir. Le monde du miroir est également un monde vu à l'envers. Ainsi, la référence au second tableau de Schiele citée ici est l'antithèse même de l'action et de la description du roman. En effet, dans le roman, c'est Martha qui est vêtue d'un peignoir orange, tandis que Dreyer et d'abord vêtu, puis dénudé. Dans le tableau, c'est Schiele qui porte un peignoir orangé et c'est la figure féminine qui est nue. La situation va s'inverser et Dreyer va être enveloppé dans une robe de chambre. Martha va enlever son peignoir et assumer une position qui rappellera la figure féminine du tableau, nue avec les mains jointes derrière la tête évoquant les ailes de l'ange. Toutefois, dans le roman, l'acte sexuel représenté dans le tableau et tant désiré par Dreyer n'aura pas lieu :

---

411 Voir plus haut.

412 Egon Schiele, *L'Hostie rouge* 1911, aquarelle et mine de plomb, 48,2 x 28, 2 cm, collection particulière, courtoisie à la Galerie St. Etienne, New York.



Figure 15 : Egon Schiele, *Schiele, dessinant un modèle nu devant la glace* 1910, mine de plomb, 55.2x 35.3 cm, Albertina, Vienne. Image libre de droit.

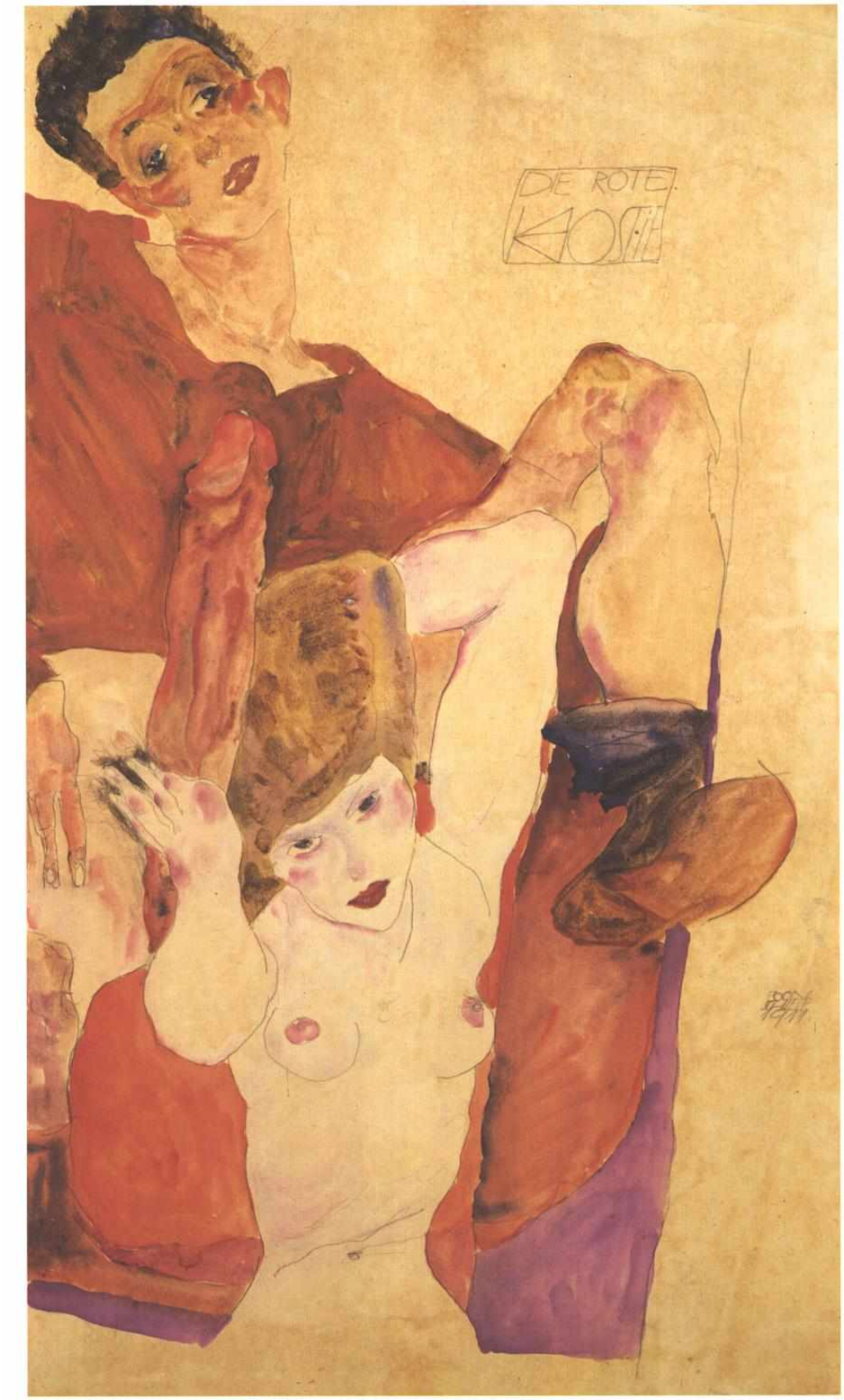

Figure 16 : Egon Schiele, *L'Hostie rouge* 1911, aquarelle et mine de plomb, 48,2 x 28, 2 cm, collection particulière, courtoisie à la Galerie St. Etienne, New York. Image libre de droit.

> Leaning back against the three-cornered cushion, his hands trust deep into his dressing-gown pockets, he remained contemplating silent Martha; presently his gaze roamed away to his wife's wide bed under its white blanket cover, batiste trimmed with lace, washable, ninety by ninety inches, and severely separated from his, also lace-covered, by a night table on which sprawled a leggy rag doll with a blank face. This doll, and the bedspreads, and the pretentious furniture were both amusing and repelling.
>
> He yawned and rubbed the bridge of his nose. Perhaps it would be wiser to change at once and then read for half an hour on the terrace. Martha threw off her orange peignoir, and as she drew back her elbows to adjust a necklace her angelically lovely bare shoulder blades came together like folding wings. (KQK 41)

La proximité dépeinte dans le tableau de Schiele est inversée dans la description nabokovienne et est illustrée par les lits séparés. L'érotisme de la scène est invalidé par la présence d'une poupée en chiffon, à la fois puérile et effrayante, posée entre les deux lits. Les références intermédiales sont parsemées dans le texte. La description fournit les indices permettant aux figures de Martha et de Dreyer de se construire progressivement afin de recréer un nouveau tableau qui est le contraire de la référence extradiégétique, à savoir, le contraire du tableau de Schiele.

La figure dans le miroir revient dans LAUGH où nous retrouvons une description qui par certains indices évoque elle aussi les tableaux de Schiele. Le personnage féminin qui se regarde devant la glace devient la figure du tableau que le personnage masculin, toujours placé dernière elle, observe. La description suivante évoque la figure 15 citée plus haut. « "As a matter of fact, we are living apart for the present," Albinus said with an effort. ("For the present!" thought Margot mockingly, as she twisted before the mirror to examine her back which had faded from brown to golden.) » (LAUGH 73) Dans le prolongement du texte, Albinus observe Margot qui joue à l'actrice devant la glace ce qui fait penser également à la figure 15. « However, he derived a great deal of pleasure from catching glimpses of

her assuming dramatic poses in front of the cheval glass; a creaking board gave him away, she hurled a red cushion at him, and he had to swear he had seen nothing. » (LAUGH 75)

Ce qui caractérise toutes ces descriptions c'est le rapport entre l'amateur d'art et le tableau. Le personnage de l'arrière-plan observe la figure comme l'on observerait une œuvre d'art. Néanmoins, la figure dans le miroir est loin d'être détaillée. En outre, la représentation du personnage est davantage figurale si bien que le lecteur est à même de convoquer dans son imagination les références intermédiales auxquelles Nabokov fait allusion. Car, effectivement, on pourrait dire que les personnages nabokoviens sont des parties de corps, comme les illustre Gass : « The people, head to foot, are faces (knees, toes, elbows: they are also faces) […].» Nous pouvons également être d'accord avec Gass lorsqu'il dit qu'ils gagnent en signification en fonction de la position qu'ils occupent « […] and they posses, in every place they occupy, an additional significance […]. [413] Toutefois, faut-il voir la référence et reconstruire mentalement le tableau que le narrateur s'efforce à dresser ? Le tableau, qui, comme nous avons eu l'occasion de voir déjà avec les *ekphrasis* au chapitre un ici, n'est jamais un « plagiat » ou une citation directe, mais plutôt, une recomposition faite par l'auteur et reconstituée par le lecteur. Nous avons vu que le miroir a permis de donner de la profondeur aux tableaux nabokoviens et de faire émerger deux figures, celle qui observe et celle qui est observée. Toutefois, cette astuce sera supplantée par d'autres stratégies alors même que le narrateur homodiégétique émerge et acquiert une autonomie qui dépasse les bornes aussi bien morales que narratologiques.

[413] William Gass, « Mirror, Mirror », *op.cit.*

3.1.4. Le dédoublement du narrateur homodiégétique

Outre le miroir, les tableaux nabokoviens se créent au moyen d'un procédé où le narrateur homodiégétique se dédouble et se voit mis en scène. Nous retrouvons un exemple dans DESP où Herman se voit faire l'amour avec sa femme. Le début de la description explique au lecteur le nouveau phénomène qui arrive au narrateur, il se divise en deux pour se voir faire l'amour et ainsi assume une position du voyeur. Dans l'exemple que nous avons cité ci-dessous, les dix dernières lignes récréent un tableau à l'esthétique schiléenne. Nous pensons notamment au tableau *Étreinte (Les amants II)*[414]. En effet, le tableau de Schiele est peint vu d'en haut et représente la figure masculine et la figure féminine toutes les deux tournées de trois quarts. Les deux figures sont nues et leurs visages ne peuvent pas être discernés. Comme le titre l'indique, les deux amants s'étreignent. Le dos de la figure masculine occupe le premier plan de l'image. Alors que le spectateur voit ce tableau de la perspective en plongée, nous pouvons situer Herman dans la même pièce que les deux figures. Notamment, derrière la figure masculine où il voit son dos musclé, les cheveux aux reflets bronze couvrant l'oreiller et le genou rosé de la figure féminine. Les trois détails qui, en sus de l'éclairage, évoquent tous le tableau en question :

> Not only had I always been eminently satisfied with my meek bedmate and her cherubic charms, but I had noticed lately, with gratitude to nature and a thrill of surprise, that the violence and sweetness of my nightly joys were being raised to an exquisite vertex owing to a certain aberration which, I understand, is not as common as I thought at first among high-strung men in their middle thirties. I am referring to a well-known kind of 'dissociation'. With me it started in fragmentary fashion a few months before my trip to Prague. For example, I would be in bed with Lydia, winding up the brief series of preparatory caresses she was

[414] Egon Schiele, *Étreinte (Les amants II)* 1917, huile sur toile, 100 x 170,2 cm, Le Palais du Belvédère, Vienne.

supposed to be entitled to, when all at once I would become aware that imp Split had taken over. My face was buried in the folds of her neck, her legs had started to clamp me, the ashtray toppled off the bed table, the universe followed - but at the same time, incomprehensibly and delightfully, I was standing naked in the middle of the room, one hand resting on the back of the chair where she had left her stockings and panties. The sensations of being in two places at once gave me an extraordinary kick; but this was nothing compared to later developments. In my impatience to split I would bundle Lydia to bed as soon as we had finished supper. The dissociation had now reached its perfect phase. I sat in an armchair half a dozen paces away from the bed upon which Lydia had been properly placed and distributed. From my magical point of vantage I watched the ripples running and plunging along my muscular back, in the laboratorial light of a strong bed-lamp that picked out a mother-of-pearl glint in the pink of her knees and a bronze gleam in her hair spread on the pillow-which were about the only bits of her I could see while that big back of mine had not yet slid off to prop up again its panting front half in audience. (DESP 20-21)



Figure 17 : Egon Schiele, *Étreinte (Les amants II)* 1917, huile sur toile, 100 x 170,2 cm, Le Palais du Belvédère, Vienne. Image libre de droit.

Nous pouvons voir que déjà dans ce roman l'auteur s'achemine vers une écriture autoréflexive où le narrateur homodiégétique n'hésite pas à se représenter aux côtés ou en rapport à ses modèles. L'exemple le plus probant est le roman LO, mais nous retrouvons le même schéma dans d'autres romans de sa période postérieure tels que ADA, LATH !, y compris le roman embryonnaire LAURA. Pour finir, les exemples que nous avons choisis sont ceux qui nous ont permis de montrer la figure intermédiale chez Nabokov. [415] À présent, il paraît évident que la figure nabokovienne fait partie des tableaux que l'auteur recrée pour l'occasion. Ainsi, nous allons laisser pour le moment les jeux des miroirs, qui ne sont là que pour ouvrir « l'œil du texte »[416], afin de nous pencher un instant sur la figure mémorielle.

3.2. La figure mémorielle

En effet, nous ne pouvons pas parler de la figure chez Nabokov en passant sous le silence le thème de la mémoire même si celui-ci a déjà fait l'objet dans maintes études, souvent indissociables des approches en lien avec l'exil, l'autobiographie nabokovienne, ou encore, avec l'influence bergsonienne sur son œuvre. Ce thème incontournable a également été traité dans les approches picturales dans lesquelles s'inscrit la présente thèse. En effet, ce que nous appelons la figure mémorielle peut rappeler le travail de John Burt Foster et notamment son ouvrage *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*[417]. Dans cet ouvrage, Foster traite de l'image mnémonique qui est un terme très inclusif, englobant à la fois les images de la mémoire qu'il considère en tant qu'enregistrements fidèles,

[415] Miroir en tant que motif, ou sans en faire un jeu de mot, en tant que sujet de réflexion, est présent quasiment dans l'intégralité de l'œuvre romanesque nabokovienne.

[416] Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op.cit*. 4

[417] John Burt Foster, 1993, *op.cit*.

« faithful records »[418], et des images poétiques, métaphores, « vivid metaphores […], linguistic tropes »[419]. Le terme « mnemonic images »[420] peut avoir pour source le romancier lui-même qui disait que tel ou tel personnage était mnémonique, qu'il emploie par contraste avec le mot photogénique.[421] La citation suivante est un passage extrait de LO où Humbert Humbert fait le portrait de Clare Quilty en employant ce terme. « I have no time right now to discuss the mnemonic of physiognomization - I am on my way to his uncle and walking fast - but let me jot down this: I had preserved in the alcohol of a clouded memory the toad of a face. » (LO 277) Celle-ci nous sert ici d'exemple pour introduire notre propos, mais avant cela, quelques précisions de vocabulaire s'imposent. Au vu du caractère inclusif du mot image, nous avons choisi d'employer le mot figure, plus restrictif, car il se rapporte à la description du personnage telle que définie dans ce chapitre. Nous avons choisi de la doter de l'adjectif mémoriel, car mémoriel signifie « relatif à la mémoire »[422] et est plus neutre que l'adjectif mnémonique qui signifie « art de cultiver la mémoire » ou encore « moyen facilitant la conservation ou le rappel des souvenirs »[423]. En effet, nous voudrions éviter toute confusion entre l'œuvre de Nabokov et ses prétendus souvenirs personnels d'où le choix d'un terme usuel neutre, toutefois, relatif à l'image, comme dans « images visuelles mémorielles »[424]. Au vu de ce qui a été dit, nous définissons la figure mémorielle en tant que description physique du personnage qui fait jour par l'intermédiaire de la mémoire.

---

[418] John Burt Foster, 1993, *op.cit.*16.

[419] *Ibid.* 16

[420] *Ibid.* 16

[421] Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder la primauté de la mémoire sur la photographie dans le chapitre 1 de cette partie.

[422] URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=66860490; (21.07.2021)

[423] URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=66860490; (21.07.2021)

[424] Idem.

3.2.1. La cartographie des figures mémorielles

D'un roman à l'autre, l'œuvre romanesque nabokovienne dévoile une recherche constante autour de l'image mentale susceptible d'éclore dans l'esprit du lecteur. Après avoir lu le corpus constitué ici de l'ensemble de son œuvre romanesque, le lecteur peut avoir le sentiment que les figures ont quitté les pages pour s'imprimer dans sa mémoire sensible. Néanmoins, nous pouvons nous poser la question de savoir si ces figures ont réellement existé au sein des romans et dans quelle mesure. Nous avons jusque-là eu l'occasion de voir que Nabokov procédait par des évocations et allusions aux tableaux qui laissent des parties de descriptions en blanc. En effet, il semblerait que Nabokov ait été bien conscient, pour reprendre un terme bergsonien, de notre « mémoire monde », de notre banque d'images, et sur lequel il s'est reposé afin de créer ou de recréer ces figures. Ainsi, pourrait-on dire qu'avant d'écrire sur ses cartes, il établissait les contours de nos images mentales. Nous retrouvons aux côtés des allusions aux figures connues de l'histoire de l'art, des allusions aux personnalités connues ou des personnalités historiques, ainsi que tout un bestiaire. Néanmoins, à l'origine de cet art mémoriel se trouve l'une des fonctions du portrait, autrement dit, le fait de ramener à soi la personne absente que nous avons nommé la figure fantomatique.

Les figures fantomatiques, nous les retrouvons dans les romans à fort caractère rétrospectif tels que MA, LO, ADA et LATH ! Ayant également un rapport étroit avec la mort, nous les retrouvons dans PNIN où le passé et le présent se côtoient, et dans BS. La caractéristique de ce type de figures et de ramener le personnage à la vie. Nous les avons déjà effleurées dans les deux premiers chapitres de cette seconde partie, ainsi nous ne nous attarderons pas outre mesure. Néanmoins, nous retrouvons aussi chez Nabokov de très nombreuses figures « vides » qui fonctionnent au moyen de la mémoire et par la ressemblance ou par le contraste avec d'autres personnages que le lecteur dans les deux cas ne peut pas

voir. Nous retrouvons de telles occurrences dans TT où l'image d'Armande occupe l'esprit du protagoniste :

> It was indeed all sham and waxworks as compared to the reality of Armande, whose image was stamped on the eye of his mind and shone through the show at various levels, sometimes upside down, sometimes on the teasing marge of his field of vision, but always there, always, true and thrilling. » (TT 29)

Ce jeu de ressemblance sans points de repère pour le lecteur est bien illustré dans l'exemple suivant : « With her faded blue eyes and long wrinkled upper lip she resembled someone he had known years ago but could not recall – funny. […] The person (male?) whom she resembled peered out of the mist and was gone before he could identify her - or him. » (BS 3). Ce dernier type d'exemple se retrouve dans la totalité de l'œuvre romanesque. Nous les retrouvons dans ADA et dans une très large proportion dans GLO où le narrateur dépeint la ressemblance familiale entre les différents personnages.

Par contraste avec les figures que le lecteur ne peut pas voir se trouvent de très nombreux personnages dont le portrait a été brossé voir copié sur le registre des codes utilisés pour faire celui de personnalités en vue : acteurs, actrices, compositeurs, etc. Nous retrouvons de très nombreux personnages masculins qui ont été comparés à Beethoven, de femmes qui ont été comparées à Marlene Dietrich. Les comparaisons à Beethoven, nous les retrouvons dans BS, comme dans la citation ci-jointe, mais également dans LUZH :

> He was not sleepy having slept after dinner. The brandy only added to the nuisance. He was a big heavy man of the hairy sort with a somewhat Beethoven like face. He had lost his wife in November. He taught philosophy. He was exceedingly virile. His name was Adam Krug. » (BS 142)

Nous retrouvons également des figures qui ont été dépeintes en comparaison avec les animaux. Ainsi, aussi bien Quilty que Martha ont été comparés à des grenouilles. « I had preserved in the alcohol of a clouded memory the toad of a face. » (LO 277). « A complete stranger within Franz's consciousness observed in passing that she rather resembled a toad. » (KQK 201) Ces occurrences sont également trop nombreuses pour être toutes citées. Dans PF, nous retrouvons un exemple qui combine la comparaison au lion, à un amérindien, ainsi qu'à une figure picturale :

> My sublime's neighbour's face had something about it that might have appealed to the eye, had it been only leonine or only Iroquoian; but unfortunately, by combining the two it merely reminded one of a fleshy Hogarthian tippler of intermediate sex. His misshapen body, that gray mop of abundant hair, the yellow nails of his pudgy fingers, the bags under his lustreless eyes, were only intelligible if regarded as the waste product eliminated from the intrinsic self by the same forces of perfection which purified and chiselled his verse. He was his own cancellation. (PF 21)

La dernière catégorie concerne effectivement les figures connues de l'histoire de l'art telles que les madones et les Vénus et que nous retrouvons à profusion dans MA, ADA, LO, LATH, TROLSK, mais également dans LAUGH et PF.

Néanmoins, cette cartographie que nous aurions pu compléter avec force détails et de nombreux exemples n'est pas suffisante pour rendre compte de l'art du portrait nabokovien. Comme le dit Sabine Faye dans son chapitre « Jeu pictural » :

> L'œuvre de Nabokov est essentiellement visuelle et privilégie la picturalité mais ce qui chez les auteurs réalistes constitue une tentative de représentation fidèle du réel, un défi à l'irreprésentabilité du monde et à l'inadéquation du langage au visible, est chez Nabokov une façon de représenter la représentation, ou l'impossibilité de la représentation, de désigner de manière ludique le caractère illusoire

> et inconnaissable du réel et de ses images spectaculaires. (FAYE 377-378)

Bien que nous soyons d'accord avec cette affirmation, nous allons montrer que le romancier ne fait qu'explorer les différentes manières d'aborder le portrait en littérature qui effectivement outrepasse « une tentative de représentation fidèle au réel » (FAYE 338) et devient un exploit aussi bien technique et que conceptuel. La dernière partie de notre thèse va montrer que les romans nabokoviens ne sont en réalité que des larges études au sujet de l'art du portrait en littérature.

Partie III
L’art du portrait

Chapitre 1 : Études du portrait

En préambule à cette dernière partie, il faut dire que les études du portrait sous-entendent plusieurs choses. Premièrement, notre tentative d'appréhender l'art du portrait nabokovien est passée par une vue d'ensemble de l'œuvre pour mettre en évidence son hétérogénéité et son évolution. Deuxièmement, le romancier lui-même procède à des études de portrait dans le sens où il ébauche des études comme on le dirait d'un peintre, autrement dit, il procède à un « [t]ravail de détail exécuté en marge et en vue d'une composition d'ensemble, mais pouvant parfois constituer une œuvre en soi. »[425]

1.1. Portrait-croquis

Un croquis est la « [r]eprésentation figurative (d'un sujet) réduite à ses éléments essentiels. »[426] Cette forme de dessin, suffisamment élémentaire pour donner l'idée de la chose, nous sert ici pour décrire un certain type de portrait nabokovien que nous avons nommé les portraits-croquis. Ces portraits lapidaires sont les portraits nabokoviens les moins spectaculaires, les moins mémorables, les moins picturaux, mais également les plus nombreux. Ils figurent presque dans chacun de ses romans. Cependant, ils sont importants dans la mesure où ils témoignent de l'attachement de l'auteur à l'art du portrait, car les plus insignifiants des personnages en sont dignes. Afin de les cerner au plus près, nous avons étudié leurs occurrences et leur substance dans l'ensemble des romans de Nabokov puisque nous avons choisi de les inclure dans notre corpus.

---

425 *TLFI*. URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1119705000; (24.08.2021)

426 *TLFI*. URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?61;s=2707325565;r=3;nat=;sol=0; (18.08.2021)

1.1.1. Description du portrait-croquis

Le portrait-croquis se compose en général d'une brève description du personnage qui comprend quelques traits physiques. Nous pourrions dire que la description que fait Gérard Genette du portrait proustien aurait pu s'appliquer au portrait-croquis nabokovien : « […] êtres composites que sont les « personnages » de Proust, deux traits indépendants l'un de l'autre et juxtaposés un peu au hasard. »[427] Les personnages nabokoviens ainsi décrits ont peu d'incidence sur l'ensemble de l'œuvre, car ce type de portrait concerne surtout les personnages secondaires voire anonymes. Ils semblent à part, tout simplement de la diégèse principale. Le portrait-croquis est généralement l'unique portrait d'un personnage. Il peut parfois inclure quelques traits de caractère également, ce qui fait que ce type de portraits englobe l'éthopée, autrement dit, « [la] figure de pensée qui a pour objet la peinture des mœurs et du caractère d'un personnage »[428]. Force est de constater qu'il se démultiplie à partir de son dernier roman écrit en russe, GIFT, et qu'il figure *a fortiori* dans ses romans de la période américaine. En effet, au fil des œuvres, non seulement ce type de portrait se démultiplie-t-il mais il se fait surtout plus économe au fur et à mesure que le romancier poursuit son œuvre. Il semblerait qu'il devient plus économe à mesure que le narrateur hétérodiégétique commence à gagner de la place dans les romans de la période américaine. Ce portrait est observé par un narrateur, par le protagoniste ou par un autre personnage. Dans tous les cas de figure, ce type de portrait ne dévoile pas la vérité absolue, mais l'art de décrire la manière dont l'autre est vu, quitte à ce que cette vision soit partielle ou fausse, rudimentaire ou réductrice. L'explication qu'accompagne le portrait de

---

[427] Gérard Genette, *Figures II*, *op.cit.* 438.

[428] *TFLI.* URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?75;s=3609755265; (18.08.2021)

Swann au début de *La Recherche*, dans *Du côté de chez Swann*[429] peut en grande partie illustrer l'approche du romancier :

> Mais même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons « voir une personne que nous connaissons » est en partie un acte intellectuel.[430]

Le portrait-croquis puise ses sources dans le portrait mondain qui frôle la caricature. Afin de voir son évolution, nous allons proposer un bref panorama qui concerne ce type de croquis plus particulièrement.

1.1.2. Portrait-croquis au fil des œuvres

Force est de constater que dans le roman MA, il y a très peu de personnages de second plan, car ce roman est construit autour d'une poignée de personnages émigrés qui partagent avec leur logeuse le même espace, et qui ont été tous mis au même niveau de la diégèse y compris Mary qui finit par envahir le premier plan. Parmi les personnages anonymes de second plan, retrouvons un visiteur de Podtyagin :

> That evening Anton Sergeyevich had a visitor. He was an old gentleman with a sandy mustache clipped in the English fashion, very dependable-looking, very dapper in his frock coat and striped

[429] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* dans *À la recherche du temps perdu*. (Paris : Gallimard, 1999).

[430] *Ibid.* 25.

> trousers. Podtyagin was regaling him with Maggi's bouillon when Ganin entered. The air was tinged blue with cigarette smoke. (MA 39)

Le portait du visiteur se résume à quelques traits : « […] an old gentleman with a sandy mustache clipped in the English fashion, very dependable-looking, very dapper in his frock coat and striped trousers. » (MA 39). De la même manière, dans KQK, il y a également très peu de personnages de ce type. Nous retrouvons les portraits de la mère et de la sœur de Franz, de ces autres voyageurs dans le train et des vendeuses dans la boutique de vêtements :

> There was more women than man as is always the case at partings. Franz's sister, with the pallor of the early hour on her thin cheeks, and an unpleasant, empty-stomach smell, dressed in a checked cape that surely one would never see on a city girl; and his mother, small, round, all in brown like a compact little monk. (KQK 1)

Le portrait de la sœur est réduit au visage blafard, à la mauvaise haleine, au motif de sa cape, et celui de la mère à la stature petite et ronde de couleur marron tel un religieux. Il en est de même dans EYE, car les personnages semblent tous mis au même plan. Néanmoins, on retrouve le portrait d'une dame dont on ne connaît pas l'identité :

> And the lady who has bought the book, the red-lipped lady in the black fur coat, takes away with her a fascinating image: those delicate hands, a little awkwardly picking up the books, the subdued voice, that flitting smile, those admirable manners. (EYE 40)

Toutefois, ces deux descriptions sont trop développées pour cadrer avec la définition. Ainsi, on peut dire que dans EYE et dans KQK, le portrait-croquis est vacant. Néanmoins, dans LUZH déjà, l'on retrouve les portraits-croquis tels qu'ils seront représentés dans les romans de Nabokov écrits en anglais : « 'I think so,' said

the gentleman. Luzhin could see his profile - an ivory nose, black hair, a bushy eyebrow. » (LUZH 20) Le portrait de cet homme que Luzhin épiait se réduit à trois traits seulement : nez de couleur ivoire, cheveux noirs, sourcils broussailleux. Dans GLO, ce type de portraits est tout aussi synthétique que dans LUZH, néanmoins, il donne plus de profondeur au personnage, car on y retrouve de l'éthopée : « His college tutor, a fat, asthmatic old man, specialist in molluscs, pronounced his name with guttural tenderness and treated his perfect idleness with perfect indulgence. » (GLO 72) Il en est de même dans LAUGH où le portrait physique est combiné au caractère du personnage :

> « Conversation was already quite lively. Olga Waldheim, a white-armed, full-bosomed singer, with waved hair the colour of orange marmalade and with a gem of melody in every inflexion of her voice, was telling, as she usually did, cute stories about her six Persian cats. » (LAUGH 78)

Le physique est décrit en trois traits, suivi de la description de la voix et du sujet de ses discussions habituelles qui dévoile son caractère. Ce portrait rapide se figure également dans DESP. Dans DESP, le personnage secondaire est décrit en cinq traits tous concentrés sur son visage : « He was a Lett, a silent, white-faced man with a cubodial skull, a crew cut, and fish-cold eyes.» (DESP 36) On retrouve exactement la même élaboration du portrait-croquis dans ITAB : « Just then, at the end of the stone gallery where I was sitting, appeared the senior educator - I do not recall his name - a fat sweaty, shaggy-chested man […]» (ITAB, 72) Dans ENCH, le narrateur décrit deux femmes l'une assise à sa droite et l'autre à sa gauche en quatre traits pour chacune : « On his left sat an elderly brunette with a rudy forehead, dressed in mourning; on his right a woman with limp, dull-blond hair was knitting industriously. » (ENCH 6) Toutefois, c'est avec GIFT que ce type de portraits devient plus récurrent, car ce roman qui illustre la vie des émigrés russes à Berlin a de

nombreux personnages de second plan. Dans l'exemple choisi nous retrouvons la combinaison du portrait physique en peu de traits et une éthopée :

> « [...] in a narrow little room smelling of 'the decaying corpse of actuality' (as the number one office comic used to crack), sat the secretary, a moon-like phlegmatic person, ageless and virtually sexless, who had more than once saved the day [...] » (GIFT 59)

Il en est de même dans l'exemple extrait du même roman où le portrait-croquis apparaît entre parenthèses :

> The elder Chernyshevskis, as well as Rudolf's parents and Olya's mother (a sculptress, obese, black-eyed, and still handsome, with a low voice, who had buried two husbands and used to wear long necklaces that looked like bronze chains) [...]. (GIFT 43)

Dans TRLOSK, le premier roman écrit en anglais, nous retrouvons de nombreux portraits-croquis comme par exemple le portrait d'un directeur de l'hôtel : « The hotel manager was a grey-haired man with a trimmed beard and velvet black eyes. » (TRLOSK 107) ; d'un garcon : « A silent boy in a black tie with a pale swollen face let me in and without so much as asking my name, turned and walked down the passage. » (TRLOSK 118) ; ou encore, d'une fille : « The seated girl's shape remains blank except for the arm and a thin brown hand toying with a bicycle pump. » (TRLOSK 122) Le dernier exemple a par ailleurs un caractère pictural qui s'approche du dessin par les parties laissées en blanc qui évoquent une réserve. Dans BS, le professeur de mathématiques est décrit en trois traits physiques : « The teacher of mathematics, a tall, blue-eyed Jew with a tawny beard […] » (BS 51). Il va sans dire que ce type de portraits se retrouve également dans LO. Nous retrouvons un portrait-croquis dans l'exemple ci-dessus :

> « ‘[…] She and I have a crush on Reverand Rigger.‘ (This was a joke - I have already mentioned that gloomy giant of a man, with the jaw of a horse: he was to bore me to near murder with his impressions of Switzerland at a tea party for parents that I am unable to pace correctly in terms of time. » (LO 181)

et également dans PF :

> « Hal (if that was his name) led the way to the music room where, as the King knew, Odon kept vigil over the shrouded harp. He was a fox-browed, burly Irishman, with a pink head now covered by the rakish cap of a Russki factory worker. » (PF 106)

Il va sans dire que ces portraits esquissés rapidement permettent une certaine économie tout en dressant un portrait suffisant du personnage en question. On retrouve de nombreux cas dans ADA : « […] at a business meal with an art expert, an easy-going, lanky, likable fellow in an old-fashioned dress-coat […] » (ADA 9). Dans TT, la simplification a été poussée à son extrême. Le portrait se trouve entre parenthèses comme dans cet exemple : « The receptionist (blond bun, pretty neck) said no [...]» (TT 3) ; ou comme dans celui-là qui réduit le portrait de la femme à sa coiffure : « That job had been performed by one of Hugh’s colleagues, a pretty ponytail who had since left the firm. » (TT 22)

Pour finir, il parait évident que la tonalité dans ces portraits particulièrement courts change au fil des œuvres et devient plus percutante à mesure que le narrateur nabokovien mêle ses impressions et ses ressentis aux portraits des personnages et fait une esquisse mondaine et très subjective de ceux-ci. Ainsi, dans LATH, en une seule phrase nous retrouvons deux portraits-croquis qui se complètent : « Gerry was a big flabby hulk of a man who must have been nearing sixty when after a life of aesthetic asceticism he surprised his special coterie by marrying that porcelain-pretty and very fast girl. » (LATH 134) Dans le roman embryonnaire LAURA, nous ne retrouvons pas de portraits-croquis à proprement

parler, car, à cause de la forme très courte de cet écrit, nous ne retrouvons pas de personnages de second plan et anonymes comme dans les autres romans. Il en est de même dans PNIN, car tous les personnages ont été mis au même plan et ont été décrits avec bien plus de détails. Néanmoins, on retrouve dans ces deux romans, ainsi que dans EYE et KK, les portraits-observations, plus longs et plus élaborés que le portrait-croquis. Ainsi, c'est cet autre type de portraits qui fera l'objet des prochaines pages.

1.2. Portrait-observation

Par rapport aux portraits-croquis, les portraits-observations sont plus détaillés. Nous nommerons les portraits observations les portraits qui ont une forme du plus remplie, complète, précise, contrairement au croquis, qui est la forme simplifiée, rapide. Le sujet décrit semble avoir été observé en même temps que le portrait se crée, d'où l'appellation retenue. Ainsi, pourrait-on dire que le portrait-observation est plus prolixe que le précédent et n'a pas le caractère lapidaire du portrait-croquis. Son élaboration est plus étoffée et davantage intellectualisée par le narrateur, protagoniste ou personnages. Ainsi, ce type de portrait crée une sorte de complicité avec celui qui observe le personnage dont le portrait est brossé. Nous les retrouvons également dans l'ensemble des romans nabokoviens. Néanmoins, ils occupent *a fortiori* les pages des romans de la maturité de l'auteur écrits dans les années quarante et cinquante.

1.2.1. Portrait-observation au fil des œuvres

Les portraits-observations concernent davantage les personnages secondaires, qui se retrouvent au même plan de la diégèse que les protagonistes. Ces personnages décrits captent davantage l'œil du celui qui les observe et sont

ainsi plus importants que les personnages qui apparaissent dans les portraits-croquis, souvent anonymes. La description du personnage est plus détaillée comme dans cet exemple extrait de GIFT. Celle-ci est à la fois axée sur le portrait physique : « Only once did I have a chance to see her, at a literary soirée about two years after Yasha's death - I remember her remarkably broad and clear forehead, her aquamarine eyes and her large red mouth with black fuzz over the upper lip and a plump mole at the wick […] » (GIFT 40), et à la fois, sur l'impression que la personne observée a laissée sur celui qui l'observe : « […] she stood with her arms folded across her soft bosom, at once arousing in me all the proper literary associations, such as the dust of a fair summer evening and the threshold of a highway tavern, and a bored girl's observant gaze. » (GIFT 40) Nous retrouvons des portraits similaires dans l'ensemble de son œuvre. Dans LAURA, nous retrouvons un portrait de Philip Wild où le narrateur décrit le portrait physique et l'impression générale que Wild laisse sur son audience :

> « A brilliant neurologist, a renowned lecturer [and] a gentleman of independent means, Dr Philip Wild had everything save an attractive exterior. However, one soon got over the shock of seeing that enormously fat creature mince toward the lectern on ridiculously small feet and of hearing the cock - a doodle sound with which he cleared his throat before starting to enchant one with his wit. » (LAURA 109)

Le portrait-observation inclut l'éthopée, mais celle-ci est souvent double, car elle englobe quelques traits du caractère du modèle, ainsi que l'esprit de celui fait le portrait, que nous allons dorénavant appeler regard. Dans l'exemple précédent, nous pourrions dire que le regard du narrateur est plein d'esprit, et il a un ton ironique à la Jane Austen. Toutefois, nous ne pouvons pas comparer les deux, car les narrateurs nabokoviens qu'ils soient omniscients, homodiégétiques ou hétérodiégétiques déclinent leurs regards envers le personnage qui va de l'aversion à la sympathie, de l'objectivité scientifique à l'admiration voire à la passion. Ainsi,

dans l'exemple extrait de l'ENCH, le narrateur est omniscient. Le portrait brossé tend vers une objectivité acerbe. Nous pouvons dire que le but de ce portrait est de décrire une personne quelconque. Le portrait est rendu, à la fois, au moyen de la description physique : « He expected to find a sick, emaciated woman in an armchair, but instead was met by a tall, pale, broad-hipped lady, with a hairless wart near a nostril of her bulbous nose […] » ; et grâce au commentaire du narrateur : « […] one of those faces you describe without being able to say anything about the lips or the eyes because any mention of them - even this - would be an involuntary contradiction of their utter inconspicuousness. » (ENCH 15) Le résultat est un portrait assez fin d'une personne au physique totalement ordinaire. L'exemple ci-dessous, extrait de PNIN, est une suite de plusieurs portraits-observations qui combinent l'aspect physique et l'éthopée. Le regard du narrateur hétérodiégétique est en outre enjoué :

> An attractive, prim, pink-faced lady of forty or so [Margaret Thayer], with pearly dentures and wavy goldenized hair, she was provincial cousin of the smart, relaxed Joan Clements, who had been all over the world, even in Turkey and Egypt, and was married to the most original and least liked scholar on the Waindell campus. A good word should be also put in at this point for Margaret Thayer's husband, Roy, a mournful and mute member of the Department of English, which, except for its ebullient chairman, Cockerell, was an aerie of hypochondriacs. Outwardly, Roy was an obvious figure. If you drew a pair of old brown loafers, two beige elbow patches, a black pipe, and two baggy eyes under heavy eyebrows, the rest was easy to fill out. (PNIN 136)

Toutefois, le dernier de la série des portraits tend vers plus de picturalité : « Outwardly, Roy was an obvious figure. If you drew a pair of old brown loafers, two beige elbow patches, a black pipe, and two baggy eyes under heavy eyebrows, the rest was easy to fill out. » (PNIN 136) On retrouve un exemple similaire dans LO :

> « She was twice Lolita's age and three quarters of mine: a very slight, dark-haired, pale-skinned adult, weighing a hundred and five pounds, with charmingly asymmetrical eyes, an angular, rapidly sketched profile, and a most appealing *ensellure* to her supple back - I think she had some Spanish or Babylonian blood. » (LO 245)

Le portrait-observation ici englobe le portrait physique, éthopée (qui dans ce cas concerne le narrateur-homodiégétique), un regard admirateur et également une certaine picturalité dans : « rapidly sketched profile » (LO 245). Nous pouvons voir que c'est la déclinaison des regards des narrateurs envers le personnage qui donne l'impression d'une grande variété de portraits-observations, mais également le fait que l'auteur a parfois recours à la picturalité sans pour autant que le portrait vu dans son entier puisse être qualifié d'intermédial.

Nous pouvons dire que le portrait-observation subit également une évolution au fil des œuvres. Par exemple, dans certains portraits de la période postérieure le trait d'esprit du narrateur prédomine parfois à la description physique. Nous retrouvons un pareil exemple dans TT, mais ils sont également très nombreux dans ADA :

> « The blonde in black, far from being electrocuted, came out closing her handbag. Whatever funeral she had wished to commemorate with the image of fair beauty craped for the occasion, it had nothing to do with a third simultaneous event next door. » (TT 14)

Par contraste, certains portraits-observations des premiers romans nabokoviens sont complétement dépourvus d'un tel regard comme dans MA, mais gardent le portrait physique et l'éthopée. Le regard du narrateur est empreint de tendresse :

> The nurse was very short, with a soft bosom and small capable hands; she gave off a damp, cool, old-maidish smell. She loved to use folksy

> quips and the bits of Japanese which she remembered from the war of 1904. She had a peasant woman's face the size of a clenched fist, pock-marked, wit a tiny nose; not a single hair ever peeped out from under her headdress. (MA 31)

L'infirmière est décrite de la perspective d'un enfant. L'enfant allongé voit en premier lieu sa stature tassée, ses seins, puis son visage de paysanne et pour finir son fichu dont aucun cheveu ne dépasse. Ce portrait-observation n'est pas dénué d'une certaine chaleur humaine « a soft bosom and small capable hands », « old-maidish smell », « folksy quips » (MA 31). Ce dernier exemple, même si cela n'est pas explicité dans le texte, a été brossé par la mémoire du protagoniste. Ainsi, il nous servira d'exemple avec un autre type de portrait que nous avons nommé portrait-mémoriel.

1.3. Portrait mémoriel

Le portrait mémoriel est le portrait qui a été brossé par la mémoire du narrateur, du protagoniste ou du personnage. Il apparaît dans l'ensemble des romans nabokoviens et occupe le premier plan dans le premier roman de Nabokov, MA. Il concerne les personnages du premier plan. Il englobe le portrait physique du personnage, ainsi que certains détails de sa personnalité, autrement dit, l'éthopée. Contrairement aux portraits-observations, il est souvent dressé au moyen de la comparaison. Il a en général une tonalité contemplative. L'image de la personne est évoquée et facilement visualisable. Dans l'exemple ci-dessous extrait de LUZH, la femme de Loujine essaye de définir le portrait de Loujine et ce faisant se remémore son professeur de géographie. Le portrait mémoriel concerne à la fois ce professeur : « And it was precisely on a blue background, surrounded by blue air, that the geography teacher had remained in her memory : […] » (LUZH 55), mais également Loujine :

> An artist, a great artist [il s'agit de Loujine], she frequently thought contemplating his heavy profile, his corpulent hunched body, the dark lock of hair clinging to his always moist forehead. And it was perhaps precisely because she knew nothing about chess that chess for her was not a parlor game or a pleasant pastime, but a mysterious art equal to all recognized art. She had never been in contact with such people – there was no one to compare him with except those inspired eccentrics, musicians and poets whose image one knows as clearly and as vaguely as that of a Roman Emperor, an inquisitor or a comedy miser. Her memory contained a modest dimly lit gallery with a sequence of all people who have in any way caught her fancy. Here were school reminiscences – the girls' school in St Petersburg, with an unusual bit of ivy on its front age ran along a short, dusty, tramless street and the geography teacher - who also taught in a boy's school - a large-eyed man with a very white forehead and tousled hair, suffering - they said - from tuberculosis; once a guest - they said - of the Dalai Lama; in love - they said - with one of the upper-form girls, a niece of the white-haired, blue-eyed headmistress, whose tidy little office was so cozy with its blue wallpaper and white Dutch stove. And it was precisely on a blue background, surrounded by blue air, that the geography teacher had remained in her memory: he would dash noisily into the classroom in his usual impulsive manner and then melt away and vanish, yielding his place to another person, who also seemed to her unlike all the rest. (LUZH 55)

Le portrait de Loujine est brossé en comparaison aux autres personnalités connues dont tout un chacun ne peut qu'avoir une mémoire vague : « a Roman Emperor, an inquisitor or a comedy miser. » (LUZH 55) Par ailleurs, le portrait de Loujine a été brossé comme s'il s'agissait d'un profil sur des pièces de monnaie romaines : « […] she frequently thought contemplating his heavy profile, his corpulent hunched body, the dark lock of hair clinging to his always moist forehead. » (LUZH 55)

Néanmoins, le portrait mémoriel a également un caractère filmique. Le mouvement ainsi fait partie de ce portrait et que l'on observe dans cet exemple : « he would dash noisily into the classroom in his usual impulsive manner […]. » (LUZH 55) Le portrait de Mary dans MA est une série d'extraits qui peuvent

s'apparenter aux extraits de film. Les trois citations suivantes sont trois portraits successifs de Mary où le personnage est décrit mimant le mouvement et de ce fait la vie :

> Amid the hot yellow glare, amid the sounds that took on visible form in the folds of crimson and silvery headscarves, fluttering eyelashes, black shadows on the roof beams shifting whenever there was a puff of the night breeze, amid all this glitter and popular music, among all the heads and shoulders in the large crowded barn, Ganin saw only one thing: he stared ahead at a brown tress tied with a black bow, slightly frayed at the edges, and his eyes caressed the dark, smooth, girlish sheen of her hair at her temple. Whenever she turned her face sideways to give a girl sitting beside her one of her rapid smiling glances, he could also see a strong color in her cheek, the corner of a flashing, Tartar eye, the delicate curve of her nostril alternately stretching and tightening as she laughed. (MA 47)

> She had adorable mobile eyebrows, a dark complexion with a covering of very fine, lustrous down which gave a specially warm tinge to her lustrous cheeks; her nostrils flared as she talked, emitting short laughs and sucking the sweetness from a grass stalk, her voice was rapid and burry with sudden chest tones, and a dimple quivered at her open neck. (MA) 58

> For a moment Ganin stopped recollecting and wondered how he had been able to live for so many years without thinking about Mary - and then he caught up with her again: she was running along a dark, rustling path, her black bow looking in flight like a huge Camberwell Beauty. Suddenly Mary pulled up, gripped him by the shoulder, lifted her foot and started to rub her sand-dusted shoe against the stocking of her other leg, higher up, under the hem of her blue skirt. (MA 61)

Nous retrouvons des portraits semblables dans la période américaine du romancier. En général, l'illusion filmique concerne les portraits des enfants dont les narrateurs convoquent la mémoire. Nous retrouvons une pléthore d'exemples dans

ADA et LO, mais également LAUGH, ENCH et ITAB. Dans l'absolu, dans ADA et LO, tout portrait est mémoriel, car les narrateurs écrivent leurs mémoires. Néanmoins, le portrait mémoriel, comme d'ailleurs les autres portraits nabokoviens, n'est pas une invention schématique. Nous retrouvons par exemple Franz dans KQK qui peine justement à faire renaître dans sa mémoire l'image d'une femme rencontrée dans un train. « Yes, of course - long, long ago, in the train. In the same train there had been a beautiful lady wearing a black hat with a little diamond swallow. Cold, fragrant, madonna-like. He tried to resurrect her features in his memory but failed to do so. » (KQK 172, 173) Ainsi la mémoire apparaît en tant que moyen de faire les portraits dès les premiers romans nabokoviens comme en témoigne ce portrait de groupe extrait de EYE :

> There he was, teeth bared, cane upraised, and, behind him, on either side of the door, stood the boys: perhaps my memory is stylized at this point, but so help me, I really believe that one was leaning with folded arms against the wall, while the other sat on the arm of a chair, both imperturbably watching the punishment being administered to me. (EYE 16)

La mémoire en tant que moyen de faire les portraits est pour le narrateur, protagoniste ou personnage, parfois fidèle, parfois stylisée, parfois facile à invoquer, ou, au contraire, parfois difficile à convoquer avec précision ou à convoquer en soi.

1.4. Portrait intermédial

Les portrait intermédiaux sont les portraits qui ont été brossés au moyen d'un autre médium tel une œuvre d'art visuelle que celle-ci soit un tableau, un dessin, une gravure, une photographie ou un film. Comme c'est le cas pour les autres types de portrait, le portrait intermédial évolue également au fil des œuvres. Comme le

portrait mémoriel, défini dans la partie précédente, il concerne surtout les personnages de premier plan. Le point en commun entre ces deux types de portraits consiste dans l'exploration de la mémoire du lecteur. La seule différence réside dans le fait que le portrait mémoriel explore la mémoire du personnage et celle du lecteur, tandis que le portrait intermédial repose uniquement sur la mémoire du lecteur. En effet, nous avons vu que la ressemblance entre un personnage dépeint et des personnages historiques dans l'exemple extrait de LUZH joue conjointement sur les deux plans. Quant aux portraits intermédiaux, il est implicite dans la mesure où il se fait voir uniquement si le lecteur attentif le visualise.

1.4.1. Portrait intermédial au fil des œuvres

Comme c'est le cas pour les autres types de portraits, les portraits intermédiaux figurent dans l'ensemble des romans de Nabokov. Toutefois, ils n'ont ni la même fréquence ni exactement la même forme d'un roman à l'autre. En effet, outre les différents *media* auxquels ces portraits font écho, nous y trouvons les autoportraits, les portraits et les portraits de groupe, ce qui contribue également à la diversité de ce type de portraits.

Quel que soit le type de portrait, autrement dit, qu'il soit portrait, portrait de groupe ou autoportrait, le portrait intermédial fait référence soit à un tableau existant, soit il le modifie, soit il rappelle l'esthétique d'un certain mouvement en peinture, soit il a été créé et composé comme tableau fictif par le romancier[431]. En sus, il peut être photographique, mais aussi il peut avoir un caractère filmique. Ainsi, les portraits intermédiaux se situent comme des *ekphrasis* à différents niveaux de la diégèse qui vont de la création de l'auteur située au cœur de l'œuvre à la référence interpicturale qui ouvre l'œuvre sur la réalité extratextuelle. Il faut signaler qu'un

[431] Voir la sous-partie « 1.3. Les *ekphrasis* dans les romans de Vladimir Nabokov » dans la deuxième partie de la présente thèse.

problème méthodologique se pose lorsqu'il faut faire la distinction entre une composition faite par l'auteur et la référence interpicturale à un tableau existant. La reconnaissance du tableau par le lecteur repose sur sa mémoire visuelle, ce qui fait que certains tableaux classés parmi les compositions de l'auteur font peut-être référence à une œuvre existante sans qu'il soit en mesure de la reconnaître. Toujours est-il que les portraits intermédiaux sont particulièrement nombreux, mais également particulièrement variés et ce parfois au sein du même roman.

1.4.2. Exemple des portraits dans MA

Cette variété de portraits intermédiaux se fait sentir dès son premier roman MA. Au début de ce roman, nous retrouvons un portrait qui fait référence à une oléographie religieuse. Il s'agit du portrait d'Alfyorov :

> At the same time the ceiling bulb blazed forth, and the humming and heaving cage was flooded with yellow light. Alfyorov blinked, as though just waking up. He was wearing an old sandy-colored, formless coat - of the so-called 'in-between-season' sort and holding a bowler hat. His thin hair was slightly ruffled and something about his features reminded of a religious oleograph: that little golden beard, the turn of that scraggy neck from which he pulled off a bright-speckled scarf. (MA 3)

Outre les couleurs fauves, « yellow light », « old sandy-colored formless coat », « golden beard », « bright-speckled scarf » (MA 3), qui rappellent la tonalité des oléographies à caractère religieux, c'est le pathos de ce portrait qui évoque à plus forte raison les representations des martyrs chrétiens : « the turn of that scraggy neck from which he pulled off a bright-speckled scarf » (MA 3). Nous voyons que ce portrait est doté de mouvement non seulement par le bras déployé, mais également par le tissu, deux éléments évocateurs du style baroque. Le visage d'Alfyorov est décrit plus en détail dans la suite du roman : « Ganin exhaled smoke and stared hard

into Alfyorov's face. He took it all in at once: the wet half-opened mouth, the little dung-colored beard, the watery blinking eyes. » (MA 109) Ce portrait ainsi esquissé comporte les éléments d'un tableau hollandais de Frans Hals, *Le Joyeux Buveur* [432], d'abord le thème du buveur, puis les détails tels que l'ouverture de la bouche, la couleur de la barbe, ou encore les yeux brillants. Le dernier portrait d'Alfyorov de la série est un tableau complexe qui combine les autres motifs de la peinture hollandaise tels une scène de genre qui représente un ivrogne qui se fait porter de la table où il était assis, et en sus, une nature morte. « Ganin gently pushed away his hand. Head nodding, Alfyorov leaned forward over the table; his elbow slipped, rumpling the tablecloth and knocking over the glasses. The glasses, a saucer and the watch slid to the floor. » (MA 110) En effet, nous pouvons imaginer deux peintures hollandaises combinées en un seul tableau. L'une représentant un ivrogne comme l'on retrouve souvent chez les maîtres hollandais, et l'autre, représentant une nature morte composée des verres, d'une nappé froissée, d'une soucoupe et d'une montre gousset. Des exemples de natures mortes similaires se trouvent à profusion dans le travail de Willem Claesz où figurent les verres renversés, les nappes, les montres goussets et la vaisselle en porcelaine comme dans la description citée plus haut. Quant à la représentation des personnes ivres, nous pouvons les trouver chez Frans Hals, Hendrick ter Brugghen et Gerrit van Honthorst, par exemple.

De ce seul exemple nous pouvons voir que le portrait d'Alfyorov fait écho par les postures, couleurs et motifs aux différents styles, même opposés, à savoir la peinture baroque, caractérisée par les sujets religieux, et au réalisme hollandais du 17e siècle, caractérisé par la nature morte, le portrait et les scènes de genre et surtout le refus des scènes à caractère religieux.[433] Son image change au fil du

[432] Frans Hals, *Le Joyeux Buveur* 1628-1630, huile sur toile, 81 x 66.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

[433] Nous tenons cette synthèse de Claire Maingon, « L'âge d'or néerlandais en 2 minutes » dans *Beaux Arts Magazine,* n°447, (08.03.2020) URL : https://www.beauxarts.com/encyclo/lage-dor-

roman d'une figure chrétienne à la figure d'un ivrogne. Nous pourrions interpréter cette suite de tableaux comme une trajectoire prédestinée au personnage. Premièrement, le portrait d'Alfyorov en martyr peut être vu comme une préfiguration. En effet, Alfyorov deviendra la victime de Ganin qui va le rendre ivre pour qu'il ne soit pas en mesure d'honorer son rendez-vous avec Mary. En plus, les objets renversés évoquant la nature morte peuvent également être interprétés comme une préfiguration de ce rendez-vous manqué.

Outre cette suite de tableaux concernant Alfyorov, il en a d'autres qui peuvent cadrer avec la définition que nous avons donnée du portrait intermédial. Il faut dire que d'autres types d'esthétiques rentrent dans le cadre concernant les autres personnages. Ainsi, en plus d'une esthétique baroque et celle de la peinture hollandaise, nous retrouvons une esthétique expressionniste à la Egon Schiele en ce qui concerne les portraits de Ganin :

> She [Klara] loved Ganin's sharp, slightly arrogant features, his gray eyes with bright arrowlike streaks, his gray eyes radiating from the unusually large pupils, his thick and very dark eyebrows which when he frowned or listened attentively formed a solid black line, but which unfurled like delicate wings whenever a rare smile momentarily bared his handsome glistening teeth. Klara was so taken by these pronounced features that in his presence she lost her composure, did not say things she would have liked to say, constantly patted the wavy chestnut hair which half covered her ear, or rearranged the black silk folds on her bust, casting her lower lip to protrude and reveal her double chin. (MA 12-13)

La description évoque un autoportrait schieléen. Les traits de visages résumés en traits marquants, « pronounced features » (MA 12), sont évocateurs des autoportraits expressionnistes. Vu en détail, la description du visage rappelle effectivement les portraits de Schiele : les pupilles exceptionnellement grandes, les

---

neerlandais-en-2-minutes/ (26.08.2021)

sourcils épais et sombres qui formaient une seule ligne : « unusually large pupils, his thick and very dark eyebrows which when he frowned or listened attentively formed a solid black line » (MA 12). Cependant, nous conviendrons qu'il ne s'agit point d'un autoportrait. C'est un portrait détaillé, rendu possible par le fait que Klara soit éprise de Ganin. D'autres représentations en lien avec Ganin évoquent également la peinture expressionniste. Notamment, il s'agit des scènes érotiques où Ganin et Lydmila sont décrits en plein coït ou encore des scènes construites autour du miroir décrivant les deux personnages dans l'intimité de la chambre de Ganin. Ces scènes ayant été décrites dans la partie précédente lorsque nous avons abordé la figure mémorielle, nous ne reviendrons pas en détail pour éviter la redondance. Toutefois, comme c'était le cas dans KQK où le roman racontait l'inverse des tableaux schieléens, il en est de même dans MA à une exception près. C'est le personnage féminin qui admire le personnage masculin, alors que dans les tableaux de Schiele c'est l'inverse.

Au moyen de ces deux personnages dépeints en plusieurs portraits et de surcroît en plusieurs tableaux, nous pouvons voir que le romancier se sert des différentes esthétiques pour véhiculer la tonalité au sein du roman et encoder la signification. Le portrait d'Alfyorov est construit autour du pathétique en passant par le sujet religieux, la scène de genre et puis par la nature morte. Contrairement à Alfyorov, le portrait de Ganin est construit autour de l'arrogance et de la vigueur juvénile. Les deux esthétiques permettent au romancier d'opposer les deux rivaux. Alfyorov est relégué au domaine du périssable, de la matière, mais également à celui de la réalité physique. Cette réalité physique et avec elle le déclin sont incarnés par la scène de genre, la nature morte, mais également par la véritable Mary. Ganin en revanche incarne la force de la création au moyen de la mémoire et par extension l'aspect éternel voire spirituel de celle-ci. Mary de Ganin est davantage un fantôme qu'un être de chair et d'os. L'excipit du roman le précise : « Other than that image no Mary existed, nor could exist. » (MA 116) Mais Ganin est également le prototype

de ces protagonistes créateurs dont les autoportraits véritables émergeront d'une manière bien plus remarquable dans les romans de la période américaine.

1.4.3. Autres œuvres

Les autres romans nous amènent à faire le même constat. Nous trouvons la variété des esthétiques et des styles dans les autres romans également. Néanmoins, les portraits intermédiaux faits au moyen des tableaux ne se trouvent pas dans l'intégralité de son œuvre. Ainsi, BS, TT, LUZH et GLO n'en sont pas pourvus. En effet, les portraits intermédiaux faits à l'aide des tableaux se trouvent dans : MA, KQK, DESP, EYE, LAUGH, ITAB, GIFT, TRLOSK, PNIN, LO, ADA, LATH, PF et LAURA, autrement dit, dans la majorité de romans nabokoviens. ADA vient en tête de cette liste, car c'est également son roman le plus long. L'extrait choisi correspond à un portrait intermédial fait au moyen de la figure caractéristique de la période impressionniste, la figure de la baigneuse :

> His sentimental education now went fast. Next morning he happened to catch sight of her washing her face and arms over an old-fashioned basin on a rococo stand, her hair knotted on the top of her head, her nightgown twisted around her waist like a clumsy corolla out of which issued her slim back, rib-shaded on the near side. A fat snake of porcelain curled around the basin, and as both the reptile and he stopped to watch Eve and soft woggle of her bud-breasts in profile, a big mulberry-colored cake of soap slithered out of her hand, and her black-socked foot hooked the door shut with a bang which was more the echo of the soap's crashing against the marble board than a sign of pudic displeasure. (ADA 46)

En effet, le portrait d'Ada évoque une baigneuse comme l'on en trouve à profusion dans le travail de Pierre Bonnard. Les peintures de Bonnard représentent de nombreuses figures féminines nues dans la salle de bain. Outre le sujet en soi, la posture d'Ada et la description de l'ombre sur ses côtes « her slim back, rib-shaded

on the near side » (ADA 46) sont également évocatrices d'une peinture, mais aussi, d'un dessin ou d'une gravure. En revanche, les seules couleurs mentionnées dans la description sont le noir « black-socked foot » et le violet : « mulberry-colored cake of soap. » (ADA 46) De ce fait, la description ne cadre pas avec les couleurs printanières des peintures de Bonnard. En effet, seulement le sujet est caractéristique de cette période. La description des cheveux, du chignon, de la robe descendue au niveau des hanches et comparée à une corolle (« her nightgown twisted around her waist like a clumsy corolla out of which issued her slim back » (ADA 46)), de la figure qui se lave au-dessus d'une bassine rappellent en revanche une gravure de Mary Cassatt, *La Toilette*[434], bien que ni la description de la bassine et de son pied « an old-fashioned basin on a rococo stand » (ADA 46) ni les couleurs du tableau ne correspondent à la représentation faite par Cassatt. Il faut souligner que la figure du portrait n'est pas immobile. La partie du portrait « soft woggle of her bud-breasts in profile » (ADA 46) et « her black-socked foot hooked the door shut with a bang which was more the echo of the soap's crashing against the marble board than a sign of pudic displeasure. » (ADA 46) sous-entendent une approche davantage filmique que picturale. Comme il n'est pas rare qu'un cadrage filmique s'inspire d'un tableau, dans ce portrait c'est comme si Nabokov s'inspirait d'une scène du film qui s'inspire d'un tableau. Van Veen observe Ada à travers une porte entre-ouverte qui se referme en claquant coupant ainsi le plan d'une manière filmique.

Ce portrait intermédial introduit le thème du paradis à travers la nudité, le serpent dans la bassine, puis par le nom métonymique d'Ève à la place d'Ada. Les tableaux qui évoquent les diverses représentations d'Adam et d'Eve ou le thème de l'âge d'or prédominent dans la première partie du roman et sont là pour décrire Ada et Van comme couple originel. Nous retrouvons les scènes qui rappellent les

[434] Mary Cassatt, *La Toilette* 1890-1891, pointe sèche, 43.2 x 29.8 cm, Le Metropolitan Museum of Art, New York.

œuvres de Cranach l'Ancien (1472-1553), mais également celles des autres peintres de la Renaissance tels que Caravage (1571-1610) et Michel-Ange (1475-1564).[435] Les portraits intermédiaux servent ainsi pour le développement de l'un des thèmes centraux du roman en commençant par une figure caractéristique de la période impressionniste, qui correspond également à la première impression sensuelle que Van a d'Ada comme en témoigne le début de ce portrait « His sentimental education now went fast. » (ADA 46) Nous pouvons conclure que Nabokov joue sur l'aspect mimétique de la représentation visuelle qui ne saurait nous faire oublier sa passion pour l'entomologie. Ainsi, dire que ce portrait est un tableau de la fiction nabokovienne serait substantiellement faux, car il est autrement plus filmique. Néanmoins, nous ne pouvons pas dire non plus que ce portrait ne soit pas pictural, car il est évocateur non seulement d'une période en peinture, mais également d'un sujet très connu dans l'histoire de l'art, autrement dit, la représentation d'Eve. De nouveau, nous retrouvons l'aspect organique de la prose nabokovienne qui nous fait encore une fois penser à cette citation extraite d'ADA : « […] the marvelous flower that simulated a bright moth that in turn simulated a scarab. » (ADA 75) Le mimétisme des formes d'art visuel s'applique non seulement aux ekphrasis nabokoviennes, mais également aux portraits nabokoviens à proprement parler.

Outre ce portrait extrait d'ADA qui englobe en son sein une variété de média, il faut dire que dans le roman GIFT nous trouvons une diversité de portraits qui font appel aussi bien aux différents styles qu'aux différentes formes de représentation visuelle. L'exemple ci-dessous est un portrait de groupe fait à la manière d'un bas-relief tombal. L'exemple en question est une préfiguration du destin tragique de Yasha :

---

[435] Les allusions aux trois peintres de la Renaissance ont été faites dans un long passage dans ADA que nous n'avons pas introduit par souci d'économie de l'espace. Le passage commence par « Van could not recollect whose picture that was that he had in mind. » et se finit par « […] immemorial, too. » Vladimir Nabokov, ADA, *op.cit*. 107-108

> Thus Mme. G., paying a call of condolence on Mme. Chernyshevski, fully believed what she was saying when she insisted she had had presentiments of the tragedy for a long time - since the very day when she had come into the half-dark drawing-room where in motionless poses on a couch, in the various sorrowful inclinations of allegories of tombstone bas-reliefs, Olya and her two friends were sitting in silence [...]. (GIFT 43)

Outre ce portrait de groupe, nous retrouvons également trois autoportraits qui évoquent une esthétique expressionniste à la manière d'Egon Schiele. Comme c'était le cas déjà dans MA et KQK c'est le protagoniste qui est dépeint dans ces autoportraits :

> A pale self-portrait looked out of the mirror with the serious eyes of all self-portraits. On a tenderly itchy spot to one side of his chin, among the hairs which have grown up overnight (how many yards of them shall I cut off in my life?), there had appeared a yellow-headed pimple which instantly became the hub of Fyodor's existence [...]. (GIFT 155)

Néanmoins, nous ne pouvons pas dire que ce portrait fait référence à un tableau précis même si nous pouvons imaginer les autoportraits de Schiele où la figure semble se regarder dans un miroir comme dans *Autoportrait à la tête penchée*[436], mais également n'importe lequel parmi les nombreux autoportraits de Schiele où la figure représentée porte sa main à son visage. Le portrait suivant a davantage une esthétique expressionniste, car les traits marquants et la nudité du personnage évoquent plusieurs tableaux de Schiele où la figure dénudée est enveloppée dans une sorte de chemise de nuit comme dans le portrait ci-dessous :

> In his torn nightshirt, with his skinny chest and long turquoise veined, hairy legs exposed, he dawdled by the mirror, still with that same

[436] Egon Schiele, *Autoportrait à la tête penché* 1912, huile sur bois, 44 X 33 cm, Musée Léopold, Vienne.

> solemn curiosity examining and not quite recognizing himself, those broad eyebrows, that forehead with its projecting point of close-cropped hair. A small vessel had burst in his left eye and the crimson invading it from the canthus imparted a certain gypsy quality to the dark glimmer of the pupil. Goodness, what a growth on those hollow cheeks after a few nocturnal hours, as if the moist heat of composition had stimulated the hair as well! (GIFT 55)

Nous pouvons citer son autoportrait s'intitulant *Prêcheur (Auto-performance avec une chemise bleu-vert)* [437] . Le portrait nabokovien cité ci-dessus décrit le personnage qui trainasse devant le miroir en s'observant tout comme dans le *Prêcheur* de Schiele : « he dawdled by the mirror, still with that same solemn curiosity examining and not quite recognizing himself » (GIFT 55). Plusieurs autres détails correspondent également à ce tableau tels que les sourcils épais, le front et les cheveux courts, la description de l'œil rouge, les joues creusées, la nudité de la poitrine et des jambes poilues.

[437] Egon Schiele, *Prédicateur (Auto-performance avec une chemise bleu-vert)* 1913, gouache, aquarelle et crayon sur papier, 47cm x 31 cm, Musée Léopold, Vienne.



Figure 18 : Egon Schiele, *Prédicateur (Auto-performance avec une chemise bleu-vert)* 1913, gouache, aquarelle et crayon sur papier, 47cm x 31 cm, Musée Léopold, Vienne. Droits réservés.

Le troisième autoportrait de Fyodor décrit lui aussi sa nudité et rappelle le travail de Schiele non seulement par le sujet abordé, la focalisation sur les parties du corps telles que les jambes, la poitrine, le pubis, le ventre, mais également par les couleurs employées « a brown and mother-of-pearl sheen to it » (GIFT 332) et la posture assise que l'on retrouve dans nombreux autoportraits schieléens et notamment dans *Homme nu assis (Autoportrait)*[438] *:*

> One might dissolve completely that way. Fyodor raised himself and sat up. A streamlet of sweat flowed down his clean-shaven chest and fell into a reservoir of his navel. His flat belly had a brown and mother-of-pearl sheen to it. Over the glistening black ringlets of his pubic hair a lost ant scrambled nervously. His shins shone glossily. Pine needles had got stuck between his toes. With his bathing trunk he wiped his short-cropped head, sticky nape and neck. A squirrel with an arched back loped across the turf, from tree to tree, in a wavy and almost clumsy course. (GIFT 332)

Toutefois, nous voyons que le cadre naturel où Fyodor se situe ne correspond en rien au tableau qui représente davantage un corps assis, mais comme suspendu dans la toile, sans arrière-plan ou cadre.

Nous voyons que dans GIFT plusieurs esthétiques cohabitent. Toutefois, nous ne retrouvons pas de portraits intermédiaux aussi complexes comme dans ADA où la figure du portrait constitue le point de départ de tout un maillage intermédial qui complexifie la lecture et donne de la profondeur au texte. Néanmoins, nous retrouvons dans GIFT l'impossibilité de faire un tel portrait. Il s'agit plus précisment de la mise en abyme, autrement dit, la biographie faite par Fyodor sur Chernyshevski qui se trouve à l'intérieur du récit principal, le fameux chapitre quatre qui a été éliminé lors de la publication dans *Sovremenie zapiski* en 1937-1938[439] :

---

[438] Egon Schiele, *Homme nu assis (Autoportrait)* 1910, huile et gouache, 152,5 x 150 cm, Collection Rudolf Leopold, Vienne.

[439] Il a été publié en version intégrale russe en 1952, puis en anglais en 1963.

What should one do next? He was constantly comparing her features with the features of other women, but the defectiveness of his eyesight prevented the accumulation of the live specimens essential to a comparison. Willy-nilly he was forced to have recourse to the beauty apprehended and registered by others; i.e., to women's portraits. Thus from the very beginning the concept of art became for him - a myopic materialist (which in itself is an absurd combination) - something subsidiary and applied, and he was now able by experimental means to test something which love had suggested to him: the superiority of Nadezhda Yergorvna's beauty (her husband called her 'dearie' and 'dolly'), that is Life, to the beauty of all other 'female heads', that is Art ('Art'!).

On the Nevski Avenue poetic pictures were exhibited in the windows of Junker's and Daziaro's. Having studied them thoroughly he returned home and noted down his observations. Oh, what a miracle! The comparative method always provided the necessary result. The Calabrian charmer's nose in the engraving was so-so: 'Particularly unsuccessful was the glabella as well as the parts lying near the nose, on both sides of its bridge.' A week later, still uncertain whether the truth had been sufficiently tested, or else wishing to revel once again in the already familiar compliancy of the experiment, he went once more to the Nevski to see if there were not some new beauty in a shop window. On her knees in a cave, Mary Magdalene was praying before a skull and cross, and of course her face in the light of the lampad was very sweet, but how much better was Nadezhda Yergonovna's semi-illuminated face! On a white terrace over the sea were two girls: a gracefull blonde was sitting on a stone bench with a young man; they were kissing, while a graceful brunette kept a lookout, holding aside a crimson curtain 'which separated the terrace from the remaining parts of the house', as we remark in our diary, for we always like to establish what relation a given detail bears to its speculative environment. Naturally Nadezhda Yergorovna's little neck is far more pleasing. Hence comes an important conclusion: life is more pleasing (and therefore better) than painting, for what is painting, poetry, indeed all art, in its purest form? It is 'a crimson sun sinking into an azure sea'; it is picturesque folds in a dress; it is the 'rosy nuances which the shallow writer wastes on illuminating his glossy chapters'; it is garland of flowers, fays, fauns, Phrynae... (GIFT 220)

Nous pouvons voir qu'aucun portrait n'a été fait de Nadezhda Yergonovna, car Chernyshevski est tout simplement dépourvu de sensibilité artistique. Pour le personnage, l'art n'est qu'un moyen de comparaison avec la vie réelle qui est meilleure en tout point que tout ce qu'il peine à comprendre. Ainsi, le tableau représentant Marie-Magdalaine dont la description rappelle l'œuvre de Francisco de Herrera le Vieux, *Marie-Madelaine pénitente*[440] dans lequel la figure est dépeinte en clair-obscur devant le crâne et la croix, s'offre à personnage comme une simple figure, ou plutôt, comme un simple visage avec lequel il peut comparer Nadezhda Yergonovna. La profondeur du tableau, son pathos, la réflexion sur la vie et la mort, la spiritualité, et par dessus tout, l'invitation à la pénitence sont inaccessibles à Chernyshevski que Nabokov dépeint en matérialiste.

[440] Francisco de Herrera le Vieux, *Marie-Madelaine pénitente* 1634, huile sur bois, Musée de Valence, Valence.



Figure 19 : Francisco de Herrera le Vieux, *Marie-Madelaine pénitente* 1634, huile sur bois, Musée de Valence, Valence. Droits réservés.

Ce dernier exemple nous a permis de voir que le portrait nabokovien est à la fois construit par le romancier et déconstruit à sa guise selon le propos qu'il souhaite véhiculer. Le portrait intermédial permet à l'auteur d'encoder, mais également de soustraire la signification. De ce point de vue, le portrait ne dévoile pas une vérité absolue au sujet du personnage qu'est la figure du portrait, mais il est plutôt le reflet du personnage qui le peint ou le dépeint. Pour finir, nous dirions que les portraits intermédiaux sont également le reflet du lecteur, car c'est sur sa mémoire visuelle que repose la lecture de ce type de portrait. Dans l'œuvre romanesque nabokovienne ce qui fait la plus grande différence d'un roman à l'autre c'est justement le degré de visibilité d'un portrait. Alors que les portraits intermédiaux sont par essence les plus accessibles au lecteur, les portraits-mémoriels et les portraits-observations le sont dans une moindre mesure. Quant aux portraits-croquis, il le sont encore moins.

Les portraits nabokoviens varient d'un roman à l'autre, mais ils ne sont jamais radicalement différents dans la manière dont ils ont été conçus. La plus grande différence entre les différents portraits nabokoviens se trouve dans les portraits construits et déconstruits par l'auteur. C'est comme si Nabokov déconstruisait son propre art pour nous montrer les défauts de ses personnages. De cette manière, l'auteur nous montre que tout ce qui a été fait peut être défait et par là-même, il affirme la grande vitalité de son art. Qu'ils soient faits ou défaits, ces portraits nous montrent la reflexion de l'auteur sur ce qu'un portrait révèle dans la fiction romanesque. C'est ce dont il va être question dans les prochaines lignes.

Chapitre 2 : Réflexions métatextuelles

Les études du portrait auxquelles nous avons consacré le chapitre précédent ne suffisent pas pour rendre compte de la place qu'occupe le portrait dans les romans de Nabokov. Alors que les narrateurs nabokoviens laissent transparaître leurs réflexions sur l'art du portrait, il devient clair que ce sujet préoccupait l'auteur à une toute autre échelle. Vu sous ce prisme, le portrait pour Nabokov n'est pas seulement un élément au sein d'un texte que l'on peut extraire, mais devient un sujet de réflexion qui excède les études du portrait dont il a été question précédemment. Car, il existe des notions inhérentes à l'art du portrait telles que la ressemblance, l'incarnation, la mort et l'absence, et dont on s'aperçoit qu'elles sont incorporées dans son art. Ces notions relatives à l'art du portrait sont ancrées dans une longue tradition et traitées en tant que telles dans les travaux de divers philosophes depuis l'Antiquité. En commençant par Aristote[441] qui attache au portrait la notion de la ressemblance, mais également Pline l'Ancien[442] qui lui adjoint les notions d'absence et de mort, à l'époque moderne, toutes ces notions ont été repensées et réactualisées par Georges Didi-Huberman[443] et Jean-Luc Nancy[444]. Nous allons nous référer aux philosophes précités dans le but de démontrer la manière dont

[441] Sur l'imitation et l'absence causée par la mort voir Aristote, *La Rhétorique*. Trad. C.-E. Ruelle (Paris : Le Livre de Poche, 2012) 148, 151. Sur la ressemblance voir Aristote, *La Poétique*. (Paris : Les Belles Lettres, 1990) 50-51.

[442] Sur l'absence et la mort voir : Pline l'Ancien, *L'Histoire naturelle. Livre XXXV*. (Paris : Les Belles Lettres, 1985) 101.

[443] Sur la *revenance* fantomale, l'absence et la mort, voir : Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 2002). Sur l'incarnat, voir : Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1984).

[444] Sur la ressemblance et l'absence voir : Jean-Luc-Nancy, *Le Regard du portrait*. (Paris : Galilée, 2000).

Nabokov aborde ces notions pensées en premier lieu pour la peinture, mais également la manière dont il interroge leur adaptabilité au sein de la prose.

2.1. La ressemblance

En peinture, la ressemblance est la : « [c]onformité relative entre une œuvre d'art, une représentation et son modèle »[445]. Nous savons que la ressemblance est rattachée à l'art du portrait depuis *La Poétique* d'Aristote. Pour lui, un bon portrait repose sur la ressemblance avec le modèle et la transcende :

> D'autre part, comme la tragédie est l'imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes ; ceux-ci, en effet, pour rendre la forme particulière de l'original, peignent, tout en composant les portraits ressemblants, en plus beau. Ainsi aussi le poète, quand il imite les hommes violents ou lâches ou qui ont n'importe quel autre défaut de ce genre dans leur caractère, doit tels quels en faire des hommes remarquables.[446]

Jean-Luc Nancy reprend cette idée aristotélicienne en soulignant que « [l]e portrait semble être consacré à la ressemblance, au point qu'il peut apparaître comme le seul genre de la peinture qui ait une finalité bien déterminée : c'est d'ailleurs autour de cette finalité que s'est partagé longtemps le jugement sur sa dignité artistique. »[447] Cependant, pour Nancy, la ressemblance outrepasse la question du modèle :

> Cette absence [du modèle] nous signifie que le tableau n'est ressemblant que pour autant qu'il expose cette absence, laquelle à son tour n'est rien d'autre que la condition dans laquelle le *sujet* se

[445] *Larousse*. URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ressemblance/68714 (12.09.2021)

[446] Aristote, *La Poétique*, *op.cit.* 51

[447] Nancy, *Le Regard du portrait, op.cit.* 38

> rapporte à lui-même et ainsi *se ressemble*. Se « ressembler » n'est rien d'autre qu'être soi-même ou le même que soi.[448]

Le portrait pour Nancy est autonome dans le sens qu'il est affranchi du modèle, autrement dit, il ne sert pas pour établir la concordance entre un modèle et sa représentation. Le portrait de Mary dans MA est un exemple de portrait qui correspond à la définition donnée par Nancy du portrait autonome où le modèle est vacant. Dans ce portrait, le narrateur expose l'absence du modèle, et c'est autour de cette absence même que le roman MA a été construit. Cette absence est exposée en même temps que le narrateur fait le portrait de Mary à partir de ses souvenirs. Il faut souligner que la définition du portrait autonome que donne Nancy semble davantage s'appliquer à la littérature que celle d'Aristote même si les deux cas de figure peuvent exister. Alors que nous pourrions supposer que le vrai modèle soit inventé par le romancier, il se pourrait également que ce modèle ait réellement existé en chair et en os ou en tant que figure d'un tableau ou d'une figure de cinéma. Qu'il s'agisse de la concordance avec un modèle réel ou pas, il faut souligner qu'Aristote et Nancy abordent la ressemblance d'un point de vue strictement pictural. Nous verrons que le modèle d'un point de vue littéraire pose problème, mais que ce n'est pas pour autant que le romancier outrepasse la ressemblance aristotélicienne qui apparaît comme la base théorique de l'art du portrait. C'est également cette dernière que Nabokov aurait pu connaître. Quant à Nancy, ses théories s'appuient sur le travail d'Aby Warburg contemporain de Nabokov.

2.1.1. Le modèle en tant que référent intra et extratextuel

Force est de constater que Nabokov a abordé la ressemblance de diverses manières. Il faut dire que la ressemblance dans les romans nabokoviens est abordée

---

[448] *Ibid*. 46

le plus souvent à travers un exemple concret, autrement dit, dans le portrait en soi. Nous trouvons un exemple canonique de l'exploration de la ressemblance dans l'un des premiers romans nabokoviens EYE et plus précisément dans le portrait des deux sœurs, Vanya et Evgenia :

> The two sisters resembled each other; the frank bulldoggish heaviness of the elder's features was just perceptible in Vanya, but in a different way that lent significance and originality to the beauty of the face. The sister's eyes, too, were similar - black-brown, slightly asymmetric, and a trifle slanted, with amusing little folds on the dark lids. Vanya's eyes were more opaque at the iris than Evgenia's, and, unlike her sister's, somewhat myopic, as if their beauty made them not quite suitable for everyday use. Both girls were brunettes and wore their hair the same way: a parting in the middle and a big tight bun low on the nape. But the elder's hair did not lie with the same heavenly smoothness, and lacked that precious gloss. I want to shake off Evgenia, get rid of her altogether, so as to have done with the necessity of comparing the sisters; and at the same time I know that if it were not for the resemblance, Vanya's charm would not be quite complete. Only her hands were not elegant: the pale palm contrasted too strongly to the back of the hand, which was very pink and large-knuckled. And there were always little white flecks on her round fingernails. (EYE 30)

Dans cet exemple, plusieurs choses entrent en jeu. Premièrement, il n'y a aucun référent extratextuel dans ce portrait à part « the frank bulldoggish heaviness » (EYE 30). En effet, nous avons déjà eu l'occasion de voir que certains portraits nabokoviens étaient brossés en comparaison avec les typologies animales, les stars de cinéma, les personnalités historiques et les figures des tableaux et que dans ce cas le portrait avait un lien avec une réalité extratextuelle qui permet de visualiser le personnage. Ici, la ressemblance apparaît à l'intérieur de la diégèse et le lecteur ne peut pas visualiser ce portrait double des deux sœurs. Deuxièmement, nous constatons que les deux sœurs sont dépeintes comme étant différentes alors même que le narrateur met en évidence leur similitude. Par ce portrait double, nous voyons clairement que ce portrait ne peut exister que dans la mise en rapport entre les deux

sœurs. Le narrateur le précise. « I want to shake off Evgenia, get rid of her altogether, so as to have done with the necessity of comparing the sisters; and at the same time I know that if it were not for the resemblance, Vanya's charm would not be quite complete. » (EYE 30) Il semblerait que Nabokov se sert d'Evgenia pour brosser le portrait de Vanya. D'une certaine manière, Evgenia peut être vue comme modèle et le Vanya en tant que portrait final souhaité. Car, bien que le romancier dresse la ressemblance entre les deux sœurs, il la fait selon un schéma aristotélicien, autrement dit, le but étant de dépeindre Vanya en mieux. Ainsi, Vanya est dépeinte comme la plus belle des deux sœurs grâce à leur très forte ressemblance. Pour finir avec ce portrait double, nous voyons que ce portrait est aporétique, car nous ne pouvons pas visualiser les sœurs. Par ailleurs, les deux se trouvent à l'intérieur de la diégèse. Assez curieusement c'est en mettant les deux sœurs sur le même plan que l'auteur parvient à brosser un portrait ressemblant en mieux qui concorde avec la définition aristotélicienne d'un bon portrait. En sus, la ressemblance a été évoquée explicitement à deux reprises : « The two sisters resembled each other […] » et « […] if it were not for the resemblance […] » (EYE 30. Ce seul exemple nous montre que l'auteur doit trouver des solutions afin de parvenir à créer la ressemblance en littérature. Il nous montre également que l'auteur réussit à incorporer l'approche aristotélicienne d'un bon portrait au sein de sa prose. Que Nabokov se soit intéressé à la ressemblance dans cet exemple isolé aurait pu être considéré comme fortuit. Force est de constater que cette question préoccupe Nabokov, car il l'aborde dans d'autres romans également.

La ressemblance a été effleurée de diverses manières dans l'ensemble des romans de Nabokov, mais cette question a été traitée *a fortiori* dans les romans DESP et GIFT. Dans le roman DESP, les réflexions du narrateur homodiégétique prénommé Herman au sujet de la ressemblance servent à créer l'illusion qu'un autre est son double. Avant même de voir les exemples en question, nous voyons que Nabokov explore les impasses de la ressemblance en littérature :

> No, he was not merely a fool, he was a fool of the melancholic type. Even his smile was glum – made one sick to look at it. And nevertheless I looked greedily. It interested me hugely to observe how remarkable likeness got broken by the working of his face. If he were to attain the old age, I reflected, his grins and grimaces would end by eroding completely our resemblance which is now so perfect when his face freezes. (DESP 57)

Ici, il est évident qu'il ne s'agit pas de la ressemblance entre un modèle et son portrait, mais entre deux personnages. Comme dans l'exemple précédent, nous pourrions dire que les deux personnages fonctionnent sur le même schéma où l'un des personnages fait office du modèle tandis que l'autre est le portrait. Cependant, Nabokov complique les choses. Premièrement, nous pouvons voir dans l'exemple extrait de DESP que cette ressemblance ne va pas de soi. C'est le narrateur qui nous la démontre et qui la détruit en même temps. Deuxièmement, si Félix est le double du narrateur, le narrateur en peignant le portrait de Félix fait en même temps son autoportrait. Car, Félix devient le modèle de son autoportrait, tandis qu'Herman devient le modèle du portrait de Félix. Les réflexions d'Herman sur la ressemblance apparaissent comme le thème majeur de ce roman et sont assez nombreuses. « We got up and advanced towards the yellow lights of the boulevard. As night fell, I was hardly aware of our resemblance. Felix slouched beside me, seemingly deep in thought, and his mode of walking was as dull as himself. » (DESP 59) Néanmoins, la citation la plus remarquable est la suivante, car le narrateur révèle ses réflexions sur le problème que pose la ressemblance en littérature dont il est question ici :

> Our case, however, was neither that of identical twins (sharing blood meant for one) nor of a stagewizard's trickery. **How I long to convince you!**[449] And I will, I will convince you! I will force you all, you rogues to believe... though I am afraid that words alone, owing to their special

[449] C'est nous qui soulignons.

> nature, are unable to convey visually a likeness of that kind: the two faces should be pictured side by side, by means of real colors, not words, then and only then would the spectator see my point. An author's fondest dream is to turn the reader into a spectator; is this ever attained? The pale organisms of literary heroes feeding under the author's supervision swell gradually with the reader's lifeblood; so that the genius of a writer consists in giving them the faculty to adapt themselves to that - not very appetizing - food and thrive on it, sometimes for centuries. But at the present moment it is not literary methods that I need, but the plain, crude obviousness of the painter's art. (DESP 12)

Il faut souligner que Nabokov oppose au thème de la ressemblance littéraire la ressemblance picturale incarnée par le véritable portrait du narrateur brossé par Ardalion qui donne prétexte à d'autres discussions sur le même thème. « 'Say what you may,' he went on, peering at my portrait, 'but there *is* a likeness, quite a remarkable likeness, in fact. I know I'm being conceited, but really, I can't help admiring it every blessed time I see it. And you've done well, my dear fellow, to shave that moustache off again. » (DESP 86) Cette fois-ci nous nous retrouvons face à un personnage qui est le véritable modèle du portrait peint. Le portrait peint en question devient l'ekphrasis peinte par un personnage. Encore une fois, nous pourrions dire que le portrait brossé est fait selon les règles aristotéliciennes de l'art, car Ardalion en peignant Herman parvient à faire le portrait d'un meurtrier, qui est l'un des traits saillants de sa personnalité. En outre, le gibet en arrière-plan souligne cette idée et sert de préfiguration :

> As to my portrait, he worked at it stubbornly, continuing well into August, when having failed to cope with the honest slog of charcoal, he changed to the petty knavishness of pastel. I set myself a certain time limit: the date of his finishing the thing. At last there came the pear-juice aroma of lacquer, the portrait was framed, and Lydia gave Ardalion twenty German marks, slipping them, for the sake of elegancy, into an envelope. We had guests that evening, Orlovius among others, and we all stood and gaped; at what? At the ruddy

> horror of my face. I do not know why he had lent my cheeks that fruity hue; they are really as pale as death. Look as one might, none could see the ghost of a likeness! How utterly ridiculous, for instance, that **crimson point in the canthus, or that glimpse of eyetooth from under a curled, snarly lip**. All this - against an ambitious background hinting at things that might have been either geometrical figures or **gallow trees**... (DESP 43)

Nous voyons que la ressemblance est centrale pour le développement de l'intrigue dans ce roman. Celle-ci a été traitée de deux manières différentes. D'un point de vue textuel, il s'agit s'agit dans ce cas, si nous regardons la chose de près, de l'autoportrait d'Herman et du portrait de Felix. Puis, d'un point de vue pictural, où il s'agit de l'*ekphrasis* peinte par Ardalion. Néanmoins, le portrait d'Ardalion annule la ressemblance entre Herman et Felix. Le but ultime de cette ressemblance discutable entre les deux personnages est pour le moins vicieux. Herman souhaite assassiner Felix et se faire passer pour lui, mais sa prouesse ne lui réussit pas, car les gendarmes ne reconnaissent pas Herman à la place de Felix. Nous voyons que Nabokov s'est servi du caractère aporétique de la ressemblance en littérature pour construire l'intrigue de son roman. Néanmoins, nous voyons également que Nabokov a été bien conscient des règles de l'art du portrait qu'il a su appliquer à la prose.

Il faut également souligner que la ressemblance a été explorée de diverses manières dans l'intégralité de romans nabokoviens. Nous retrouvons un certain nombre de réflexions sur la typologie des personnes, à savoir les personnes qui sont par essence ressemblantes. Par exemple dans GIFT, le narrateur traite de la typologie féminine à travers la ressemblance avec Zina. Dans cet exemple, Zina sert de modèle et le narrateur brosse un portrait pluriel, autrement dit, un portrait générique de toutes ces femmes qui ont une allure similaire à celle de Zina :

> Toward Fyodor came a young girl with a bottle of milk; she bore some resemblance to Zina - or, rather, contained a particle of that fascination,

> both special and vague, which he found in many girls, but with particular fullness in Zina, so that they all possessed some mysterious kinship with Zina, about which he alone knew, although he was completely incapable of formulating the indicia of this kinship (outside of which women evoked painful disgust in him) - and now as he looked back at her and caught her long, familiar, golden, fugitive outline that promptly vanished forever, he felt for a moment the impact of hopeless desire, whose whole charm and richness was in its unquenchability[450]. Oh trite demon of cheap thrills, do not tempt me with the catchword 'my type'. (GIFT 327)

Nous retrouvons chez Nabokov et de surcroît, dans le même roman, les réflexions sur les travers des méditations typologiques qui s'apparentent au racisme. Il ne faut pas oublier que le roman GIFT a été publié en 1937, la même année qu'a été organisée l'exposition de propagande antisémite *Le juif éternel*. Dans l'extrait du GIFT, le narrateur se moque de l'attitude du Fyodor qui infère depuis les traits du visage d'un voyageur à bord d'un bus son appartenance nationale, et au final, il se trompe. Il s'avère que cette personne n'est pas un étranger, mais un compatriote. On peut par ailleurs voir la moquerie du narrateur dans l'expression « his biased indictment » (GIFT 80) de la citation ci-dessous :

> The Russian conviction that the German is in small numbers vulgar and in large numbers unbearably vulgar was, he knew, a conviction unworthy of an artist; but none the less he was seized with a trembling, and only the gloomy conductor with hunted eyes and a plaster on his finger, eternally and painfully seeking equilibrium and room to pass amidst the convulsive jolts of the car and the cattle-like crowding of standing passengers, seemed outwardly, if not a human being, then at least a poor relation to a human being. At the second stop a lean man in a short coat with a fox-fur collar, wearing a green hat and frayed spats, sat down in front of Fyodor. In settling down he bumped him with his knee and with the corner of a fat briefcase with a leather handle, and this trivial thing turned his irritation into a kind of pure fury, so that, staring fixedly at the sitter, reading his features, he instantly

[450] C'est ainsi que ce mot a été orthographié dans le roman.

> concentrated on him all his sinful hatred (for this poor, pitiful, expiring nation) and knew precisely why he hated him: for that low forehead, for those pale eyes; for Vollmilch and Extrastark, implying the lawful existence of the diluted and the artificial; for the Punchinello-like system of gestures [...]. Thus he treated the points of his biased indictment, looking at the man who sat opposite him until the latter took a copy of Vasiliev's newspaper from his pocket and coughed unconcernedly with a Russian intonation. That's wonderful, thought Fyodor, almost smiling with delight. How clever, how gracefully sly and how essentially good life is! Now he made out in the newspaper reader's features such a compatriotic softness - in the corners of the eyes, large nostrils, a Russian-cut moustache - that it became at once both funny and incomprehensible how anyone could have been deceived. (GIFT 80)

Toutefois, d'un point de vue pictural, on ne parle plus ni de typologie, ni d'archétype, le terme étant réservé à un certain type de personnages, mais des formes selon la définition que Didi-Huberman développe à partir du travail fait par Aby Warburg[451]. En effet, lorsque Nabokov brosse les portraits ressemblants avec les figures des tableaux nous pourrions dire que Nabokov ressuscite un certain nombre de formes empruntées à la peinture. Pour Warburg, la survivance des formes est la répétition des formes à travers l'histoire de l'art qui contiennent une partie archaïque et dont l'imitation permettrait un certain retour ou « *Nachleben* ». Ce mot « *Nachleben* » veut dire la vie des images. « La voie était ouverte pour comprendre ce que *Nachleben* veut dire - et avec cette « survie » la voie était ouverte pour comprendre le temps comme ce jeu impur, tensif, ce débat de latences et de violences que l'on peut nommer, avec Warburg, la « vie » (*Leben*) des images. » [452]

[451] Voir dans Georges Didi-Huberman, 2002, *op.cit.*

[452] Georges Didi-Huberman, 2002, *op.cit.* 114

> Mais une idée forte commençait de prendre corps : c'est que, *si l'art a une histoire, les images, elles, ont des survivances*, qui les « déclassent », les détachent de la sphère habituelle des œuvres d'art. Leur survie a pour contrepartie le mépris dans lequel les tient une histoire « haute » des styles artistiques. Voilà pourquoi l'*Histoire du portrait en cire*, depuis bien des années, a été lue par les anthropologues plutôt que par les historiens de l'art.[453]

Ainsi, l'approche picturale nabokovienne permettrait une renaissance de figures à l'heure même où l'art s'affranchit de la tradition. Contrairement aux exemples extraits d'EYE et DESP, il faut dire que les portraits nabokoviens ressemblants aux figures des tableaux sont faits selon un schéma classique où le modèle existe. Le modèle de pareils portraits est un véritable référent extratextuel, intermédial de surcroît, car il sous-entend une figure picturale ou un tableau précis, tandis que le portrait devient l'objet littéraire.

Semblable à l'approche rencontrée dans EYE et DESP est la ressemblance familiale que nous retrouvons *a fortiori* dans les romans ADA, GLO, LO, EYE, et LATH ! Il s'agit encore une fois de la mise en comparaison entre les deux personnages. L'un des personnages devient le portrait craché d'un membre de sa famille à un point X de sa vie. A travers ces portraits familiaux qui incarnent une sorte de survivance également, ou plutôt, de régénération, Nabokov nous incite à explorer les lignées familiales que l'on retrouve à plus forte raison dans ADA. Ce type de ressemblance permet à l'artiste de signifier que les personnages vieillissent. En même temps, ces exemples qui peuvent paraître banaux nous renseignent sur le fait que Nabokov a réfléchi sur le caractère évanescent de la ressemblance. En effet, celle-ci change à mesure que les personnages prennent de l'âge et que leurs traits se transforment. Le portrait ressemblant ne l'est qu'à un point X de la vie du personnage. Les pensées de l'auteur à ce sujet transparaissent dans cet exemple

---

[453] *Ibid.* 91-92

extrait de GLO : « Features alter, likeness deteriorates, and you have before you a stranger, looking smug after having devoured his own young fragile double, whom it will henceforth be hard to picture, unless chance comes to the rescue. » (GLO 127) Le meilleur exemple de la réflexion nabokovienne sur le caractère évanescent de la ressemblance est le portrait de Lolita. En effet, le narrateur aurait aimé conjurer le temps et garder pour toujours l'image de Lolita adolescente, mais la vie annihile ce portrait, ou plutôt ce fantasme du narrateur.

En dernier lieu, Nabokov explore la ressemblance des personnages avec les personnes absentes ou mortes. D'un point de vue technique, nous pourrions dire que ce type de ressemblance permet le retour de la personne en question. Dans ce cas, c'est cet autre absent ou mort qui est le modèle, tandis que le personnage qui lui ressemble est le portrait. L'exemple le plus probant est la ressemblance de Lolita avec Annabel, mais nous retrouvons des exemples similaires dans d'autres romans également comme dans LATH ! ou dans LAURA :

> He told her stories about his sad life, he told her about his daughter who was just like her, same age - twelve -, same eyelashes - darker than the dark blue of the iris, same hair, blondish or rather palomino, and so silky - if he could be allowed to stroke it, or l'effleurer des levres, like this, thats all, thank you. (LAURA 61)[454]

Néanmoins, il faut souligner que ce type de ressemblance occupe une place significative dans GIFT bien que celle-ci ait une teneur bien différente. De longs passages ont été consacrés à la comparaison entre Yasha et Fyodor. En réalité, il s'agit de la comparaison de Fyodor avec un mort. Fyodor devient pour la mère de Yasha une sorte de portrait vivant de son fils :

[454] Les erreurs dans la citation ont été ainsi publiées.

> It was just at that time that I first saw her and was more than a little perplexed when suddenly this plump, terribly animated little woman with dazzling blue eyes burst into tears in the midst of her first conversation with me, as if a brimful crystal vessel had broken for no apparent reason, and, without taking her dancing gaze off me, laughing and sobbing, started saying over and over 'Goodness, how you remind me of him!' (GIFT 35)

> The more she continued to tell about Yasha, the less attractive he grew: oh no, he and I bore little resemblance to each other (far less than she supposed, projecting inward the coincidental similarity of external features, of which, moreover, she found additional ones that did not exist - in reality, the little there was within us corresponded to the little there was without), and I doubt we would have become friends if he and I had ever met. (GIFT 36)

À titre d'exemple, nous retrouvons les réflexions similaires au sujet de la ressemblance chez Singer. La femme de senhor de Albeira ressemble à Esther qui est décédée. La mise en relation entre les deux femmes ne s'arrête pas à une simple comparaison. Pour le narrateur, le retour s'est fait non pas à travers un portrait brossé en tableau, mais à travers les yeux vivants d'une autre personne en chair et en os comme dans GIFT :

> Nous restâmes assis en silence un long moment. Dans la semi-obscurité, la femme de senhor de Albeira paraissait rajeunir et elle ressemblait encore plus à Esther. Ses yeux noirs plongeaient dans les miens, interrogateurs, perplexes, comme si elle avait reconnu en moi, elle aussi, quelqu'un venu du passé. Mon Dieu, c'était Esther, la même silhouette, les mêmes cheveux, le front, le nez, la gorge. Je fus pris de frissons. Mon amour d'autrefois renaissait, Esther était revenue ! Je comprenais seulement maintenant pourquoi j'avais décidé de m'arrêter au Portugal et pourquoi le senhor de Albeira m'avait reçu avec tant de ferveur. Par l'intermédiaire de ce couple, Esther m'avait fixé un rendez-vous.[455]

[455] Isaac Bashevis Singer, « Shabbat au Portugal » dans *Le Beau Monsieur de Cracovie et autres*

Pour finir, nous pourrions synthétiser la ressemblance dont traite Nabokov comme suit. D'un point de vue technique, le modèle nabokovien dans les portraits brossés pour la ressemblance peut-être soit une figure du tableau, soit un autre personnage, soit un personnage absent ou mort. La figure du tableau est un modèle extratextuel, tandis que les autres types de modèles mentionnés sont intratextuels. C'est le modèle intratextuel qui s'offre pour Nabokov comme une impasse pour brosser la ressemblance à l'intérieur de la prose *stricto sensu* et qui ainsi dévoile son caractère aporétique. Nous pourrions dire également que ces deux sortes de modèles permettent de clarifier la confusion qui règne lorsqu'il il s'agit de classer l'œuvre nabokovienne. Nous pourrions dire que les modèles intratextuels nécessitent un degré d'autoréflexivité de la part des narrateurs qui est l'un des traits du postmodernisme. Dans son ouvrage intitulé *Modernism/Postmodernism* [456], Peter Brooker décrit l'autoréflexivité comme l'un des traits les plus reconnaissables du postmodernisme. « And this destabilizing self-reflexiveness, or from another view, instant weariness, at a culture that can only out-clone itself, are among the most commonly recognized features of postmodernism. »[457] Les modèles extratextuels nous plongent dans un espace iconographique qui fait partie de notre réalité extratextuelle certes, mais qui est en même temps intermédial. Ces modèles ont été conçus pour la reconnaissance et de surcroît, ils s'inscrivent dans une longue histoire de l'art européen. De cette manière, nous pourrions souligner le caractère éminemment moderniste de ce type de modèles et donc de portraits qui explorent les origines des formes et dont le résultat est moderniste. Nous avons eu l'occasion de voir dans la partie précédente que Nabokov recrée certains tableaux de Schiele

---

nouvelles. [Titre original : *Passions.*], trad. de l'anglais par Marie-Pierre Bay et Jacqeline Chnéour, 1975 (Paris : Le Livre de Poche, 2009) 126.

[456] Peter Brooker, *Modernism/Postmodernism*. 1992 (Londres : Routledge, 2014)

[457] *Ibid*. 22

et ainsi inscrit non seulement une esthétique expressionniste au sein de sa prose, mais également explore de nouvelles manières de véhiculer le sens qui est la principale caractéristique du modernisme. Une telle lecture des portraits nabokoviens contredit la critique qui divise l'œuvre nabokovienne pour sa classification. À titre d'exemple, selon Nadejda Smirnova la critique classe les œuvres nabokoviennes de la période européenne parmi les œuvres modernes et les œuvres de la période américaine parmi les œuvres postmodernes.[458] Si nous ne regardons que le portrait, nous nous apercevons que certains sont modernes, tandis que d'autres sont postmodernes au sein d'un même roman.

D'un point de vue philosophique, nous avons vu que certains portraits nabokoviens correspondent à la définition de la ressemblance donnée par Aristote, tandis que d'autres cadrent avec une vision contemporaine du portrait que Nancy définit comme le portrait autonome. Sans y voir une lecture anachronique de notre part, il faut signaler que Nancy s'appuie justement sur le travail d'Aby Warburg (1866-1929) qui était contemporain de Nabokov. Nous constatons également que le romancier explore la ressemblance à travers les formes. Outre la ressemblance typologique, le romancier aborde la ressemblance familiale qui paraît analogique à la ressemblance des personnages aux figures peintes. Dans les deux derniers cas, la ressemblance ouvre un espace infini qui s'apparente à une forme d'archéologie soit familiale soit iconographique. Dans le dernier cas, celle-ci permet une lecture warburgienne des portraits en question.

Néanmoins, les principes philosophiques relatifs à l'art du portrait incorporés dans la prose nabokovienne ne s'arrêtent pas à la ressemblance même si celle-ci est la base de la théorie du portrait dans la culture européenne. Ainsi, dans nos

---

[458] « Si la critique classe indiscutablement les œuvres en anglais de la période américaine dans le postmodernisme, elle est moins catégorique pour la période européenne, qu'elle rattache majoritairement au modernisme. » Nadjeda Smirnova, *Esthétique romanesque de Vladimir Nabokov périodes européenne et américaine,* thèse doctorale en littérature comparée, sous la dir. de Christian Petr, Université d'Avignon et de Pays de Vaucluse, Avignon, 2006, 21.

prochaines pages nous allons aborder une autre fonction du portrait qui le rend indissociable de la mort.

2.1. La mort

> *Même si être obscur est aujourd'hui à la mode, pour ce qui est du fond comme de la forme, être clair a toujours été mon ambition. Cela est d'autant plus important que je mets en scène des personnages uniques, dans des circonstances uniques, des hommes et des femmes qui demeurent aujourd'hui une énigme pour le monde — et souvent pour eux-mêmes —, les Juifs d'Europe centrale, et plus particulièrement les Juifs parlant yiddish qui ont péri en Pologne et qui ont émigré aux États-Unis. Plus je vis parmi eux, plus j'écris sur eux, et plus je suis étonné par la richesse de leur personnalité, et, étant l'un d'entre eux, par mes propres caprices et mes passions. Tout en priant pour la rédemption et la résurrection que j'espère, j'ose dire que pour moi, ils sont tous vivants aujourd'hui. En littérature comme dans nos rêves, la mort n'existe pas.*[459]

L'idée que le portrait permet de conjurer la mort se lit entre les lignes de cette citation d'Isaac Bashevis Singer (1902-1991) mise en exergue ici. D'un point de vue de l'histoire de l'art, le portrait a une fonction précise qui se trouve à son origine même si l'on croit à l'histoire contée par Pline l'Ancien. Selon Pline l'Ancien, c'est un

[459] Isaac Bashevis Singer, « Note de l'auteur » dans *Le Beau Monsieur de Cracovie et autres nouvelles*. [Titre original : *Passions.*], trad. de l'anglais par Marie-Pierre Bay et Jacqeline Chnéour, 1975 (Paris : Le Livre de Poche, 2009) 10.

départ pour l'étranger qui aurait motivé l'élaboration de ce premier portrait connu de l'histoire :

> En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier art de modeler les portraits et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne une ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, et fin un relief qui mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher ; cette œuvre, dit-on, fut conservée au Nymphaeum jusqu'à l'époque du sac de Corinthe par Mummius.[460]

À l'époque moderne, Jean-Luc Nancy reformule l'idée et nous donne la définition suivante « [l]e portrait est fait pour *garder* l'image en absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. »[461] Ainsi, au lieu de conjurer la mort par la littérature, nous nous appuierons sur l'idée philosophique que le portrait permet de garder l'illusion de proximité avec la personne absente, disparue ou morte. C'est précisément cette fonction du portrait que Nabokov introduit dès son premier roman MA.

L'absence semble centrale dans le portrait de Mary dans MA. « But her image, her presence, the shadow of her memory demanded that in the end he must resurrect her too - and he intentionally thrust away her image, as he wanted to approach it gradually, step by step, just as he had done nine years before. » (MA 33) La composition de ce portrait a été comparée à la résurrection, autrement dit, au passage de la mort à la vie. Nous savons que Mary n'est pas morte et que la résurrection en tant que métaphore concerne plus particulièrement l'état d'esprit

---

[460] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, *op.cit.*101

[461] Jean-Luc Nancy, 2000, *op.cit*. 53

dans laquelle se trouve Ganin. Pour Ganin, Mary était absente et cette absence s'apparente à une sorte de mort. L'acte de brosser le portrait de Mary ne sert qu'à la ramener près de Ganin. C'est tout d'abord un acte de possession dans le propre sens du terme. C'est comme si le protagoniste voulait affirmer ce qu'elle est pour lui sachant qu'elle est maintenant la femme d'un autre.

Pour Nabokov l'idée de la résurrection d'une personne n'est possible qu'au moyen de la mémoire, car un objet matériel tel qu'une photo n'est pas capable d'insuffler la vie. Nous le voyons dans l'exemple choisi dans MA, mais également dans GIFT où le narrateur explique que la perte de la mémoire occasionne la mort. « But the years roll on, and honour is no consolation; recollections either melt away, or else acquire a deathly gloss, so that instead of marvellous apparitions we are left with a fan of picture postcards. » (GIFT 15) Cette caractéristique de la photographie a été décrite de manière similaire par Hervé Guibert :

> On dit que la raison d'être de la photo est de conserver les souvenirs, mais elle crée les images qui se substituent au souvenir, qui le recouvrent, et qui sont une espèce d'histoire digne, aplanie et interchangeable qu'on fait circuler s'une famille à l'autre, dans l'espoir vague de laisser cette trace à des descendants.[462]

Pour Nabokov, la mémoire a un rôle précieux qui permettrait de préserver la vie au-delà de la mort. Foster parle de l'art de la mémoire dans l'œuvre nabokovienne qui s'élabore progressivement autour des images mnémoniques :

> […] As Nabokov elaborates and extends his art of memory from the 1920s to the 1940s, he focuses ever more insistently on the problem of the mnemonic image. Attempting to retrieve isolated moments from the past in their full particularity, he sometimes views the result as a faithful record, but sometimes as just a vivid metaphor for irrecoverable experience. This dilemma marks the very word "image", which, by a

[462] Hervé Guibert, *op.cit.* 39

> telling equivocation, can mean both a specific sensation and a linguistic trope.[463]

Alors que Foster soutient que Nabokov élabore l'art de la mémoire au moyen de l'image mnémonique au sens large, nous soutenons que la mémoire n'est pour Nabokov qu'un moyen d'approcher le portrait ou de s'interroger sur l'art du portrait. Foster par ailleurs ne traite pas du portrait fictionnel. Nabokov questionne et explore les différentes manières de convoquer les images de la mémoire. Ainsi, il précise différentes façons de le faire. L'exemple extrait de LO en détaille deux en particulier. L'une les yeux ouverts et l'autre, les yeux fermés, la dernière étant selon le narrateur beaucoup plus précise :

> There are two kinds of visual memory: one when you skilfully recreate an image in the laboratory of your mind with your eyes open (and then I see Annabel in such general terms as: 'honey-colored skin' thin arms, 'brown bobbed hair,' 'long lashes,' 'big bright mouth'); and the other when you instantly evoke, with shut eyes, on the dark innerside of your eyelids, the objective, absolutely optical replica of a beloved face, a little ghost in natural colors (and this is how I see Lolita). (LO 9)

Cette description n'est pas sans rappeler certains de ses écrits autobiographiques[464], mais également les réflexions que l'on trouve dans son dernier projet de roman LAURA :

> The student who desires to die should learn first of all to project a mental image of himself upon his inner blackboard, rather than black, depth of opacity is none other than the underside of one's closed eyelids. To ensure a complete smoothness of background, care must be taken to eliminate the hypnagogic gargoyles and entoptic swarms which plague tired vision after a surfeit of poring over a collection of

[463] John Burt Foster, 1993, *op.cit*. 16

[464] Voir Vladimir Nabokov, PORTRAIT, *op.cit.* 33

> coins or insects. Sound sleep and eyebath should be enough to cleanse the locus. (LAURA 133)

Dans le passage extrait de LAURA, le fait de convoquer sa propre image serait une préparation pour le suicide.

Si nous récapitulons, le portrait de Mary dans MA serait le résultat de cet art de convoquer les images, autrement dit, de rendre les absents présents. Ce serait le but d'un portrait littéraire selon les définitions que rappelle Miraux dans les dictionnaires de l'époque classique :

> Si l'on consulte les articles de dictionnaires des XVIIe et XVIIIe siècles, l'enjeu paraît être principalement de remplacer l'absence en la rendant présente par le truchement de la représentation. [...] Ainsi, le *Dictionnaire de l'Académie* définit-il le portrait comme « une description qui se fait par le discours, ou par écrit, d'une personne dont on représente si bien les traits, et le caractère, qu'on la peut aisément reconnaître. (MIRAUX 37)

Les extraits de LO au sujet de l'art de convoquer les images témoignent en revanche d'une attitude réflexive de la part du narrateur. En réalité, le narrateur précise la démarche à suivre. Mais c'est également comme si l'auteur changeait de focale. Ce n'est plus autant le portrait de jeunes filles qui est au centre de l'attention que la démarche intellectuelle du narrateur.

2.1.1. La mémoire

Les raisons pour lesquelles Nabokov s'est intéressé à la mémoire ont déjà été évoquées dès la première partie, ainsi nous n'allons pas nous y attarder. Quelles que soient les motivations, il s'avère que la mémoire est indispensable à l'art du portrait, qui s'offre à Nabokov comme un sujet artistique canonique, ancré dans une longue histoire de l'art européen. Il faut peut-être souligner seulement qu'un

contexte historique marqué par la mort a été propice à la multiplication de commandes de portraits en tout premier lieu. Didi-Huberman évoque l'éclosion de l'art du portrait dans la Florence du *quattrocento* à l'époque même où la peste noire fait des ravages dans la population. C'est ainsi que la citation d'Isaac Bashevis Singer mise en exergue témoigne de la nécessité qu'ont eue les artistes de vaincre la mort ou de la conjurer au moyen de l'art. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit aussi bien pour Singer que pour Nabokov de la mort de personnes proches, d'individus uniques et irremplaçables qui ont péri à cause d'idéologies meurtrières. L'art du portrait nabokovien apparaît ainsi dans un siècle fortement marqué par la mort. En tant que tel, c'est un art fantomatique qui s'inscrit dans une optique du retour, de la « *revenance* »[465] des personnes mortes, pour reprendre un terme employé par Georges Didi-Huberman. Pour lui, l'art du portrait naît pour se substituer aux futurs fantômes, car le portrait permet le retour partiel d'un être :

> Les images elles-mêmes seront, dans cette optique de revenance fantomale, considérées comme ce qui survit d'une dynamique et d'une sédimentation anthropologiques devenues partielles, virtuelles, car en grande mesure détruites par le temps. L'image - à commencer par ces portraits de banquiers florentins, que Warburg interrogeait avec une ferveur particulière - serait donc à considérer, en toute première approximation, comme ce qui survit d'un peuple de fantômes.[466]

Alors que ce terme de Didi-Huberman s'applique à la peinture, il faut souligner que le portrait littéraire n'est pas en reste lorsqu'il s'agit de préserver les traces de l'existence. La différence entre les portraits dans leurs deux formes artistiques réside dans le fait qu'en littérature le temps ne détruit pas l'image, mais que l'image en soi peine à s'accomplir d'une manière aussi évidente qu'en peinture. Nous avons vu à

[465] Georges Didi-Huberman, 2002, *op.cit.* 41

[466] *Ibid.* 41.

quel point il est complexe de rendre le portrait visible pour le lecteur à travers les exemples cités dans le chapitre précédent. Jean-Philippe Miraux souligne cette déficience du portrait littéraire : « De plus, le choix des éléments représentés fait problème et implique la question délicate de la déficience du représentant par rapport au représenté. » (MIRAUX 46) Toutefois, même si certaines traces se perdent, l'art du portrait dans les deux formes permet le retour du moins partiel. On le voit bien dans des tentatives *in memoriam* dont Nabokov a souligné les limites. Dans la chronique écrite à la mémoire d'Iossif Vladimirovich Hessen[467], Nabokov soutient qu'il se pourrait que le portrait qu'il a brossé de son ami soit en réalité le portrait d'un autre, car selon lui l'âme du portraitiste, peinée par la mort n'arrive plus à discerner les détails triviaux de l'essence de l'être : « I feel that I, too, might be offering a portrait of someone else when I speak of I.V. [Iossif Vladimirovich], for a strange shortsightedness overpowers the soul after the death of someone one loves, and all sorts of empty trivialities pop up instead of the quintessence of the character. » (TWS 485). Nabokov avance que même un écrit aussi sérieux qu'un *in memoriam* pourrait au final être de la pure fiction. On voit ici que Nabokov s'interroge très tôt sur l'essence du portrait et les possibles méprises qu'il explore à plus forte raison dans KQK et dans LAUGH.

Faire apparaître la personne absente est tout l'enjeu du portrait littéraire, la faire réapparaître serait l'enjeu d'écrivains comme Nabokov et Singer, si nous supposons que certaines personnes derrière les portraits ont réellement existé. Quoi qu'il en soit, le portrait chez Nabokov comme chez Singer s'offre comme le medium privilégié pour faire revenir les absents et les morts. En parlant de ses romans de manière rétrospective dans la préface de son roman GIFT, Nabokov dit que ses univers fictionnels sont peuplés de : « The world of *The Gift* [is] […] at present much of a phantasm as most of my other worlds […]. » (GIFT 8). Nous

[467] Nous pensons à la chronique nécrologique intitulée « In Memory of Iosif Hessen (Obituary Essay 1943) » extraite de Vladimir Nabokov, TWS, *op.cit.* 481- 485

pourrions spéculer si les fantômes dont il parle ne sont pas tout simplement les portraits en tant que traces partielles et dont les parties visibles comportent toutes une dimension qui échappe au lecteur. Même la perspective de Singer, basée sur la *revenance,* est comparable à celle de Nabokov, leurs préfaces à l'appui, il semblerait que les réflexions nabokoviennes à ce sujet dépassent l'idée de la *revenance* et se transforment peu à peu en une réflexion autour de l'art du portrait, réflexion digne d'un joueur d'échecs, qui prend en compte les points forts, les points faibles et les impasses de cette forme d'art en littérature. C'est également cette démarche intellectuelle entreprise par Nabokov qui différencie son œuvre de celle de Singer.

Lorsque nous avons traité de la ressemblance dans la première partie de ce chapitre, nous avons vu les limites d'un portrait ressemblant et la manière dont Nabokov explore ses impasses pour construire ses intrigues. La principale impasse dans l'art de convoquer les images aurait été pour Nabokov la perte de la mémoire tout simplement. En effet, même si le portrait de Mary apparaît comme une forme particulièrement réussie de ce que nous avons nommé portrait mémoriel dans la deuxième partie, il y a d'autres personnages qui ne sont pas capables de faire un tel portrait. C'est plus précisément le cas de Franz dans KQK. « Yes, of course - long, long ago, in the train. In the same train there had been a beautiful lady wearing a black hat with a little diamond swallow. Cold, fragrant, madonna-like. He tried to resurrect her features in his memory but failed to do so. » (KQK 172, 173) Dans l'excipit d'ADA, et d'une manière encore plus acerbe, le narrateur condamne la perte de la mémoire qui pour lui équivaut à la médiocrité et à la mort. « You lose your immortality when you lose your memory. And if you land then on Terra Celestis, with your pillow and chamberpot, you are made to room not with Shakespeare or even Longfellow, but with guitarists and cretins » (ADA 458). Dans son roman EYE, Nabokov développe l'idée que la mort définitive surviendrait une fois que la mémoire se perdrait avec la mort des dernières personnes qui ont gardé le souvenir

de la personne décédée. Le portrait n'y est décrit ni comme une occurrence unique, ni totalisante, mais plutôt comme une multitude de visions qui s'accumulent dans la mémoire des autres et qui s'éteignent avec leur propre mort :

> Kashmarin had borne away yet another image of Smurov. Does it make any difference which? For I do not exist: there exist but the thousands of mirrors that reflect me. With every acquaintance I make, the population of phantoms resembling me increases. Somewhat they live, somewhere they multiply. I alone do not exist. Smurov, however, will live on for a long time. The two boys, those pupils of mine, will grow old, and some image or other of me will live within them like a tenacious parasite. And then will come the day when the last person who remembers me will die. (EYE 88)

> A fetus[468] in reverse, my image, too, will dwindle and die within that last witness of the crime I committed by the mere fact of living. Perhaps a chance story about me, a simple anecdote in which I figure, will pass from him to his son or grandson, and so my name and my ghost will appear fleetingly here and there for some time still. Then will come the end. (EYE 88)

2.1.2. La vie et la mort dans le portrait

Nous avons laissé pour la fin une autre fonction du portrait qui est celle d'exposer « la mort (immortelle) » (NANCY 54) :

> (Mais plus exactement peut-être : le portrait immortalise moins une personne qu'il ne présente la mort (immortelle) en (une) personne. Ce serait la différence essentielle avec le masque mortuaire, qui présente *le* mort et non *la* mort. Le masque prend l'empreinte du mort (l'ouvrage

[468] C'est ainsi que ce mot a été orthographié dans le roman.

> frappé par la mort), le portrait met la mort elle-même à l'œuvre : la mort à l'œuvre en pleine vie, en pleine figure et en plein regard.[469]

Nancy expose le caractère pathétique de tout portrait. Chez Nabokov, en revanche l'aspect macabre de certains de ses portraits n'est présent que lorsqu'il s'agit de préfiguration. Tel est le cas du premier portrait de Lucette dans ADA ou encore du fils d'Adam Krug dans BS :

> Actually it was Lucette, the younger one, a neutral child of eight, with a fringe of shiny reddish-blond hair and a freckled button for nose: she had had pneumonia in spring and vas still veiled by an odd veil of remoteness that children especially impish children, retain for some time after brushing through death. (ADA 27)

Nous avons vu que pour Nancy le portrait et le masque mortuaire sont deux choses essentiellement différentes. La mort fait partie intégrante de certaines représentations nabokoviennes qui s'apparentent davantage à un masque mortuaire qu'à un portrait à proprement parler. Cette idée a été développée dans son roman LAUGH autour d'Irma, la fille d'Albinus. La représentation de la petite Irma est plutôt sa représentation sur son lit de mort qu'un masque mortuaire. L'idée est pourtant la même. « For a moment he had a vague glimpse of a little dead face and of a short pale lip with barred front teeth - and one little milk-tooth was missing. The all became misty before his eyes. » (LAUGH 109) Nous y voyons la petite fille morte, et non pas la mort que tout portrait implique selon Nancy. Il en est de même dans GIFT où c'est le cadavre qui a été représenté. « Finally, when he was completely dead and they were washing his body, that thinness, that steepness of the ribs, that *dark pallor* of the skin and those long toes vaguely reminded one of his intimates of 'The Removal from the Cross' - by Rembrandt, is it? » (GIFT 212) Les deux

[469] *Ibid.* 54

représentations ne sont pas dépourvues du pathos. La première, par la dent de lait manquante, et l'autre, par la comparaison au corps du Christ. Toutefois, aucune des deux représentations n'est le portrait selon Nancy, mais encore une fois une mise en scène de la mort au sein de la diégèse.

Toutefois, rien ne présage la mort dans ces images mémorielles extraites de LO si ce n'est la vie elle-même comme nous pouvons le voir dans l'exemple suivant extrait de la suite du roman :

> Couple of inches taller. Pink-rimmed glasses. New, heaped-up hairdo, new ears. How simple! The moment, the death I had kept conjuring up for three years was as simple as a bit of dry wood. She was frankly and hugely pregnant. Her head looked smaller (only two seconds had passed really, but let them give as much wooden duration as life can stand), and her pale-freckled cheeks were hollowed, and her bare shins and arms had lost all their tan, so that the little hairs showed. She wore a brown, sleeveless cotton dress and sloppy felt slippers. (LO 256)

Nous voyons déjà que Nabokov oppose cette simple idée que le portrait est là pour conjurer la mort, alors que c'est la vie qui au final détruit le portrait.

De ces seuls exemples, nous voyons que Nabokov a exploré l'idée de la mort attachée au portrait ou opposée à celui-ci. Néanmoins, nous voyons également que ce lien a été traité et exploré de manières différentes. Ainsi, nous ne pouvons pas conclure que ces réflexions autour de la mort et du portrait soient unidirectionnelles. Comme nous l'avons vu avec l'exemple extrait de LO, certains portraits au lieu de préserver la vie sont menacés par la vie elle-même. Ces exemples nous permettent de conclure que Nabokov a exploré ce lien de multiples points de vue.

2.3. L'incarnation

Outre les thèmes de la ressemblance et de la mort qui sont toutes les deux inhérentes au portrait, nous retrouvons dans les romans nabokoviens un certain nombre de réflexions sur l'incarnation. Comme son nom l'indique, l'incarnation veut dire prendre corps, *in carne*, faire chair. *Selon le Trésor informatisé de la langue française* (Tlfi), l'incarnation veut dire : « Action de s'incarner, de prendre une forme humaine ou animale. »[470] En peinture, l'on parle de l'incarnat qui est une façon de peindre la peau blanche de manière à ce que l'on puisse deviner aussi bien le sang que les veines sous-jacentes. Georges Didi-Huberman défini l'incarnat comme suit :

> Il faut donc s'interroger sur cet incarnat, à commencer par l'impossible départage du mot. In, est-ce dedans, est-ce dessus ? Et la carne, la chair, n'est-ce pas ce qui désigne en tout cas le sanglant absolu, l'informe, l'intérieur du corps, par opposition à la blanche surface ? Alors pourquoi les chairs se trouvent-elles constamment invoquées, dans les textes des peintres pour désigner leur Autre, c'est-à-dire la peau ? C'est sans doute parce que cette équivoque même, cet impossible départage, constituait déjà quelque majeur fantasme de la peinture.[471]

Vu sous ce prisme, l'incarnat a une dimension fortement charnelle. L'incarnation, fonctionne selon la même dynamique de la *revenance* dont nous avons déjà parlé dans ce chapitre. Chez Nabokov les réflexions sur l'incarnation varient d'un roman à l'autre. Ainsi, dans GIFT une belle fille refuse de s'incarner comme on peut le voir de l'exemple ci-dessus :

---

[470] *Tlfi.* URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3375810105; (3.9.2021)

[471] Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 1984) 22.

> In the gloom of the small public garden crossed obliquely by the faint light of a streetlamp, the beautiful girl who for the last eight years had kept refusing to be incarnated (so vivid was the memory of his first love), was sitting on a cinder-grey bench, but when he got closer he saw that only the shadow of the poplar trunk was sitting there. (GIFT 51)

Le refus de l'incarnation acquiert une dimension sacrée. En revanche, dans LO, Nabokov explore l'impossible incarnation d'une fillette en une autre. Comme l'on le sait, ce roman a par ailleurs une forte dimension charnelle :

> « [...] the haze of starts, the tingle, the flame, the honey-dew, and the ache remained with me, and that little girl with her seaside-limbs and ardent tongue haunted me ever since - until at last, twenty-four years later, I broke her spell by incarnating her in another. » (LO 13)

Outre ces quelques réflexions sur l'incarnation, nous retrouvons de nombreux portraits où l'incarnation a été rendue par le portrait. Nous retrouvons de nombreux exemples dans LO et ADA. Ils sont notamment apparents dans les exemples où sont évoqués les fluides corporels, la peau, les veines, etc. Néanmoins, nous pouvons citer quelques exemples de désincarnation que Nabokov a exploré dans LAURA, mais également à travers certains portraits où le personnage au lieu de s'incarner se désagrège. Nous retrouvons un tel exemple dans BS :

> The two teachers pulled the curtains apart. Olga was revealed sitting before her mirror and taking off her jewels after the ball. Still clad in cherry-red velvet, her strong gleaming elbows thrown back and lifted like wings, she had begun to unclasp at the back of her neck her dazzling dog collar. He knew it would come off together with her vertebrae - that in fact it was the crystal of her vertebrae - and he experienced an agonizing sense of impropriety at the thought that everybody in the room would observe and take down in writing her inevitable, pitiful, innocent disintegration. There was a flash, a click: with both hands she removed her beautiful head and, not looking at it,

> carefully, carefully, dear, smiling a dim smile of amused recollection (who could have guessed at the dance that the real jewels were pawned?), she placed the beautiful imitation upon the marble ledge of her toilet table. Then he knew that all the rest would come off too, the rings together with the fingers, the bronze slippers with the toes, the breasts with the lace that cupped them... his pity and shame reached their climax, and at the ultimate gesture of the tall cold stripteaser, prowling pumalike up and down the stage, with a horrible qualm Krug awoke. (BS 60)

Afin de refermer la boucle de ce chapitre dont le but a été de montrer les réflexions nabokoviennes au sujet de l'art du portrait à travers les thèmes canoniques sous-jacentes à cet art, nous allons pouvoir conclure que le dernier exemple représente même le contraire de la ressemblance. Selon Nancy, la ressemblance d'un point de vue du portrait sans modèle connu se ressemble à lui-même et s'assemble. Dans l'exemple extrait de BS, le sujet procède à un éclatement, « innocent disintegration » (BS 60), ce qui est le contraire d'une vision du portrait ressemblant selon Nancy.

Ces quelques exemples nous ont permis d'illustrer la manière dont Nabokov aborde les différents thèmes propres à l'art du portrait. De tous les exemples que nous avons vus, la seule conclusion que l'on peut tirer est que pour Nabokov le portrait est un sujet d'exploration permanente, de questionnements et d'expérimentation. Ainsi, cette réflexion autour du portrait telle qu'illustrée par nos exemples nous interdit de tirer les conclusions hâtives quant à la raison d'être des portraits nabokoviens. Alors que nous aurions pu dire que pour Nabokov le portrait s'offre comme un moyen idéal pour conjurer la mort, nous voyons qu'en réalité il s'agit d'une démarche réflexive sur l'art du portrait qui aborde le sujet de plusieurs points de vue.

Le dernier chapitre ici tentera de démontrer que chaque roman nabokovien pris isolément est une grande ébauche sur l'art du portrait. Ainsi, ayant déjà introduit

l'aspect versatile de sa démarche, nous espérons tracer la variété de ces projets construits autour du portrait.

Chapitre 3 : Ébauches

Ce mot ébauche implique l'ouverture de la forme qui reflète par bien des aspects l'univers romanesque nabokovien. Si ce mot a été choisi c'est également parce que Nabokov avait déclaré dans ses réponses préparées pour un entretien télévisé en 1962[472] que pour lui l'idée générique du roman n'existait pas :

> Moreover the novel does not exist for me as a generic idea. But specifically a few novels do –among which are *Hamlet* and *Eugene Onegin*, both written in verse. For me the idea of book lies in its main structural theme, which is a verbal thing, a stylistic phenomenon, just as one can speak of the idea of a musical composition or of a chess problem without any moral or social implications. (TWS 685)

Pour Nabokov, le livre, et non pas le roman, repose sur un thème qui le structure. La critique nabokovienne a été encline à affirmer que tous ses romans reflètent le rapport entre l'artiste et son œuvre. À titre d'exemple, nous pouvons citer Nadejda Smirnova qui dit que : « [l]e thème de la création littéraire et de la vie de l'artiste est le fil conducteur de la plupart des œuvres de Nabokov, depuis les premières nouvelles des années européennes jusqu'aux derniers romans nabokoviens. »[473] En outre, cette idée semble provenir de Khodassévich[474], l'écrivain et l'un des amis de Nabokov. Yannicke Chupin[475] interroge cette thèse en mettant en honneur l'écrivain fictif dans l'œuvre nabokovienne. De cette manière, Chupin s'est focalisée sur son approche intratextuelle[476], autrement dit, sur les intratextes créés par des écrivains

---

[472] Il s'agit ici de réponses aux questions envoyées par Jacob Bronowski pour une interview télévisée, qui a dû être annulé et que nous retrouvons dans Vladimir Nabokov, TWS, *op.cit.* 680

[473] Nadejda Smirnova, 2006, *op.cit.* 22

[474] *Ibid*. 22

475 Yannicke Chupin, 2009, *op.cit.* 2009

[476] L'intratextualité est définie comme autotextualité, autrement dit, comme la référence d'un auteur

fictifs. L'idée de l'ébauche place l'œuvre nabokovienne non pas dans une réflexion où un artiste fictif élabore son œuvre, l'intratexte, mais dans une perspective de recherche de la part de Nabokov autour de l'art du portrait dans toute son œuvre romanesque. Chaque roman ne serait qu'une autre tentative d'approcher l'art du portrait. L'artiste fictif qu'il soit écrivain ou peintre n'est selon nous qu'un outil au service de cette recherche. Il ne s'agit pas non plus ici de simplifier à outrance l'œuvre nabokovienne qui comme chacun le sait est un énorme rhizome de références transtextuelles[477] selon la définition que donne Genette[478], mais aussi intermédiales. Il s'agit plutôt de mettre en évidence ces ébauches dans toute leur complexité dont les frontières d'un roman à l'autre paraissent incertaines.

3.1. Éléments constituants

Les précédents chapitres ont démontré qu'en ce qui concerne le portrait nous retrouvons les mêmes types, les mêmes composantes dans l'ensemble des romans nabokoviens. La proportion variable de ces composantes est la raison pour laquelle le lecteur n'a pas la même sensation lorsqu'il lit ADA et BS, à titre d'exemple. Il y a des romans où le portrait semble être vacant, alors qu'en réalité, le thème structurel, pour reprendre le terme employé par Nabokov, est rendu différemment par le portrait. Le portrait apparaît comme un outil modalisateur de la prose dont l'auteur se sert pour véhiculer le thème autour duquel le roman a été assemblé. Ainsi nous pourrions dire que le portrait est au service de ce thème, mais l'inverse est également vrai.

à ses œuvres antérieures dans Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.* 611

[477] Sur la transtextualité nabokovienne voir « Chapitre 2 : Transtextualité » dans Maurice Couturier, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*. (Paris : Seuil, 1993).

[478] Pour Genette la transtextualité c'est la : « transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par "tout ce qui le met en relation, manifeste, ou secrète, avec d'autres textes" » Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.* 16

3.1.1. Le thème structurel et les portraits dans MA et TT

Afin d'illustrer notre propos nous allons prendre à titre d'exemple le premier et le dernier roman publié du vivant de l'auteur. Il s'agit des romans MA et TT respectivement. Nous trouvons dans le roman MA ce que nous avons appelé le portrait mémoriel, le portrait intermédial, le portrait-observation et dans une moindre mesure le portrait-croquis. Dans TT, nous retrouvons à plus forte raison les portraits-croquis et quelques portraits-observations, mais également quelques portraits intermédiaux qui ont été brossés en référence aux scènes du film et aux tableaux, mais aucun portrait mémoriel. Nous pourrions dire que le roman MA a été composé autour des thèmes antagonistes, d'un côté, le passé et le premier amour, de l'autre, le présent et le (dernier) désamour. D'une manière tout à fait schématique nous pourrions dire que les portraits mémoriaux sont au service du premier thème, tandis que les portraits intermédiaux sont au service du second. En effet, nous avons déjà eu l'occasion d'aborder les portraits de Lyudmila et Ganin qui ont été brossés à la manière des tableaux de Schiele, mais dont les propos de l'auteur véhiculent le contraire de ces tableaux, autrement dit, la répulsion. Les portraits-observations apparaissent comme secondaires et nous avons vu que dans ce roman les portraits-croquis étaient quasi inexistants. Néanmoins, dans TT, la situation est complétement différente. Nous avons de très nombreux portraits-croquis, tandis que les autres types paraissent à première vue secondaires. Nous retrouvons quelques portraits brossés au moyen du miroir qui évoquent tour à tour un portrait intermédial à caractère filmique et un portrait intermédial composé d'une nature morte. Les autres types de portraits existent, mais semblent secondaires. Il faut signaler que les portraits-croquis dans TT contrairement aux ceux des autres romans concernent surtout les personnages féminins. Il faut également dire que dans ce roman nous avons deux regards différents. D'un côté, nous avons le regard du protagoniste

Hugh Person. De l'autre côté, nous avons le regard du narrateur omniscient. Par ailleurs, ce narrateur semble être l'esprit du père Person, comme semble l'indiquer la dernière phrase du roman : « Easy, you know, does it, son. » (TT 100), ou tout simplement, d'une manière allégorique, ce narrateur aurait pu incarner quelque chose d'encore plus grand et encore plus intangible telle la conscience. Nous pourrions dire que le thème structurel est également composé des contraires, d'un côté l'entichement, et de l'autre, le dédain. Il s'agit de l'entichement du protagoniste pour Armande et du dédain pour son père. Nous pourrions ajouter à ces opposés le caractère vain d'un côté, incarné par le protagoniste, et de l'autre le côté, le caractère spirituel du roman, incarné par le narrateur. C'est à travers les yeux d'Hugh Person que le lecteur voit ces bouts de femme, autrement dit, leurs portraits-croquis. En effet, Person réduit la femme à un ensemble de traits tels que : chignons, queue de cheval, cuisses, jambes, etc. Il s'agit des personnages secondaires voire anonymes comme c'est le cas dans les portraits-croquis des autres romans : « The receptionist (blond bun, pretty neck) said no […] » (TT 3) et dans « […] one of Hugh's collegues, a pretty ponytail who has since left the firm. » (TT 22). Entre ces deux portraits-croquis, nous retrouvons un portrait plus long, un portrait-intermédial, car il s'apparente à une scène filmique qui avait été brossée par le narrateur :

> Its brown curtain was only half drawn, disclosing the elegant legs, clad in transparent black, of a female seated inside. We are in a terrific hurry to recapture that moment! The curtain of a sidewalk booth with a kind of piano stool, for the short or tall, and a slot machine enabling one to take one's own snapshot for passport or sport. Hugh eyed the legs and then the sign on the boot. The masculine ending and the absence of an acute accent flawed the unintentional pun : […] (TT 13)

Nous pourrions ici imaginer le mouvement de la caméra, une sorte de panoramique vertical. En effet, dans ce portrait intermédial c'est le narrateur omniscient qui nous montre le point de vue du personnage. Il ne voit que les jambes de cette femme,

car la cabine l'empêche de voir la silhouette entière. Puis, il la voit apparaître : « The blonde in black, far from being electrocuted, came out closing her handbag. » (TT 14) Le narrateur montre le côté égoïste et impulsif du personnage : « One should follow her, it would be a good lesson — follow her instead of going to gape at a waterfall : good lesson for the old man. » (TT 14). Ici, nous pouvons lire la déconsidération qu'a Hugh pour son père. Finalement, il va finir par rejoindre son père au lieu de suivre la belle blonde. Quant à son père, il va le retrouver mort dans sa cabine d'essayage où il l'avait laissé quelques minutes auparavant. En réalité, s'il avait suivi cette femme, cela aurait pu être une bonne leçon pour le fils, et non pas pour le père. Nous pouvons voir que le narrateur a un regard angélique à l'égard du protagoniste dans le sens que cet ange-narrateur voit les défauts et les choix de Hugh, mais ne le juge pas. Hugh est doté de son libre arbitre tandis que le narrateur ne fait que l'observer. D'autres commentaires de la part du narrateur le confirment et notamment celui-ci vers la fin du roman : « We thought that he had in him a few years of animal pleasure; we were ready to waft that girl into his bed, but after all it was for him to decide, for him to die, if he wished. » (TT 94)

Il s'avère que les portraits-croquis sont davantage le reflet de la personnalité d'Hugh que les véritables portraits de ces femmes. Le portrait-croquis qui a habituellement été employé par Nabokov pour décrire les personnages secondaires, l'a été, dans ce roman, pour décrire le caractère vain du protagoniste Hugh Person, autrement dit, de celui qui observe. Contrairement aux autres romans où les personnages principaux ont été dotés d'autres types de portraits, ici même le portrait de la future femme d'Hugh, autrement dit, d'un personnage important, apparaît sous forme d'un portrait-croquis : « 'Spoke to a girl on the train. Adorable brown naked legs and golden sandals. A schoolboy's insane desire and a romantic tumult never felt previously. Armande Chamar. Toffee-cream neck with a tiny gold cross and a *grain de beauté*. Slender, athletic, lethal !' » (TT 26, 27) Nous remarquons par ailleurs le discours direct dans cet exemple, car c'est ce que le protagoniste écrit

dans son journal. Alors que toutes ces femmes apparaissent en tant que reflet d'un protagoniste vain, il faut dire que c'est au moyen du miroir au sens propre que Nabokov brosse le portrait d'Hugh Person en tout premier lieu :

> Her assistant, a handsome young fellow in black, with pustules on chin and throat, took Person up to a forth-flour room and all the way kept staring with a telly viewer's absorption at the blank bluish wall gliding down, while on the other hand, the no less rapt mirror in the lift reflected, for a few lucid instants, the gentleman from Massachusetts, who had a long, lean, doleful face with a slightly undershot jaw and a pair of symmetrical folds framing his mouth in what would have been a rugged, horsey, mountain-climbing arrangement, had not his melancholy stoop belied every inch of his fantastic majesty. (TT 4)

Ce portrait d'Hugh reflété dans le miroir est plutôt lugubre : « long, lean, melancholy face », « melancholy stoop ». Il semblerait qu'il réfléchit son portrait véritable, car, comme c'est précisé dans le texte, il le montre en quelques instants lucides : « for a few lucid instants » (TT 4). Pour finir avec les exemples extraits de TT, nous allons mentionner encore un reflet qui n'est pas un portrait, mais une ekphrasis composée par Julia Moore et plus précisément une nature morte. Il s'agit du reflet des oranges dans le miroir d'une armoire dans la chambre où Julia Moore et Hugh Person ont eu des rapports sexuels, et où, autrefois, Julia Moore avait été avec un autre homme, un certain Jimmy Major qui avait depuis péri pendant la guerre :

> She noticed that the closet mirror as seen from the bed reflected exactly the same still-life arrangement, oranges in a wooden bowl, as it had in the garland-brief days of Jim, a voracious consumer of the centenarian's fruit. She was almost sorry when upon looking around she located the source of the vision in the folds of her bright things thrown over the back of a chair. (TT 33)

Le narrateur ajoute à cette nature morte, qui par essence représente la vanité, encore quelques détails : « Time, however, sets to work on those ephemeral affairs,

and a new flavor is added to the recollection. We now see a torn piece of *La Stampa* and an empty wine bottle. A lot of construction work was going on. » (TT 34) Cet ajout préfigure la fin de la liaison entre Julia et son beau-père écrivain. Quant à la dernière phrase de la citation, celle-ci semble se référer à la construction du roman, car l'interprétation que nous venons de donner ne peut pas s'inférer dès la première lecture. Cette ekphrasis ne reflète pas seulement le caractère vain d'Hugh et de Julia Moore, mais ajoute du pathos à la situation.

Contrairement au roman MA, le portrait mémoriel a été évacué de TT. Le « mind's eye » rencontré dans d'autres romans nabokoviens a été remplacé par « sexual eye » (TT 32) dans TT. Le protagoniste retourne sur le lieu où il a rencontré sa femme, mais peine à l'évoquer. L'image d'Armande n'émerge pas au moyen de la ressemblance avec d'autres personnages non plus. On peut le voir dans l'exemple suivant : « 'He died last year,' added the girl (who *en face* did not resemble Armande one bit), abolishing whatever interest a photochrome of the Majestic in Chur might have presented. » (TT 4) A la fin du roman, le protagoniste doit revisiter les lieux où il a rencontré sa femme afin de se rappeler d'elle. L'auteur ne dote pas le protagoniste de TT de pouvoir de résurrection comme dans MA où les portraits de Mary émergent pleins de vie. En outre, contrairement à la démarche résurrectionnelle de Ganin, Hugh Person assassine sa femme et la relègue au stade de fantôme comme le confirment de nombreux extraits : « But at that minute there comes a joyful banging at the door. The door flies open and closes again. » (TT 17) Cette comparaison nous permet de voir que Nabokov au moyen de ses différents types de portraits reflète les différents thèmes qui structurent les romans. Même si l'effet final et le sens global paraissent contraires dans les deux romans, dans l'absolu, les éléments constituants, autrement dit, nos quatre différents types de portraits sont présents dans les deux romans, mais comme nous l'avons vu, dans les proportions bien différentes.

3.1.2. Les thèmes structurels et les portraits dans LO et LUZH

Nous allons voir à présent comment Nabokov traite le thème de l'obsession dans deux romans qui à première vue n'ont rien en commun. Il s'agit à présent de comparer les portraits les plus et les moins représentés dans LUZH et LO. Il va sans dire que le narrateur Humbert Humbert est obsédé par Dolores Haze et que le protagoniste Luzhin est obsédé par les échecs. En premier lieu, nous remarquons que Nabokov, pour traiter le thème de l'obsession dans ses deux romans a recours au même procédé. En effet, il évacue les portraits d'autres personnages. Dans LO, il s'agit du portrait de la mère dont le narrateur se débarrasse dès les premières pages afin qu'il puisse se focaliser sur Lolita. « I think I had better describe her [Charlotte] right away, to get it over with. The poor lady was in her middle thirties […]. » (LO 34) Dans LUZH, le narrateur est omniscient et ainsi la manière dont l'un des personnages est mis à l'écart est bien plus imperceptible. En effet, les portraits vacants sont ceux de la femme de Luzhin. Le personnage étant tellement absorbé par son jeu, les seuls portraits complets que nous trouvons de cette femme ont été vus du point de vue du narrateur :

> She was not particularly pretty, there was something lacking in her small regular features, as if the last decisive jog that would have made her beautiful - leaving her features the same but endowing them with an ineffable significance - had not been given them by nature. But she was twenty-five, her fashionably bobbed hair was neat and lovely and she had one turn of the head which betrayed a hint of possible harmony, a promise of real beauty that at last moment remained unfulfilled. (LUZH 53)

Quant à Loujine, la première fois qu'il remarque sa future femme, il ne la voit pas elle, mais le souvenir d'une prostituée qu'il avait connue autrefois :

> Trying to unravel in his mind this impression of something very familiar he recalled quite irrelevantly but with stunning clarity the face of a bare-shouldered, black-stockinged young prostitute, standing in a lighted doorway in a dark side street in a nameless town. And in some ridiculous way it seemed to him that this was she, that she had come now, primly dressed and somewhat less pretty, as if she had washed off some bewitching makeup but because of this had become more accessible. This was his first impression when he saw her, when he noticed with surprise that he was actually talking to her. (LUZH 63)

Puis, les portraits de sa femme brillent par leur absence. L'ajout du commentaire suivant par le narrateur : « This time Luzhin noticed her at once » (LUZH 82) nous indique que Luzhin ne la remarquait pas d'ordinaire. Si nous regardons l'extrait de près, nous pouvons voir qu'il l'a remarquée en quelque sorte pour la congédier. En outre, entre ce commentaire et leur rencontre dans le passage ci-joint, l'auteur ajoute le portrait-croquis d'un inconnu, mais également une *ekphrasis* dessinée par un personnage représentant Luzhin et Turati. Quant au portrait de sa femme, celui-ci est vacant :

> This time Luzhin noticed her at once: he was conversing in low tones with a broad-shouldered, clean-shaven man, whose short-cropped hair seemed to have been closely fitted to his head and came down onto his forehead in a small peak; his thick lips were infolding and sucking an extinguished cigar. An artist who had been sent by his newspaper, lifting and lowering his face like a brass doll with a movable head, was swiftly sketching the profile with the cigar. Glancing at his pad as she passed, she saw next to this rudimentary Tuarti and already completed Luzhin - exaggeratedly doleful nose, dark-striped double chin, and on the temple that familiar lock, which she called a curl. Tuarti sat down to play with a German grandmaster and Luzhin came up to her and gloomily, with a guilty smile, said something long and clumsy. She realized with surprise that he was asking her to leave. (LUZH 82)

Nous voyons que dans LO cette manière de procéder est moins subtile, plus expéditive, mais également plus autoréflexive, car le narrateur nous dévoile ses

procédés d'écriture. Dans LUZH, en revanche, l'absence de cette femme nous donne l'impression qu'il n'y a pas de portrait du tout. Dans les autres romans nabokoviens, ce sont surtout les portraits de personnages féminins qui sont les plus remarquables, mais également les plus mémorables.

Contrairement aux autres romans, LUZH est le seul exemple où c'est le personnage féminin qui brosse les portraits d'un personnage masculin. C'est la femme de Loujine qui est à l'origine de tous ces portraits de Luzhin. Rien que dans l'exemple cité plus haut, nous voyons qu'au passage elle critique le portrait de Luzhin dessiné par cet artiste : « Glancing at his pad as she passed, she saw next to this rudimentary Tuarti and already completed Luzhin - exaggeratedly doleful nose, dark-striped double chin, and on the temple that familiar lock, which she called a curl. » (LUZH 82) Certains détails tels que « exaggeratedly doleful nose » (LUZH 82) ne correspondent pas à la vision qu'elle a de son mari. De plus, lorsque Madame Luzhin dépeint son mari c'est souvent de profil où la forme du nez est dominante comme dans les exemples suivants : « 'Luzhin is well,' she said with a smile, looking at his ponderous profile (the profile of a flabbier Napoleon) as it bent apprehensively over a flower, which maybe might bite. » (LUZH 109) et dans : « An artist, a great artist, she frequently thought, contemplating his heavy profile, his corpulent hunched body, the dark lock of hair clinging to his always moist forehead. » (LUZH 55)

Dans les deux romans, la mémoire a un rôle dans la manière dont les portraitistes, à savoir, Humbert Humbert et Madame Luzhin, abordent le portrait. Nous avons vu dans la partie précédente que Madame Luzhin se souvient de son professeur de géographie et de toutes les personnes qui l'ont marquée d'une manière ou d'une autre, sans pouvoir trouver dans la galerie de sa mémoire une seule personne comparable à Luzhin. Les portraits de Luzhin ont été brossés en comparaison aux personnalités connues. Dans LO, la situation est tout à fait à l'opposé de cela, car Lolita a pour prototype l'image mémorielle d'Annabel. Ainsi,

Lolita sert à Humbert Humbert de moyen pour ressusciter l'image de cette autre fille :

> « [...] from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses. It was the same child - the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare neck, the same chestnut head of hair. A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aping eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day. 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. With awe and delight (the king crying for joy, the trumpets blaring, the nurse drunk) I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth kissed the crenulated imprint left by the band of her shorts - that least mad immortal day behind the 'Roches Roses.' The twenty-five years I had lived since then, tapered to a palpitating point, and vanished. I find it most difficult to express with adequate force that flash, that shiver that impact of passionate recognition. […] A little later, of course, she, this *nouvelle*, this Lolita, my Lolita, was to eclipse completely *my* prototype. » (LO 36)

Néanmoins, la ressemblance entre les deux filles ne porte pas sur les traits de visage, mais sur la physionomie d'une fille pré-pubère, la couleur des cheveux et le grain de beauté. Dans la description, l'accent est mis sur l'aspect de la peau, sa nuance, le grain et la pureté de la peau juvénile. C'est en quelque sorte le portrait dermique de Lolita. Le narrateur le précise. Il est incapable de décrire son visage :

> Night. Never have I experienced such agony. I would like to describe her face, her ways - and I cannot, because my own desire for her blinds me when she is near. I am not used to being with nymphets, damn it. If I close my eyes I see but an immobilized fraction of her, a cinematographic still, a sudden smooth nether loveliness, as with one knee up under her tartan skirt she sits tying her shoe. » (LO 40)

Bien que la mémoire ait un rôle pour introduire les portraits dans les deux romans, les portraits dominants ne sont pas des portraits mémoriels, mais des portraits-observations. Les portraits intermédiaux prédominent dans LO et sont peu présents dans LUZH. Les portraits-croquis sont moins présents dans les deux romans. Les deux romans confèrent l'impression qu'ils sont bien ancrés dans le présent, même si, dans le cas de LO, il s'agit de l'autobiographie fictive d'Humbert Humbert. Les portraits de Lolita ressemblent davantage à des scènes filmiques et c'est cet effet qui leur confère une forte impression du présent. En quelque sorte, le lecteur a l'impression de voir la scène se dérouler sous ses yeux. De plus, la manière dont Humbert Humbert dépeint Lolita mime les mouvements de la caméra qui balaye la peau ou qui se focalise sur les détails de son corps. La scène qui vient à l'esprit à des fins de comparaison est la fameuse scène du lit où la caméra balaye la peau nue de Brigitte Bardot dans *Le Mépris*[479] de Jean-Luc Godard. Or, ce film a été réalisé bien après la publication de LO, autrement dit, huit ans après, en 1963. En outre, les portraits de Lolita sont souvent dotés de mouvement, ce qui accentue l'aspect filmique du portrait.

Il va sans dire que l'esthétique filmique dans la manière de brosser les portraits de Lolita confère à ce roman un fort ancrage dans son temps. En plus, la manière dont les portraits de Lolita ont été brossés est davantage comparable à la technique publicitaire. « I might say her hair is auburn, and her lips as red as licked red candy, the lower one prettily plump […] (LO 41). Ce qui compte ce n'est pas ce que l'on voit, mais l'effet que cela laisse sur le spectateur. Ici, la bouche de Lolita a été comparée à une denrée comestible, un bien de consommation. Quant aux portraits de Luzhin, ils se caractérisent par une certaine statique et une certaine pesanteur due à la forte corpulence du personnage comme dans l'exemple ci-dessus :

---

[479] Jean-Luc Godard, *Le Mépris*. 1963, Rome et Carpi [lieux de tournage], Italie et France : Carpi Compagnia Cinematografica Chamion et Films Concordia, Rome Paris Film, 101 minutes.

> The guests departed. Luzhin was sitting sideways at the table on which, frozen in various poses like the characters in the concluding scene of Gogol's *The Inspector General*, were the remains of the refreshments, empty and unfinished glasses. One of his hands lays spread heavily on the table-cloth. From beneath half-lowered, once more puffy lid he looked at the black match tip, writhing in pain after having just gone out in his fingers. His large face with loose folds around the nose and mouth was slightly shiny, and on his cheeks the constantly shaved, constantly sprouting bristle showed golden in the lamplight. His dark gray suit, shaggy to the touch, enfolded him tighter than before, although it had been planned with plenty of room. » (LUZH 162)

Pour conclure, nous avons vu que Nabokov emploie des techniques similaires pour exprimer l'obsession dans les deux romans. C'est en évacuant les portraits de l'un des personnages du premier plan que l'auteur construit le thème de l'obsession. Néanmoins, nous voyons une évolution d'un point de vue narratologique dans LO. Humbert Humbert en tant que narrateur homodiégétique est ainsi bien plus présent que Madame Luzhin alors même que nous pourrions dire que leurs fonctions sont les mêmes. En effet, les deux personnages sont là pour brosser les portraits des personnages éponymes. Alors qu'une esthétique filmique dans la manière de représenter Lolita confère à cette dernière l'image de fraîcheur, les portraits de Luzhin brossés en comparaison aux personnalités historiques lui donnent l'impression de ringardise. Cela nous amène à conclure que l'emploi d'une certaine esthétique dans ses portraits est motivé par l'effet final escompté par Nabokov qui exploite l'univers visuel à la portée de ses lecteurs. Dans ses leçons sur la littérature, Nabokov définit les images comme suit :

> Les images peuvent être définies comme l'évocation, au moyen de mots, de quelque chose qui fasse appel chez le lecteur au sens de la couleur, du relief, du son, du mouvement, ou à toute autre capacité de perception, de façon à imprimer dans son esprit une image de vie fictive qui devienne pour lui aussi vivante que n'importe quel souvenir personnel. Pour produire ces images vivantes, l'écrivain a tout un

> arsenal d'artifices qui vont de l'épithète brève et expressive au tableau de mots sophistiqué et à la métaphore complexe. (Littérature 766)

Cette citation confirme que l'auteur utilise tout un arsenal pour éveiller et imprimer les images dans l'esprit du lecteur. Les différents types de portraits tels que nous les avions définis dans cette partie, ainsi que les différentes esthétiques employées par l'auteur font partie de cet arsenal, autrement dit, de la boîte à outils du romancier.

3.1.3. Les thèmes structurels et les portraits dans ADA et ITAB

Notre dernier exemple se focalisera sur les romans ADA et ITAB. Les deux romans partagent le même thème du paradis et de l'enfer. Dans ITAB, l'univers carcéral s'apparente à une sorte d'enfer d'autant plus que les jardins paradisiaques sont évoqués dans ce roman, mais se trouvent hors de portée du protagoniste. Dans ADA en effet, le paradis et l'enfer cohabitent. Comme le souligne Boyd, l'aspect infernal d'ADA se dévoile surtout à la relecture de ce roman, tandis que l'aspect édénique se lit d'emblée. Les deux romans traitent d'une sorte d'enfermement. Dans l'ITAB, l'enfermement est véhiculé par une organisation sociétale dictatoriale et surtout par la prison. Dans l'ADA, l'enfermement se cristallise dans le thème de l'inceste qui s'offre comme l'origine de l'humanité, incarnée dans Adam et Ève, et comme la clôture de l'histoire entre Ada et Van avec lesquels s'éteint la descendance et se finit le roman. Les deux romans abordent l'inadéquation des individus avec la société. Pour Cincinnatus C. son crime est son manque de transparence. Pour Ada et Van Veen c'est leur relation incestueuse qui les met face à un problème insoluble.

Dans les deux romans nous retrouvons de nombreuses représentations du corps dans lesquels le romancier inscrit l'incarnat. Nous trouvons également les portraits de la gestuelle des enfants qui confèrent un caractère filmique aux scènes en question. Néanmoins, malgré tous ces points communs, les deux romans sont

différents dans leur substance même. Il ne s'agit pas de mettre en avant de très nombreux portraits-intermédiaux rencontrés dans ADA qui différencient ce roman de l'ITAB. Il ne s'agit pas non plus d'évoquer les allusions aux peintres et œuvres qui ont déjà été étudiés par Robert Alter, par Gavriel Shapiro et par Brian Boyd. Il s'agit plutôt de mettre en évidence la différence épidermique entre ADA et ITAB, autrement dit, l'impression que laisse ADA sur le lecteur. L'écriture place le lecteur dans une position d'amoureux[480]. De quoi serait-il amoureux si ce n'est des lettres. Les jeux de mots, les jeux allitératifs, les jeux de mots plurilingues et les leitmotivs participent à un étant de transe, d'hypnose, d'une sorte d'envoutement du lecteur ce qui fait que d'aucuns ne pourront faire justice à ADA en comparant ce roman avec un autre roman de Nabokov. Tout cela pour dire qu'ADA ne peut pas s'expliquer au moyen de ses portraits et de ses allusions, de ses thèmes, uniquement. Nous ne pourrions pas éclairer ni ADA ni ITAB par la modulation des portraits permettant de conférer telle ou telle idée comme il a été question pour les autres romans précédemment.

3.1.4. ADA comme hypertexte d'un film

En réalité, nous ne pouvons pas aborder les éléments constituants dans ADA sans mettre en évidence que tout le roman ADA apparaît comme une transposition non pas d'une autre œuvre littéraire, mais d'un film. Le film en question est *Sandra*[481] de Luchino Visconti, sorti en 1965, autrement dit, seulement quatre ans avant la publication d'ADA. Il faut également dire que le titre original est *Vaghe Stelle dell'Orsa* qui correspond au premier vers du poème de Giacomo Leopardi, « Les

[480] Voir Jocelyn Maixent, *La Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov de la Méprise à Ada*. (PARIS : PUF, 1998)

[481] Luchino Visconti, *Sandra* (*Vaghe Stelle dell'Orsa).* 1965, Italie : Vide Cinematografica, 105 min.

souvenances »[482]. Le film par son titre a une origine littéraire. Comme nous allons le montrer sous peu, la transposition de ce film en roman confère à ADA son étonnante structure. Selon Gérard Genette, « [l]a transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques textuelles, ne serait-ce – nous l'éprouverons le chemin faisant – que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. »[483] Il va sans dire que cette transposition dont il est question ici affecte le roman sur tous les plans et jusqu'à cette sensation d'amour que le lecteur éprouve à l'égard de ce roman. Le film en fait de même par la sensualité qui y est véhiculée dans la manière de filmer. En outre, ce film-amour a fait l'objet d'une dédicace par le réalisateur canadien Atom Egoyan qui en a fait un livre d'art intitulé *Dear Sandra*[484] avec les photographies originales du film de Visconti. Selon Genette :

> [l]a transposition peut […] s'investir dans les œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse,* dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnelles qu'elle met en œuvre.[485]

En effet, ce sont ces procédés transformationnels qui rentrent en jeu dans la conversion de *Sandra* dans ADA qui font l'originalité de ce roman. Sans que cette comparaison soit exhaustive, nous allons lister les parallèles les plus flagrants entre les deux œuvres, puis nous allons montrer les altérations qu'a fait subir Nabokov au scénario originel.

---

[482] Giacomo Leopardi, « Les souvenances » dans *Chants.* [édition bilingue] Trad. d'italien par Michel Orcel, 1829 (Paris : Flammarion, 2005) 157-165.

[483] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.* 515

[484] Atom Egoyan, *Dear Sandra.* (Torino : Volumina, 2007)

[485] *Op.cit*. 516

Premièrement, les deux œuvres traitent du thème de l'amour passionnel entre frère et sœur. Les prénoms Ada et Van semblent être les versions corrompues de Sandra et Gianni. En effet, le prénom Van est une version abrégée d'Ivan dont la traduction italienne est Gianni. Le prénom Adélaïda est en outre le prénom de la mère du poète Giacomo Leopardi dont le titre original du film tire les sources. Dans le film, Sandra et Gianni portent tous les deux les étoiles juives autour du cou dont la forme n'est pas sans rappeler de nombreuses allusions de la part de Nabokov aux initiales d'Ada et de Van qui s'entrelacent. Toutefois, la plus grande similitude des prénoms se trouve dans le prénom du mari d'Ada et de Sandra, Andrey Vinelander et Andrew Dawson, respectivement. La maison ancestrale de Sandra et Gianni se trouve dans Volterra qui n'est pas sans rappeler la Terra et l'Antiterra dans ADA, également.

Outre les noms et le thème, la plus grande ressemblance se trouve dans la relation triangulaire entre Ada, Van et Andrey et Sandra, Gianni et Andrew. La transposition des éléments de ce film en roman par Nabokov concerne surtout la dernière partie d'ADA à partir du suicide de Van Veen. Il faut dire que c'est également la partie la plus étrange du roman. Comme Van Veen, Gianni Luzzetti écrit ses mémoires autobiographiques sur sa relation incestueuse avec sa sœur. Le cadre est également similaire car il s'agit de la grande maison familiale comme dans ADA. La mère de Sandra et Gianni est également démente comme Aqua dans le roman. Comme dans le roman, Sandra quitte son frère à la recherche d'une vie normale et épouse un éleveur américain. Alors que le roman retrace Ada et Van depuis leur enfance, le film commence avec le retour de Sandra dans la maison familiale où elle va retrouver son frère et ses souvenirs d'autrefois. Un autre détail flagrant entre les deux œuvres est la curieuse présence du réservoir d'eau où les amoureux se retrouvent aussi bien dans le roman que dans le film.

Le film finit par le suicide aux médicaments de Gianni qui avant de mourir brûle son manuscrit. En effet, Sandra le quitte encore une fois et décide de rejoindre

son mari. Les altérations de Nabokov apparaissent à partir du moment où Ada quitte Van suite à la pression familiale. Il faut souligner que Van Veen se suicide au milieu du roman, mais ce suicide demeure ambigu :

> Van sealed the letter, found his Thunderbolt pistol in the place he had visualized, introduced one cartridge into the magazine and translated it into his chamber. Then, standing before a closet mirror, he out the automatic to his head, at the pint of the pterion, and pressed the comfortably concaved trigger. Nothing happened – or perhaps everything happened, and his destiny simply forked at that instant, as it probably does sometimes at night, especially in a strange bed, at stages of great happiness and great desolation, when we happen to die in our sleep, but continue our normal existence, with no perceptible break in the faked serialization, on the following, neatly prepared morning, with a spurious past discreetly but firmly attached behind. (ADA 931)

Nous pouvons dire que Nabokov a souhaité donner non pas seulement une autre fin à son roman que celle proposée dans le film, mais un début. En effet, sans les mémoires de Van Veen le début de l'histoire à Ardis n'aurait pas vu le jour. Cet étrange suicide marque le début de la transposition du film de Visconti par Nabokov qui termine son roman de la manière suivante :

> The rest of the Van's story turns frankly and colorfully upon his long love-affaire with Ada. It is interrupted by her marriage to an Arizonian cattle-breeder whose ancestors have discovered our country. After her husband's death our lovers are reunited. They spend their old age travelling together and dwelling in various villas, one lovelier then another, that Van has erected all over the Western Hemisphere. (ADA 1271)

Les romans nabokoviens pris un à un s'offrent comme une grande exploration autour du portrait, autrement dit, cette exploration est la base du thème structurel qui compose le roman. Dans le cas d'ADA, ce thème structurel est la réécriture du

scénario de *Sandra*. Les tableaux édéniques au début du roman servent d'outil pour justifier le tabou du roman sur lequel le mythe de notre société judéo-chrétienne repose. Outre certains détails correspondants entre le roman et le film, la véritable transposition entre ces deux œuvres se trouve dans la passion véhiculée et l'amour interdit. Néanmoins, ce n'est pas tant par le portrait que cette passion se véhicule que par les perpétuels jeux de mots et de nombreuses anagrammes. L'esthétique de ce film en noir et blanc et l'apparence des personnages ne ressemblent pas à Ada et Van. La clé se trouve dans la magie même.

3.2. Méta-portrait

Nous pouvons dire d'une manière tout à fait schématique que chaque roman nabokovien n'est qu'une réflexion sur la manière de faire figurer les portraits. Comme Nabokov lui-même le souligne dans ses leçons sur la littérature, la littérature d'imagination est un processus évolutif :

> […] toute l'histoire de la littérature d'imagination en tant que processus évolutif peut être considérée comme une exploration atteignant progressivement les strates de vie en plus en plus profondes. Il est tout à fait impossible d'imaginer Homère au IXe siècle avant Jésus-Christ ou Cervantès au XVIIe siècle de notre ère en train de décrire un accouchement avec autant de détails. La question n'est pas de savoir si certains événements ou si certaines émotions sont ou non conformes à l'éthique ou à l'esthétique. Ce que je voudrais faire comprendre, c'est que, dans le processus d'évolution de l'art et de la science, l'artiste, comme le savant, ne cesse de jeter ses filets, comprenant un peu plus que son prédécesseur, pénétrant un peu plus loin que lui, avec un regard plus aigu et plus brillant – et en voilà le résultat artistique […] (Littérature 727)

Globalement, le but de l'artiste selon Nabokov est d'aller plus loin que ses prédécesseurs, mais il ne s'agit pas pour le romancier de rompre avec eux. La

rupture serait l'une des caractéristiques du modernisme. Néanmoins, force est de constater que Nabokov rompt avec une forme de littérature, autrement dit, il bannit la littérature d'idées de la fin du dix-neuvième siècle qui *in fine* aboutit aux idées révolutionnaires russes. Nous pouvons prendre Thomas Mann pour exemple. Nabokov écrit : « Le mot, l'expression, l'image : voilà la véritable vocation de la littérature. *Non pas* les idées. » (LITTÉ 728) Pour Nabokov, « la littérature n'est pas une construction d'*idées*, mais une construction d'*images*. Les idées importent peu à côté des images et de la magie d'un livre. (LITTÉ 72) Si nous prenions les œuvres romanesques nabokoviennes une à une, les différentes explorations du portrait s'offrent comme preuves que l'on peut toujours travailler le portrait au 20e siècle sans qu'il soit moral ou social. Nous avons vu au cours de précédents chapitres toutes les strates qu'occupent les portraits et les *ekphrasis* dans ses romans. Pour finir, nous allons montrer la strate qui structure l'œuvre et que nous avons nommée méta-portrait. Le méta-portrait, comme son nom l'indique, c'est une structure de l'œuvre qui incite à une réflexion sur l'art du portrait.

3.2.1. Méta-portrait au fil des œuvres

Les romans de la période russe englobent : MA, KQK, LUZH, EYE, GLO, DESP, LAUGH, ENCH, ITAB et GIFT. Les romans de la période américaine englobent : TRLOSK, BS, LO, PNIN, ADA, PF, LATH !, TT et LAURA, respectivement. Néanmoins, au lieu de faire un compte rendu linéaire du début à la fin, nous avons regroupé certains romans par thème lorsque ceci semblait opportun et nous les avons comparés au roman ébauche LAURA. Nous allons ainsi commencer par la fin, par ce roman embryonnaire qu'a donné lieu à la publication *L'Effacement selon Nabokov : Lolita versus The Original of Laura*[486]. Selon René Alladaye, « [l]'effacement des

[486] Alexia Gassin et John Pier (chargés de dir), *L'Effacement selon Nabokov : Lolita versus The Original of Laura*. (Tours : PUFR, 2014)

personnages constitue un thème essentiel de *The Original of Laura* et fonctionne à différents niveaux. […] »[487] On voit que ce dernier roman interroge la place du portrait dans l'œuvre, ainsi que sa possible modulation pour véhiculer les sens. Alladaye précise que cet effacement s'effectue à trois niveaux. « Si l'on parle d'effacement du personnage, on pense donc à Philip Wild. Mais cette notion concerne également le personnage féminin, même si le lien est plus oblique. »[488] On retrouve les trois indispensables nabokoviens à faire les portraits modulés à savoir l'effacement du narrateur et du modèle au profit de la figure du portrait. Car comme Alladaye le précise : « [c]'est, du reste, l'objet même du titre : comment Laura […] efface progressivement son original Flora […]. Cet effacement de Flora par Laura mène au moment, *a priori* absurde, où le personnage de fiction devient plus réel que son modèle et se trouve réduit à suivre les évolutions de son avatar fictionnel […]. »[489] On retrouve dans ce roman l'explication autoréflexive :

> The "I" of the book is a neurotic and hesitant man of letters, who destroys his mistress in the act of portraying her. Statically - if one can put it that way - the portrait is a faithful one. Such fixed details as her trick of opening her mouth when toweling her inguen or of closing her eyes when smelling an inodorous rose are absolutely true to the original. (LAURA 123)

Le méta-portrait se voit très bien dans ce roman inachevé, mais ce procédé nous rappelle bien d'autres romans et réflexions que nous avons eu l'occasion d'aborder dans le deuxième chapitre de cette partie. Ainsi, la recherche d'un original se trouve également au cœur de TRLOSK où le protagoniste part à la recherche de son frère

---

[487] Réné Alladaye, « Itinéraires d'effacement, de Lolita à Laura » dans *L'Effacement selon Nabokov : Lolita versus The Original of Laura*. (Tours : PUFR, 2014) 19-38.

[488] *Ibid.* 27

[489] *Ibid.* 28

dans le but de faire une biographie. Le modèle étant mort, le narrateur interroge la véracité de sa biographie qu'il est en train de créer. « They all go back to their everyday life (and Clare goes back to her grave) - but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows. » (TRLOSK 181) Le roman inachevé LAURA est d'un autre point de vue à contre-pied du roman MA, car c'est justement le modèle que le narrateur s'efforce de ressusciter. TRLOSK, EYE, PNIN et PF ont en commun la recherche de la vérité de l'être. EYE et TROLSK montrent une certaine incapacité de voir l'autre au-delà de sa propre personne :

> I have realized that the only happiness in this world is to observe, to spy, to watch, to scrutinize oneself and others, to be nothing but a big, slightly vitreous, somewhat bloodshot, unblinking eye. I swear that this is happiness. What does it matter that I am a bit cheap, a bit foul, and that no one appreciates all the remarkable things about me - my fantasy, my erudition, my literary gift... I am happy that I can gaze at myself, for any man is absorbing - yes, really absorbing! » (EYE 88)

Nous avons vu que cette capacité de voir ou ne pas voir des personnages est ce qui crée les intrigues des œuvres nabokoviennes. Nous pourrions évoquer LUZH et LO dont il a été question précédemment, mais également LAUGH où le protagoniste à force d'être aveuglé par sa maîtresse qui évoque la figure des tableaux perd littéralement sa vue. Les variations sur le même thème sont à retrouver dans KQK où la myopie de Franz ne lui permet pas à reconnaître la femme du train et ainsi permet le développement de l'intrigue. Dans DESP, c'est le narrateur qui essaye de nous faire voir quelque chose qui au fond n'existe pas.

Le roman LAURA a des traits similaires aux romans BS et ITAB qui font figurer la destruction des corps et notamment la représentation du personnage avant l'exécution. « The vein on his forehead was swollen, the blond locks fell on it, his shirt

had a wide-opened embroidered collar, which imparted a certain extraordinary youthful quality to his neck and to his flushed face with its blond quivering moustache. » (ITAB, 170) Nous retrouvons dans LAURA la destruction du corps graduée est assez détaillée :

> By now I have died up to my navel some fifty times in less than three years and my fifty resurrections have shown that no damage is done to the organs involved when breaking in time out of the trance. As soon as I started yesterday to work on my torso, the act of deletion produced an ecstasy superior to anything experienced before; yet I noticed that the ecstasy was accompanied by a new feeling of anxiety and even panic. (LAURA 269)

Ce roman LAURA peut être également vu comme une ébauche opposée à ADA qui regorge de vitalité même si elle dépeint également le déclin, ou encore, comme un prolongement des romans LO et LATH !, une sorte de commentaire autofictionnel qui unit toutes les œuvres.

CONCLUSION

> While unable to catch a likeness, and therefore wisely limiting himself to a conventional style of complimentary portraiture, Eystein showed himself to be a prodigious master of the trompe l'oeil in the depiction of various objects surrounding his dignified dead models and making them look even deader by contrast to the fallen petal or the polished panel that he rendered with such love and skill. But in some of those portraits Eystein had also resorted to a weird form of trickery: among his decorations of wood and wool, gold or velvet, he would insert one which was really made of the material elsewhere imitated by paint. This device which was apparently meant to enhance the effect of his tactile and tonal values had, however, something ignoble about it and disclosed not only an essential flaw in Eystein's talent, but the basic fact that 'reality' is neither the subject nor the object of true art which creates its own special reality having nothing to do with the average 'reality' perceived by the communal eye. (PF 108)

Au vu du caractère méthodique propre à Vladimir Nabokov, il aurait été illusoire d'aborder son art du portrait sans être amené à montrer une multitude de formes par lesquelles il le traite et dont la citation en exergue constitue un dernier clin d'œil. Néanmoins, le but de ce travail de recherche n'était pas d'en faire un inventaire raisonné même si les diverses manières d'aborder le portrait se perçoivent au fil des pages de notre thèse. Il était plutôt question de tenter de trouver une réponse plausible quant aux choix esthétiques de l'écrivain pour brosser ses portraits et la part cachée qui les anime. Cette étude des choix faits par

l'auteur nous a permis de répondre à la question de savoir si l'art du portrait nabokovien tel que rencontré dans son œuvre romanesque complète ne cache pas le dernier des modernistes.

En tout premier lieu, il s'avère que notre étude sur l'art du portrait nous a permis de conclure que le portrait dans l'œuvre romanesque nabokovienne est un sujet de réflexion et de recherche permanente propre à Nabokov. En tant que tel, il n'est pas un simple ornement du récit, mais il s'offre comme une modalité autour de laquelle l'écrivain structure ses romans et bâtit ses intrigues. Au fil des œuvres, Nabokov développe son propre art du portait composé de plusieurs types que l'on retrouve dans l'ensemble de ses romans dans les proportions différentes.

Alors que les différents types de portraits rencontrés dévoilent le caractère systémique des recherches nabokoviennes au sujet du portrait en littérature, le recours aux modèles picturaux et notamment aux figures peintes pour base de portraits intermédiaux inscrit son œuvre dans une perspective de la survivance des formes warburgiennes. Nabokov met en œuvre une possible renaissance des figures de la peinture et par là-même dévoile sa démarche du romancier qui s'oppose à la philosophie de la rupture et du renouveau radical prônée par Malevitch et par les artistes qui l'ont suivi au début du vingtième siècle. La renaissance des figures artistiques par le portrait littéraire permet à Nabokov d'affirmer l'autonomie des images face aux idées que le romancier moque et trouve réductrices. Les portraits intermédiaux nabokoviens ont ainsi leur vie propre au sens de la « *Nachleben* »[490] warburgienne. Nous concluons que l'approche du romancier puise ses sources dans l'annulation d'une mise à mort des formes de l'art bannies des manifestes suprématistes. Dans son essai intitulé « L'Art de la littérature et le bon sens »[491] Nabokov explique comment une mise à mort découle du bon sens auquel la majorité adhère :

---

[490] Didi-Huberman, *L'Image survivante, op.cit.* 114

[491] Vladimir Nabokov, « L'Art de la littérature et le bon sens » dans Vladimir Nabokov, LITTÉ,

> Il est instructif de penser qu'il n'y a pas une seule personne dans cette salle [de cours] – ni en l'occurrence dans aucune autre salle du monde – qui, en un point bien choisi de l'espace-temps historique, n'aurait pas été mise à mort, ça et là, ici et maintenant, par une majorité de bon sens animée d'une sainte colère. »[492]

La première partie de la présente thèse a tenté de mettre en évidence la lecture nabokovienne des manifestes suprématistes et leur influence sur sa propre démarche artistique. Il s'avère que la survivance des formes picturales dans l'œuvre nabokovienne entre en résonance non seulement avec la renaissance de l'art cher à l'écrivain, mais également avec la survivance de personnes persécutées au cours du vingtième siècle. Le portrait s'offre comme unique forme artistique qui permet le retour des personnes disparues ou mises elles-mêmes à une forme de mort. C'est à travers la filiation des figures dans l'art que Nabokov nous montre le pouvoir régénératif de l'art en tout premier lieu, mais aussi quelque part sa propre survie. Des œuvres que Nabokov avait laissées accrochées aux murs de sa maison pétersbourgeoise lors de son départ en exil ont finalement élu domicile non seulement dans les différents musées où elles se trouvent exposées aujourd'hui ou dans les endroits obscurs où elles se trouvent détenues, mais dans l'esprit du lecteur, qui continue à pondérer sur leurs occurrences et leurs significations dans l'œuvre nabokovienne. Tel est le cheminement final du portrait intermédial. L'allusion aux figures picturales a pour but d'ouvrir le portrait intermédial ou une *ekphrasis* sur une multitude de tableaux susceptibles d'avoir été vus par le lecteur et ainsi complétés par son imagination. C'est cette place particulière octroyée au lecteur, ainsi que le recours à la mémoire collective qui confère un caractère moderniste à ces portraits.

---

op.cit. 482-495

[492] *Ibid.* 485

L'art abstrait se trouve étrangement vacant dans l'œuvre de Nabokov quand il n'est pas mentionné dans un contexte péjoratif. Pour Nabokov « le bon sens est carré » [493], métaphore qui convoque infailliblement l'apparence d'une œuvre suprématiste, « alors que toutes les visions et les valeurs essentielles de la vie sont magnifiquement rondes, aussi rondes que l'univers, ou que les yeux d'un enfant à son premier spectacle de cirque. » Pour Nabokov « [l]e bon sens est [également] fondamentalement immoral, car la moralité naturelle de l'humanité est aussi irrationnelle que les rituels magiques qu'elle a élaborés depuis la nuit des temps. »[494]. Le pouvoir du portrait intermédial nabokovien réside dans son côté obscur et de ce fait humain. Nabokov disait lui-même qui ne croyait pas « en la bonté de l'homme »[495] ainsi les personnages nabokoviens incarnent l'ombre et la lumière qui se cristallise non seulement dans les portraits, mais le plus souvent, dans le regard de celui qui les observe, le lecteur y compris. Comme l'indique Didi-Huberman :

> Ce qui survit dans une culture est le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. Le plus mort en un sens, parce que le plus enterré et le plus fantomal ; le plus vivant tout aussi bien, parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. Telle est l'étrange dialectique du Nachleben.[496]

Telle est également la dynamique des portraits intermédiaux nabokoviens dont la partie obscure et refoulée, à l'instar de tableaux schieléens au début du vingtième siècle, a été à l'origine d'un scandale.

---

[493] *Ibid.* 484

[494] *Ibid*. 484

[495] *Ibid*. 485

[496] Georges Didi-Huberman, 2002, *op.cit.*154

Le recours aux différents styles picturaux dans la manière de représenter ses personnages ou dans la manière de composer ses *ekphrasis* reflète la connaissance des codes de la peinture qui n'est rien d'autre qu'un langage silencieux et universel dont Nabokov use pour véhiculer le sens, certes, peu accessible. *In fine,* cette pléthore de différentes esthétiques picturales s'offre également comme un outil pour véhiculer les différentes sensations. Ces sensations sont indissociables de la culture du lecteur qui ne peut les avoir qu'en reconnaissant le tableau, l'artiste ou l'esthétique à laquelle l'auteur fait allusion dans un portrait donné. Par bien des aspects, l'art du portrait nabokovien correspond à la définition que donne Didi-Huberman du modèle de *Nachleben*. « Le modèle du *Nachleben* ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et dès lors, se rend capable d'une mémoire, d'un retour voire d'une « renaissance »[497]. La recherche nabokovienne sur le portrait en littérature est une forme de quête dans la manière de faire trace. En littérature la disparition est inhérente à cette forme d'art. Le romancier doit faire apparaître quelque chose qui n'existe pas et c'est là que réside tout le caractère fécond de cette quête. Les modèles picturaux des portraits intermédiaux nabokoviens ne peuvent exister que sous forme de traces qui ne prennent leurs formes complètes que par la mémoire des tableaux que le lecteur avait emmagasinée.

La recherche sur la visibilité des portraits se reflète non seulement dans les exemples systémiques que nous avons regroupés, mais également dans les diverses impasses que pose le portrait en littérature et notamment le portrait ressemblant. La recherche nabokovienne sur l'art du portrait se trouve jusqu'à la structure même de ses œuvres qui s'est nourrie de problèmes et de solutions que pose le portrait en littérature.

---

[497] *Ibid.* 89

Alors que la démarche nabokovienne aurait pu être analysée comme étant passéiste par sa volonté de faire renaître certaines formes picturales dites du passé, les différentes parties de notre thèse ont montré que Nabokov s'est servi non seulement des tableaux expressionnistes pour brosser ses portraits, mais également d'une esthétique filmique, contemporaines de l'auteur. Le scénario de *Sandra* qui apparaît en tant qu'hypertexte d'ADA témoigne de l'inclusion d'un matériel contemporain au temps de l'écriture de ce roman qui prend l'adaptation à contre-pied. De la même manière, le portrait intermédial nabokovien joue sur les formes artistiques qui s'imitent mutuellement à l'instar des insectes qui imitent des fleurs et qui à leur tour imitent des insectes auxquels Nabokov avait consacré des années d'études. À l'instar du scénario de *Sandra*, certains tableaux d'Egon Schiele se trouvent récréés par le romancier qui modifie leur histoire pour véhiculer un sens nouveau. De cette manière, Nabokov use des tableaux comme des supports narratifs qui deviennent des sources non pas hypertextuelles, mais « hyperpicturales ». De cette perspective, il paraît illusoire d'affirmer que le portrait nabokovien s'est nourri uniquement d'une forme artistique ou d'une esthétique. Nos exemples ont montré l'aspect organique du portrait nabokovien composé à l'aide des supports inconventionnels qui s'imitent mutuellement. Un autre argument qui ne va pas dans le sens d'une lecture passéiste du portrait nabokovien est son emploi de la décalcomanie dans la manière d'assembler les *ekphrasis* qui évoque les procédés surréalistes. Les différentes sortes d'*ekphrasis* occupent tous les niveaux de la diégèse. L'art sous toutes ces formes se fait ainsi sentir à tous les niveaux de l'écriture nabokovienne.

Le caractère métafictionnel du portrait nabokovien interroge la place de cet art dans la littérature du vingtième siècle et par là-même, la place qu'occupe l'humain dans l'art, à travers les siècles, indépendamment des mouvements et des courants artistiques. Le méta-portrait explore également les impasses du portrait dans la littérature tandis que les commentaires aident à la réalisation de ces

portraits. C'est ce degré d'autoréflexivité qui donne à ce type de portrait son caractère postmoderne.

La démarche nabokovienne combat à travers son art du portrait non pas la courbe et la diagonale comme c'est le cas pour le peintre Piet Mondrian, mais le roman moral et social, d'un point de vue littéraire, et le suprématisme russe, d'un point de vue pictural. Si nous nous fions à la définition d'un artiste moderniste que propose l'historien Peter Gay, autrement dit, en tant que créateur qui poursuit son propre chemin et sa propre démarche artistique, emprunt d'un certain hermétisme Nabokov est indéniablement l'un des derniers modernistes, mais également l'un des pionniers du postmodernisme par le caractère métafictionnel de certains de ses portraits.

LISTE DES FIGURES

Partie I

Tableaux et photographies du Musée d'État de l'Ermitage et du Musée Russe ayant appartenues à la famille Nabokov et reproduits dans la thèse

Figure 1 :

Palma le Vieux, *Vierge à l'enfant* 1515-1516, huile sur toile, 59 x 72 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie. URL : www.hermitagemuseum.org.

Figure 2 :

Abraham Teniers, *Fête flamande* 1660, huile sur panneau de bois, 27,5 x 37 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie. URL : www.hermitagemuseum.org.

Figure 3 :

Léon Bakst, *Le Portrait d'Elena Ivanovna Nabokov* 1909-1910, dessin au fusain et crayon de couleur sur du papier cartonné, 58.4x42.5cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoisie du Musée Russe.

Figure 4 :

George Dawe, *Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852)* 1825, huile sur toile, 70 x 62,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie. URL : www.hermitagemuseum.org.

Figure 5 :

Anon. *Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852), the Commandant of the Peter and Paul Fortress in St Petersburg* 1840 ?, huile sur toile, 70 x 55 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie. URL : www.hermitagemuseum.org.

Figure 6 :

Anon. *Le Portrait d'une dame inconnue de la famille Rukavishnikov* 1850, photographie, daguerréotype, 7x5,5; 16,7x13,3 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie. URL : www.hermitagemuseum.org.

Figure 7 :

Anon, *Le Portrait de la E.K. Rukavishnikova avec ses fils* 1850, daguerréotype, 9,1x7 cm; 15x12,8 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie.
URL : www.hermitagemuseum.org.

Figure 8 :

Anon. *Le Portrait de E.K. Rukavishnikova* 1850, huile sur toile, 138,5x102 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Droits : courtoise du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie. URL : www.hermitagemuseum.org.

Œuvres suprématistes exposées lors de La Première exposition d'art russe à Berlin, en 1922

Figure 9 :

Alexandre Drevine, *Composition* 1921, 33.2x46 cm, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou. Droits : Image libre de droits.

Figure 10 :

Lioubov Popova, *Construction* 1920, 106.8X 88.7 cm, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou. Droits : Image libre de droits.

Figure 11 :

Alexandre Rodtchenko, *Composition n°66* ou *Densité de contrepoids* 1919, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou. Droits : Image libre de droits.

Figure 12 :

Kazimir Malevitch, *Suprématisme n°55* 1916, 80x80 cm, huile sur toile, Musée de Krasnodar, Krasnodar. Droits : Image libre de droits.

Figure 13 :

El Lissitzky, *Ville* ou *Proun 1 E* 1920, 35.6 x 45.4 cm, lithographie, gouache, encre et crayon, Moma, New York. Droits : Image libre de droits.

Figure 14 :

Kazimir Malevitch, *Suprématisme n°55* 1916, huile sur toile, 80x80 cm, Musée de Krasnodar, Krasnodar. Droits : Image libre de droits.

Partie II

Œuvres de Schiele encodées dans la prose nabokovienne

Figure 15 :

Egon Schiele, *Schiele, dessinant un modèle nu devant la glace* 1910, mine de plomb, 55,2 x 35,5 cm, Albertina, Vienne. Image libre de droits.

Figure 16 :

Egon Schiele, *L'Hostie rouge* 1911, aquarelle et mine de plomb, 48,2 x 28, 2 cm, collection particulière, courtoisie à la Galerie St. Etienne, New York. Image libre de droits.

Figure 17 :

Egon Schiele, *Étreinte (Les Amants II)* 1917, huile sur toile, 100 x 107,2 cm, Le Palais du Belvédère, Vienne. Droits réservés.

Partie III

Œuvres encodées dans la prose nabokovienne

Figure 18 :

Egon Schiele, *Prédicateur (Auto-performance avec une chemise bleu-vert)* 1913, gouache, aquarelle et crayon sur papier, 47cm x 31 cm, Musée Léopold, Vienne. Droits réservés.

Figure 19 :

Francisco de Herrera le Vieux, *Marie-Madelaine pénitente* 1634, huile sur bois, Musée de Valence, Valence. Droits réservés.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL :

– NABOKOV, Vladimir. *Ada or Ardor*. 1969, Londres, Penguin Modern Classics, 2011, 478 p.

———. *Bend Sinister*. 1947, Londres, Penguin Modern Classics, 2010, 177 p.

———. *Despair*. Trad. Vladimir Nabokov, 1934, Londres, Penguin Modern Classics, 2010, 163 p.

———. *The Enchanter*. Trad. Dmitri Nabokov, 1986, Londres, Penguin Modern Classics, 2009, 83 p.

———. *The Eye*. Trad. Dmitri Nabokov, 1930, Penguin Modern Classics, 2010, 89 p.

———. *Glory*. Trad. Dmitri Nabokov, 1931, Penguin Modern Classics, England, 2006, 187 p.

———. *Invitation to a Beheading*. Trad. Dmitri Nabokov, 1935, Londres, Penguin Modern Classics, 2010, 180 p.

———. *Laughter in the Dark*. Trad. Vladimir Nabokov, 1932, Londres, Penguin Modern Classics, 2010, 183 p.

———. *Lolita*. 1955, Londres, Penguin Modern Classics, 2010, 302 p.

———. *Look at the Harlequins!* 1974, Londres, Penguin Modern Classics, 2011, 213 p.

———. *King, Queen, Knave*. Trad. Dmitri Nabokov, 1928, Londres, Penguin Modern Classics, 274 p.

———. *Mary*. Trad. Michael Glenny, 1926, Londres, Penguin Modern Classics, 2009, 117 p.

———. *Pale Fire*. 1962, Londres, Penguin Modern Classics, 2011, 245 p.

———. *Pnin*. 1957, Londres, Penguin Modern Classics, 2010, 169 p.

———. *The Gift*. Trad. Dmitri Nabokov, Michael Scammell, 1937, Londres, Penguin Modern Classics, 2000, 401 p.

———. *The Luzhin Defense*. Trad. Dmitri Nabokov, Michael Scammell, 1930, Londres, Penguin Modern Classics, 2016, 178 p.

———. The Real Life of Sebastian Knight. 1941, Londres, Penguin Modern Classics, 2011, 180 p.

———. *The Original of Laura*. Londres, Penguin Modern Classics, 2009, 277 p.

———. *Transparent Things*. 1972, Londres, Penguin Modern Classics, 2011, 99 p.

II. CORPUS SECONDAIRE :

– NABOKOV, Vladimir. *Autres Rivages*. Trad. Yvonne Davet, Mirèse Akar et Maurice Couturier, 1951, Paris, Folio Gallimard, 2013.

———. *Collected Poems*. Trad. Dmitri Nabokov, 2012, Londres, Penguin Modern Classics, 2013.

———. *Collected Stories*. Trad. Dmitri Nabokov, 1965, Londres, Penguin Modern Classics, 2016.

———. *Extermination des tyrans*. Trad. de l'anglais Gérard-Henri Durand, 1975, Paris, Julliard, 1977.

———. *Letters to Véra*. Trad. B. Boyd et O. Voronina, 2014, Londres, Penguin Modern Classics, 2016.

———. *Littératures I, II et III*. Trad. Hélène Pasquier et Marie-Odile Fortier-Masek, 1980, Paris, Robert Laffont, 2010.

———. « On Generalities ». Trad. Luke Parker dans *The Times Literary Supplement*. (13.05.2016) (1926) p. 17-18

———. « Portrait of my Mother » in *The New Yorker*. New York, (09.04.1949) p. 33-37.

_____. *Speak Memory: An Autobiography Revisited*. 1951, Londres, Penguin Books, 2012.

———. *Strong Opinions*. 1973, New York, Vintage International, 1990.

_____. *Think, Write, Speak*. Brian Boyd et Anastasia Tolstoy (chargés d'édition). Londres, Penguin Books, 2019.

III. ŒUVRES CITÉES DANS LA THÈSE :

1. Romans cités :

– COCTEAU, Jean. *Portrait souvenirs*. 1935, Paris, Grasset, 2003.

– FLAUBERT, Gustave. *Les Mémoires d'un fou*. dans *Les Mémoires d'un fou*, suivi de *Novembre, Pyrénées-Corse, Voyage en Italie*.1838, Paris, Gallimard, 2001.

– PROUST, Marcel. *Du Côté de chez Swann*. dans *À La recherche du temps perdu*. 1913, Paris, Gallimard, 1999.

– SINGER, B. Isaac. *Le Beau Monsieur de Cracovie et autres nouvelles*. Trad. de l'anglais par Marie-Pierre Bay, Paul Giniewski et Jacqueline Chénour, 1975, Paris, Éditions Stock, 2019.

– TOLSTOI, Léon. *La Mort d'Ivan Illitch*. Trad. du russe par Michel-R. de Hofmann, 1886, Paris, Le Livre de poche, 2010.

2. Poèmes cités :

– BLOK, Alexander. *Douze*. Trad. du russe par Olivier Karchler, 1918, Paris, Allia, 2008.

– LEOPARDI, Giacomo. *Chants.*Trad. Michel Orcel, 1835, Paris, Flammarion, 2005.

– POE, Edgar A. « Annabel Lee » 1849, URL : https://www.poetryfoundation.org/poems/44885/annabel-lee, (08.11.2018).

3. Films cités :

– GODARD, Jean-Luc. *Le Mépris*.1963, Rome et Capri, France et Italie, Rome-Paris Films, Les Films Concordia, Vides Cinematografica Champion, 103 minutes.

– VISCONTI, Luchino. *Sandra (Vaghe stelle dell'Orsa).*1965, Genève et Volterra, Italie, Vides Cinematografica, 105 minutes.

IV. OUVRAGES CRITIQUES SUR NABOKOV :

1. Ouvrages :

– ALTER, Robert. *Nabokov and the Real World: Between Appreciation and Defense*. New Jersey, Princeton University Press, 2021.

– BARABTARLO, Gennady. *Insomniac Dreams: Experiments with Time by Vladimir Nabokov*. New Jersey, Princeton University Press, 2018.

– BLACKWELL, Stephen et Kurt Johnson. *Fine Lines: Vladimir Nabokov's Scientific Art*. New Haven, Yale University Press, 2016.

– BOYD, Brian. *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*.1985, Ann Arbor, Ardis, 2008.

–––––. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. 1990, Londres, Vintage, 1993.

–––––. *Vladimir Nabokov: The American Years*. 1990, Princeton, Princeton University Press, 2016.

– CHUPIN, Yannicke. *Vladimir Nabokov : Fictions d'écrivains*. Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2009.

– COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris, Seuil, 1995.

_____. *Nabokov*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.

_____. Nabokov ou la tyrannie de l'auteur. Paris, Seuil, 1993.

_____. *Roman et censure, ou, la mauvaise foi d'Eros*. Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 1996.

– DE VRIES Gerard, et D. Barton Johnson. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

– DE VRIES, Gerard. Silent Love: The Annotation and Interpretation of Nabokov's "The Real life of Sebastian Knight". Boston, Academic Studies Press, 2016.

– FAYE, Sabine. *Nabokov : Le Jeu baroque*. Paris, CNRS Éditions, 2019.

– FOSTER, John Burt. Jr. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

– GASSIN, Alexia. *L'Œuvre de Vladimir Nabokov au regard de la culture et de l'art allemands : survivances de l'expressionisme*. Berne, Peter Lang, 2016.

– MAIXENT, Jocelyn. *La Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov de la Méprise à Ada*. Paris, PUF, 1995.

– MANOLESCU, Monica. *Jeux de mondes. L'ailleurs chez Vladimir Nabokov*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010.

– MANSON, Bobbie Ann. *Nabokov's Garden: A Guide to Ada.* Ann Arbor, Ardis, 1974.

– PICHOVA, Hana. *The Art of memory in Exile: Vladimir Nabokov and Milan Kundera*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002.

– RAGUET-BOUVART, Christine. *Vladimir Nabokov, La Poétique du masque*. Paris, Belin, 2000.

– RODGERS, Michael et Susan Elizabeth Sweeney (chargés d'édition). *Nabokov and the Question of Morality: Aesthetics Mathaphysics and Ethics of Fiction.* New York, Palgrave Macmillan, 2016.

– ROWE, William. W. *Nabokov's Spectral Dimension.* Ann Arbor, Ardis, 1981.

– SHAPIRO, Gavriel. *The Sublime Artist's Studio.* Evanston, Northwestern University Press, 2009.

– TOKER, Leona. *The Mystery of Literary Structures*. Ithaca, Cornell University Press, 1989, URL : www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xb9.15. (29.06.2021).

2. Thèses :

– BOUCHET, Marie-Christelle. « En effeuillant les jeunes filles en fleurs : tableaux de la fiction nabokovienne », thèse de doctorat en littérature américaine, sous la dir. de Christine Raguet, Université Bordeaux III, soutenue le 03.12.2005.

– EDEL-ROY, Agnes. « Une "démocratie magique" politique et littérature dans les œuvres de Vladimir Nabokov », thèse de doctorat en littérature générale et

comparée, sous la dir. de Vincent Ferré, Paris, Université Paris-Est Créteil, soutenue le 19.11.2018.

– LOISON-CHARLES, Julie. « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov », thèse de doctorat en langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes, sous la dir. de Emily Eells, Université Paris Ouest Nanterre La Defense, soutenue le 10.06.2014.

– MACHU, Didier. « Corps et représentation dans l'œuvre de Vladimir Nabokov », thèse de doctorat en littérature américaine, sous la dir. de Marc Chénetier, Université Paris 7, 1999.

– SMIRNOVA, Nadejda. « Esthétique romanesque de Vladimir Nabokov : périodes européenne et américaine », thèse en littérature comparée, sous la dir. de Christian Petr, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Avignon, soutenue le 27.11.2006.

– STRAUB, Stéphanie. « A Portrait of the Artist as a Dying Man: Vladimir Nabokov and the Scandal of the Posthumous Publication », mémoire de master en lettres anglaises, Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Nashville: Tennessee, soutenu en 2014.

– VASSILIEVA-GARZIANO, Svetlana. « La Poétique autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale. », thèse en études slaves, sous la dir. de Jean Claude Lann. Université Jean Moulin Lyon 3, soutenue le 30.10.2009.

– WEILER, Rudolph. « Nabokov's Bodies: Description and characterization in his novels. », thèse de doctorat de lettres, Faculty of Arts of the University of Zurich, Zurich, soutenue en 1976.

3. Recueil d'articles :

– BOUCHET, Marie-Christelle (chargée d'édition). *Lolita "Examining the Underside of the Wave"*. dans *Miranda*. Vol. n°3, 2010. URL : http://journals.openedition.org/miranda/323 (19.07.2021)

––––––, Yannicke Chupin, Agnès Edel-Roy et Julie Loison-Charles (chargées d'édition). *Les 60 ans de Lolita*. Dans *Lolita at 60/Staging American Body*. *Miranda*. Toulouse, Université de Toulouse – Jean Jaurès, 2017, URL : https://journals.openedition.org/miranda/10470 (16.02.2021)

– BUHKS, Nora (chargée d'édition). *Vladimir Nabokov dans le miroir du XXème siècle*. *Revue des Études slaves*. LXXII/3-4, Paris, 2000.

_____. (chargée d'édition). Vladimir Nabokov-Sirine. Les Années Européennes. dans Cahiers de l'émigration russe. Paris, 1999.

– CAROSSO, Andrea et Guiliana Ferreccio (chargés d'édition). *The New Nabokov / Unburied Memory* dans la revue *CoSMo*. 2015, URL : http://centroartidellamodernita.it/wp-content/uploads/2015/07/1341-4769-2-PB.pdf (15.07.2018).

– CHUPIN Yannicke, Angès Edel-Roy, Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel (chargées d'édition). *Vladimir Nabokov et la France*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017.

– COUTURIER, Maurice (chargé d'édition). *Nabokov: At the Crossroads of Modernism and Postmodernism*. dans *Cycnos*. Vol.12 n°2, juin 1995, mise en ligne 25 juin 2008, URL : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1441 (21.10.2018).

– DIDIER, Beatrice et Gwenhael Ponnau (chargées d'édition). *Le Double, l'ombre, le reflet*. Nantes, Éditions Opéra, 1994.

– GASSIN, Alexia et John Pier (chargés d'édition). *L'Effacement selon Nabokov, Lolita versus the Original of Laura*. Tours, Presses universitaires de François Rabelais, 2014.

– LEVING, Yuri (chargé d'édition). *The Goalkeeper: The Nabokov Almanac*. Brighton, Academic Studies Press, 2010, URL : www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsk4n.22. (05.07.2021)

4. Articles :

– BATUMAN, Elif. « Vladimir Nabokov, Butterfly Illustrator » dans *The New Yorker*. 23.03.2016, URL : https://www.newyorker.com/tech/elements/vladimir-nabokov-butterfly-illustrator, (24.12. 2017).

– BARNES, Julian. « A Marvelous Moment for French Writers and Artists » dans *The New York Review of Books*. (06.04.2017).

– BOYD, Brian. « Who is May Nabokov? » dans *Ulbandus Review*. Vol. 10, 2007, URL : http://www.jstor.org/stable/25748160. (15.07.2021)

––––––. « Art as adaptation: A challenge » dans *Style*. Vol. 24, No 2-3, State College, Penn State University Press, 2008, 138 - 143, URL : http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.42.2-3.138. (17.07.2021).

– DELAGE-TORIEL, Lara. « Portrait of the Artist as an Old Man: Nabokov's Evolving Body Paradigm » dans *Cosmo*. Vol n°7, 2015, URL : http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/996 (12.07.2019).

––––––. « Shadow of a Double: Taking a Closer Look at the Openning of the Kubrick's Lolita » dans Marie Bouchet (chargée d'édition). *Lolita : Examining the Underside of the Wave*. dans *Miranda*. Vol n°3, 2010, URL : http://www.mirandaejournal.fr/1/miranda/article.xsp?numero=3&id_article=article_18-865. (19.07.2021)

––––––. « Brushing through "veiled values and translucent undertones" dans Françoise Samarcelli (chargée d'édition). *Traversés de l'image*. Dans *Transatlantica*. 2006, URL : https://journals.openedition.org/transatlantica/760#quotation (09.10.2021)

– DRALYUK, Boris. « Who is this Nabokov? » dans *The Times Literary Supplement*. (10.11.2017.).

– FOSTER, John Burt. « Framing Nabokov: Modernism, Multiculturalism, World Literature » dans *Cycnos*. Vol. 24.I. 2006. URL : https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/587.pdf (09.10.2021)

– GASS, William H. « Mirror, Mirror » dans *The New York Review of Books*. (06.06.1968), URL: https://www.nybooks.com/articles/1968/06/06/mirror-mirror/ (29.06.2021)

– KERMODE, Frank. « Aesthetic Bliss » dans *Encounter*. (juin 1960). URL : https://www.unz.com/print/Encounter-1960jun-00081 (29.06.2021)

– KURP, Patrick. « "That Little Sob in the Spine": Nabokov in Conversation" » dans *Los Angeles Review of Books*. (31.08.2017), URL : https://lareviewofbooks.org/article/little-sob-spine-vladimir-nabokov-conversation/. (05.09.2017)

– LEVING, Yuri. « The Book is Dazzilingly Brilliant… But' Two Early Internal Reviews of Nabokov's The Gift » dans *The Goalkeeper: The Nabokov Almanac*. Yuri Leving (chargé d'édition). Brighton, Academic Studies Press, 2010, URL : www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsk4n.22. (05.07.2021)

– MACHU, Didier. « Portrait de l'artiste en vivisecteur : Vladimir Nabokov » dans *Le Monstrueux dans la littérature et la pensée anglaise*. Actes du colloque d'Aix en Provence du 19 au 20 avril 1985, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 1985.

– MANOLESCU, Monica. « Voiles et caravansérails : l'Orient dans Lolita » dans *Sillages critiques*. (18.01. 2010), URL : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1657 (29.06.2021)

– MORSE, Erik. « A Portrait of the Young Girl: On the 60th Anniversary of Nabokov's Lolita Part IV - An Interview Series » dans *Los Angeles Review of Books*. (15.01.2015), URL : https://lareviewofbooks.org/article/portrait-young-girl 60th anniversary-nabokovs-lolita-part-iv-interview-series/# (01.01.2016)

– NIQUEUX, M. « Ekphrasis et fantastique dans la Vénitienne de Nabokov ou l'art comme envoûtement » dans *Revue des études slaves*. Tome 72, fascicule 3-4, 2000.

– OATES, Joyce Carol. « A Personal View of Nabokov » dans *The Saturday Review*. (janvier 1973).

– PARKER, Luke. « On Generalities: A talk by Vladimir Nabokov » dans *The Times Literary Supplement*. (13.05.2016).

– PEROSA, Sergio. « Nabokov's Uncanny Portraits, Mirror Images, and the Value of Humor » dans *Nabokov: Un'eredità letteraria*. Actes du colloque du 24 au 25 novembre 2005, Venise, 2005.

– PIFER, Ellen. « On Human Freedom and Inhuman Art » dans *The Slavic and East European Journal*. Vol. 22, No 1, 1978.

– POULIN, Isabelle. « L'enfance de l'art. Portrait de l'écrivain en « premier homme » seul dans les langues » dans Isabelle Poulin (chargée d'édition), *Le Vrai et le vraisemblable*. *Revue de littérature comparée*. Vol. 342, no.2, 2012, URL : https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2012-2-page-233.htm (01.08.2018).

_____. « Double (Dostoïevski), Méprise (Nabokov) et Ressemblance (Lahougue) : la littérature à l'épreuve du corps étranger » dans *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre : Incitations*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, URL : <http://books.openedition.org.proxy.scd.univ-tours.fr/pub/3330>. (15.07.2021)

– RAGUET-BOUVART, Christine. « Vladimir Nabokov : Camera Obscura et Laughter in the Dark ou la confusion des textes » dans *Palimpsestes*. 1995.

– RAMPTON, David. « Nabokov et les difficultés de l'admiration littéraire » dans *Vladimir Nabokov dans le miroir du XXe siècle*. Vol. 72, No ¾. *Revue des études slaves*. 2000. URL : JSTOR, www.jstor.org/stable/43271900. (28.06.2021)

– REIG, Christophe. « Nabokov/Lahougue, Edmunds : doubles, spectres et filigranes… » dans Anne Chamayou et Nathalie Solomon (chargées d'édition).

Fantômes d'écrivains. Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2011, URL : <http://books.openedition.org/pupvd/748>. (19.07.2021)

– SCHIFF, Stacy. « His Joy, His Life » dans *The New York Review*. (19.11.2015).

– ZHANG, Junping et Bin Zhang. « The "Doubles" in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight* » dans *Interlitteraria*. 2018, URL : https://www.researchgate.net/publication/330111155_The_Doubles_in_Nabokov%27s_The_Real_Life_of_Sebastian_Knight (15.07.2021)

V. OUVRAGES GÉNÉRAUX :

1. Ouvrages sur l'avant-garde russe :

– BOWLT, John E. *Russian Art of the Avant-Gardes: Theory and Criticism 1902-1934*. New York, The Viking Press, 1976.

– DE KANIV, Nathalie. *L'Âge d'Argent : La renaissance de l'art russe et la Révolution 1900-1917*. Maisons Alfort, Lazare et Capucine, 2017.

– FAUCHEREAU, Serge. *Kazimir Malevitch*. Paris, Éditions Cercle d'art, 1991.

– KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Préface Philippe Sers, 1910, Paris, Folio, 1989.

– KOVTUN, Evgueny. *L'Avant-Garde russe*. Norwich, Parkstone Press Ltd, 2007.

– RIOUT, Denys et Isabelle Ewig. *Aux Origines de l'abstraction : 1800-1914*. Paris, Encyclopædia Universalis, 2019.

– SOUTER, Gerry. *Malevitch : Voyage vers l'infini*. Trad. Bérengère Maudit, New York, Parkstone International, 2008.

3. Ouvrages généraux sur l'art :

– ARISTOTE. *Poétique*. Paris, Les Belles Lettres, 1990.

––––––. *Rhétorique*. Trad. C.-E. Ruelle, Paris, Livre de Poche, 2012.

– DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle : L'autoportrait et autres ruines*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

– DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

———–. L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

_____. *Écorces*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

– EGOYAN, Atom. *Dear Sandra*. Torino, Volumina, 2007.

– FISCHER, Wolfgang. *Egon Schiele 1880-1918 : Pantomimes de la volupté, visions de la mortalité*. Cologne, Taschen, 2005.

– FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1973.

– GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris, Les Éditions de Minuit. 1982.

– INGLES, Elisabeth. *Bakst*. New York, Parkstone Press International. 2014.

– LEEK, Peter. *La Peinture Russe*. Trad. de l'anglais par J.P. Orban, New York, Parkstone International, 2015.

– LIFAR, Serge. *Serge Diaghilev: An Intimate Biography*. New York, G.P. Putman's Sons, 1940.

– KIECOL, Daniel. *Russian Painting 1800-1945*. Paris, Éditions Place des Victoires, 2000.

– MOULIN, Joëlle. *L'autoportrait au XXe siècle*. Paris, Adam Biro, 1999.

– MUHLSTEIN, Anka. *The Pen and the Brush: How Passion for Art Shaped Nineteen Century French Novels*. New York, Other Press, 2017.

– NANCY, Jean-Luc. *Le Plaisir au dessin*. Paris, Galilée, 2009.

———–. *Le Regard du portrait*. Paris, Galilée, 2000.

– OTTO, Rudolf. *Le Sacré*. Trad. de l'allemand André Jundt. 1949, Paris, Éditions Payot, 2015.

— PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*. Livre XXXV, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

— STRAUSS, Alexandra. *Odilon Redon : Les Attaches invisibles*. Paris, Éditions Télémaque, 2011.

4. Ouvrages sur le portrait littéraire :

— ARNAUD, Pierre. *Le Portrait*. Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.

— DUFOUR, Hélène. *Portraits, en phrases : les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*. Vendôme, PUF, 1997.

— MIRAUX, Jean-Philippe. *Le Portrait littéraire*. Paris, Hachette supérieur, 2003.

— SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Portraits littéraires*. 1885, Paris, Robert Lafont, 1993.

5. Ouvrages sur la théorie littéraire :

— GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil, 1969.

_____. Palimpsestes : La littérature au second degré. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

— LOUVEL, Liliane. *Texte/ Image : les images à lire, les textes à voir*. 2002, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

_____. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiale*. 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

6. Ouvrages sur le modernisme et postmodernisme :

— BROOKER, Peter. *Modernism/Postmodernism*. 1992, Londres, Routledge, 2014.

— GAY, Peter. *Modernism: The Lure of Heresy from Baudelaire and Beckett and Beyond*. 2007, Londres, Vintage Books, 2009.

– LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. 1979, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
– WOODRUFF, David et Ljiljana Grubisic (chargés d'édition). *Russian Modernism: The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities*. Vol. 1, Los Angeles, Getty Publications, 1997.

VI. ARTICLES SUR L'ART :

1. Articles sur l'art :

– CONNOLLY, Thomas E., « Home is Where the Art Is: The Joyce Family Gallery » dans *James Joyce Quarterly*. Vol. 20, No 1, (1982) 11 - 33, URL : http://www.jstor.org/stable/25476479 (10.10.2021)
– DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. « Année zéro – Visagéïté » dans *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
– ELSNER, Jaś. « Introduction: The Genres of Ekphrasis » dans Jaś Elsner (chargé d'édition). *Ramus*. Vol. 31, no. 1 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, [version numérique disponible] URL : https://www.cambridge.org/core/journals/ramus/article/introduction-the%C2%A0genres%C2%A0of%C2%A0ekphrasis/12C99D2569B5DFF082805F0E749A5613 (05.05.2021)
– MAIGNON, Claire « L'Âge d'or néerlandais en 2 minutes » dans *Beaux-Arts Magazin*. n°447, (08.03.2020), URL : https://www.beauxarts.com/encyclo/lage-dor-neerlandais-en-2-minutes/ (26.08.2021)
– HAVELANGE, Carl. « Le portrait et ses marges » dans Gil Bartholeyns (chargé d'édition), *Politiques du visuel*. Dijon, Les Presses du réel, 2016.

2. Articles sur l'avant-garde russe :

– ANDERSEN, Tröels. « Malevitch polémiques et inspirations dans les années 20 » dans Jean-Claude Marcadé (chargé d'édition). *Malevitch*. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Lausanne, Cahiers des Avant-gardes – L'Âge d'homme, 1979.

– COMPTON, Susan. « Malevitch et l'avant-garde » dans Jean-Claude Marcadé (chargé d'édition). *Malevitch*. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Lausanne, Cahiers des Avant-gardes – L'Âge d'homme, 1979.

– ENKE, Roland. « Malevich and Berlin » Trad. Andrea Scrima, URL : https://www.db-artmag.com/archiv/06/e/thema-avantgarde.html, (14.11.2018).

– GRAY, Camilla. « 1912-1914 » dans *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. 1986, Londres, Thames and Hudson World of Art, 2000.

– KHARDIJEV, Nicolas. « En guise d'introduction à l'autobiographie de Malevitch », Trad. du russe par Dominique Moyen, dans Jean-Claude Marcadé (chargé d'édition). *Malevitch*. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Lausanne, Cahiers des Avant-gardes – L'Âge d'homme, 1979, p. 141-151.

– LARINOV, Maikhail. « Rayonist Painting » 1913, Trad. John E. Bowlt, dans John E. Bowlt (chargé d'édition). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. New York, The Viking Press, 1976.

– LODDER, Christina. « Naum Gabo as Soviet Émigré in Berlin » dans *Tate Papers*. No. 14, 2010, URL : https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/naum-gabo-as-a-soviet-emigre-in-berlin, (14.11.2018.)

– MALEVITCH, Kazimir. « Enfance et adolescence chapitres de l'autobiographie de l'artiste » Trad. du russe par Dominique Moyen et Stanislas Zadora, dans Jean-Claude Marcadé (chargé d'édition). *Malevitch*. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Lausanne, Cahiers des Avant-gardes – L'Âge d'homme, 1979.

———–. « From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism » 1915, Trad. John E. Bowlt, dans John E. Bowlt (chargé d'édition). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934*. New York, The Viking Press,1976.

———–. « Nos tâches » dans Le Miroir suprématiste : tous les articles parus en Russie de1913 à 1928. 1919, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993.

———–. « 1924 Suprematist Manifesto Unovis (excerpt) » dans Ulrich Conrads (chargé d'édition). *Programs and Manifestoes on 20th century Architecture*. Cambridge, MIT Press, 1971.

– MARIETTI, Filippo. « Manifeste du futurisme » dans *Le Figaro*. (20.02.1909), URL : https://www.monde-diplomatique.fr/mav/151/MARINETTI/57076 (le 01.09.2018).

– MARTINEAU, Emanuel. « Malevitch et l'énigme "cubiste" » dans Jean-Claude Marcadé (chargé d'édition). *Malevitch*. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Lausanne, Cahiers des Avant-gardes – LÂge d'homme, 1979.

– NEUMANN, Eckhard. « Russia's "Leftist Art" in Berlin, 1922 » dans *Art Journal*. Vol. 27, No. 1 (Automne 1967), URL : http://www.jstor.org/stable /775187, (11.11.2018).

TZARA, Tristan. « Manifeste Dada 1918 », dans *Dada 3*. (décembre 1918), URL : http://centenaire.org/fr/texte-1-tristan-tzara-manifeste-dada-1918 (01.09.2018)

3. Les articles sur l'art du portrait :

– ASELMINI, Julie, Fabienne Bercegol et Marianne Bury. « Introduction » dans Julie Aselmini et Fabienne Bercegol (chargées d'édition). *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust.,* Paris, Classiques Garnier, 2018, 11-34.

– CHAUDIER, Stéphan. « Proust et l'art du portrait » dans Julie Aselmini et Fabienne Bercegol (chargées d'édition). *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust.,* Paris, Classiques Garnier, 2018, 53-79.

– SOLOMON, Nathalie. « Portraits flaubertiens en voyage » dans Julie Aselmini et Fabienne Bercegol (chargées d'édition). *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust.,* Paris, Classiques Garnier, 2018, 411-430.
– SCHMITT, Maud. « Barbey d'Aurevilly et l'herméneutique des visages. Pour un usage apologétique du portrait » dans Julie Anselmini et Fabienne Bercegol (chargées d'édition). *Portraits dans la littérature de Gustave Flaubert à Marcel Proust.* (Paris : Classiques Garnier, 2018) 189-203.

VI. CATALOGUES D'EXPOSITION :

– *Erste Russische Kunstausstellung Berlin 1922*. Catalogue de l'exposition, illustration de page de garde El Lissitzky, Berlin, Galerie Van Diemen, Internationale Arbeiterhilfe, 1922.
– *Kupka, pionnier de l'abstraction – Grand Palais.* « Beaux-Arts Magazine », Paris, Éditions Beaux-Arts, 2018.
– *Rouge : art et utopie aux pays des Soviets.* Journal de l'exposition, Paris, Grand Palais, 20 mars – 1 juillet 2019.
– *Chagall, Lissitzky, Malevitch : L'Avant-garde russe à Vitebsk 1918-1922.* Dossier de presse, Paris, Centre Pompidou Musée national d'art moderne, 28 mars -16 juillet 2018.

VII. EXPOSITIONS :

– *Chagall, Lissitzky, Malevitch : L'Avant-garde russe à Vitebsk 1918-1922.* Paris : Centre Pompidou Musée national d'art moderne, 28 mars -16 juillet 2018.
– *Rouge : art et utopie aux pays des Soviets.* Paris : Grand Palais, 20 mars – 1 juillet 2019.

VIII. TABLEAUX CITÉS :

1. Tableaux :

– BEAUVAIS, Anaïs. *Portrait de Jeanne Proust* 1900, huile sur toile, (dimension manquante), Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.
– BOTTICELLI. *Le Printemps* 1478-1482, tempera sur panneau de bois, 203x314 cm, Galerie des Offices, Florence.
– CASSATT, Mary. *La Toilette* 1890-1891, pointe sèche, 43.2 x 29.8 cm, Le Métropolitain, New York.
– DE HERRERA LE VIEUX, Francisco. *Marie-Madelaine pénitente* 1634, huile sur bois, Musée de Valence, Valence.
– DEL PIOMBO, Sebastiano. *Le Portrait de jeune romaine* 1512, huile sur toile, 78x61 cm, Galerie des peintures, Berlin.
– DREVINE, Alexandre. *Composition* 1921, 33.2x46 cm, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou.
– EL GRECO. *L'Enterrement du conte d'Orgaz* 1586-1588, huile sur toile, 480x360 cm, Église de Santo Tomé, Tolède.
– EXTER, Alexandra. *Composition non objective* 1917, huile sur toile, Musée Russe de Saint Pétersbourg, Saint-Pétersbourg.
––––––. *Venise* 1917-1919, huile sur toile, 268x639 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.
––––––. *Ville* 1913, 88x71cm, huile sur toile, Musée Russe de Saint-Pétersbourg, Saint-Pétersbourg.
– GORKY, Arshile. *The Artist and His Mother* 1926-1942, 152,3x157cm, huile sur toile, collection Alissa Mellon Bruce, La National Gallery of Art, Washington.
– HALS, Frans. *Le Joyeux Buveur* 1628-1630, huile sur toile, 81 x 66.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

– HELLEU, Paul César. *Mme Helleu écrivant* 1900, pinte-sèche en couleur, 44x59.5cm, Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.

– KÄSEBIER, Gertrude. *Mother and Child* (autres titres *: Adoration, Vision*) 1897, photographie, 27.94 x 17.78 cm, La National Gallery of Art, Washington.

– LEVITAN, Isaac Ilyich. *Le Lac* 1890, huile sur toile, 149 x 208 cm, Musée d'État Russe, Saint-Pétersbourg.

– LEVITAN, Isaac Ilyich. *La Volga* 1895, huile sur toile, 72cm X 135 cm, Gallérie Tretiakov, Moscou.

– LAZERGES Hippolyte. *À la fenêtre* 1883, huile sur toile, 70 x 55 cm, Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.

– MALEVITCH, Kazimir. *Autoportrait* 1933, huile sur toile, 66x70cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

––––––. *Carré blanc sur fond blanc* 1918, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, Musée d'Art Moderne, New York.

––––––. *Carré noir* 1914-1915, huile sur toile, 79,5x79,5 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

––––––. *Deux paysans* 1928-1932, huile sur toile, 53x70 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

––––––. *Éclipse partielle avec Mona Lisa ou Composition avec Joconde*, 1914-1915, huile sur toile, 62,5x49,3 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

–––. *Fille à genoux, ôtant sa robe par-dessus la tête* 1910, gouache, aquarelle et mine de plomb, 44,8 x 31 cm, collection particulière.

––––––. *Femme au râteau* 1928-1932, huile sur toile, 100x75 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

––––––. *Paysan* 1928-1932, huile sur toile, 120x100 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

––––––. *Portrait de Natalia Malevitch* 1933, huile sur toile, 66,5 x 55,5 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

———–. *Portrait de Nikolai Punin* 1933, huile sur toile, 69 x 57 cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

———–. *Suprématisme n°55* 1916, 80x80 cm, huile sur toile, Musée à Krasnodar, Krasnodar.

———–. *Trois Figures féminines* 1928-1932, huile sur toile, 47x63,5cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

– PATA, Cherubino, *Vue d'Alger* 1880, huile sur toile, 50 x60, 7cm, Maison de la tante Léonie – Musée Marcel Proust, Illiers-Combray.

– POPOVA, Lioubov. *Construction* 1920, huile sur toile, 106.8 x 88.7 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

– REMBRANDT. *Descente de croix* 1634, huile sur toile, 158x117 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

_____. *Les Pèlerins d'Emmaüs* 1648, huile sur bois, 68 X 65 cm, Musée du Louvre, Paris.

– RODTCHENKO, Alexandre. *Composition 66 (68)* ou *Densité de Contrepoids* 1919, huile sur toile, Galerie Tretiakov, Moscou.

– SCHIELE, Egon. *Autoportrait aux bras levés, vu de dos* 1912, gouache et mine de plomb, 52 x 33 cm, Collection particulière, prêtée à Fischer Fine Art, Londres.

———–. *Autoportrait, la main contre la joue* 1910, gouache, aquarelle et fusain, 44,3 x 30,5 cm, Albertina, Vienne.

———–. *Deux figures allongées* 1912, gouache et mine de plomb, 48, 3 x 30, 5 cm Collection particulière.

———–. *Deux filles allongées* 1911, gouache, aquarelle et mine de plomb, 52,5 x 35,1 cm, Collection particulière.

———–. *Deux filles allongées tête-bêche* 1915, gouache et mine de plomb, 32,8 x 49,7 cm, Albertina, Vienne.

———–. *Deux filles (Couple d'amoureuses)* 1911, gouache, aquarelle et mine de plomb, 48,3 x 30,5 cm, Collection particulière.

———. *Eros* 1911, gouache, aquarelle et craie noire, 55,9 x 47,7cm, Collection particulière.

———. *Étreinte (Les Amants II)* 1917, huile sur toile, 100 x 107,2 cm, Le Palais du Belvédère, Vienne.

———. *Fille allongée à la robe bleu foncée* 1910, gouache, aquarelle et mine de plomb, rehauts de blanc, 45x31,3 cm, Collection particulière, Galerie St. Etienne, New York.

———. *Fille debout en robe bleue et en chaussettes vertes, vue de dos* 1913, aquarelle et mine de plomb, 47 x 31 cm, Collection particulière.

———. *Fille nue, assise* 1910, gouache et craie noire, rehauts de blanc, 44,8 x 29,9 cm, collection d'art graphique, Albertina, Vienne.

———. *Fille nue assise aux bras croisés sur la tête* 1911, aquarelle et mine de plomb, 48,2 x 31,4 cm, Collection particulière.

———. *Fille nue assise aux coudes appuyés sur le genou droit* 1914, gouache et mine de plomb, 48, 3 x 32 cm, Albertina, Vienne.

———. *Fille nue aux cheveux noirs, debout* 1910, aquarelle er mine de plomb, rehauts de blanc, 54,3 x 30,7 cm, Albertina Vienne.

———. *Fille au coude levé 1911,* aquarelle et mine de plomb, 47,9 x 29,8 cm Collection particulière.

———. *Funambule* 1912, gouache, aquarelle, et mine du plomb, 48 x 32 cm, Collection particulière.

———. *Homme nu assis (Autoportrait)* 1910, huile et gouache, 152,2 x 150 cm, Collection Rudolf Leopold, Vienne.

_____. *L'Hostie rouge* 1911, aquarelle et mine de plomb, 48,2 x 28, 2 cm, collection particulière, courtoisie à la Galerie St. Étienne, New York.

———. *La Jeune fille* 1913, gouache et mine de plomb, 48,8 x 31,2 cm, collection d'art graphique de l'École polytechnique fédérale suisse, Zurich.

———. *La Vérité fut dévoilée* 1913 gouache, aquarelle et mine de plomb, 48,3 x 32,1 cm, Collection Particulière.

———. *Les Voyants d'eux-mêmes I* 1910, huile sur toile, 80 x 79,9 cm, localisation inconnue.

———. *Les Voyants d'eux-mêmes II (Mort et homme)* 1911, huile sur toile, 80,3 x 80 cm, Collection Rudolf Leopold, Vienne.

———. *Moa* 1911 gouache, aquarelle et mine de plomb, 48 x 31 cm, Collection particulière, prêt prolongé au Musée d'Art Moderne, New York.

———. *Nu allongé aux bas noirs* 1911, aquarelle et mine de plomb, 29,2 x 43,5 cm, Collection particulière.

———. *Nu allongé aux jambes écartées* 1914, gouache et mine de plomb, 30,4 x 47,2 cm, Albertina Vienne.

———. *Nu assis à la jarretière bleue, vu du dos* 1910, gouache, aquarelle et fusain, 45 x 31,5 cm, Collection particulière.

———. *Nu assis au bras droit écarté* 1910, craie noire rehaussée d'aquarelle, 45 x 31,5 cm, Musée de Vienne, Vienne.

———. *Nu aux bas verts* 1912, gouache, aquarelle et mine de plomb, 48,2 x 31,8 cm, Collection particulière.

———. *Nu debout* 1911, aquarelle, gouache et craie noire, 53,3 x 28 cm, Collection particulière prêtée à Galerie St. Étienne, New York.

———. *Nu* gouache, aquarelle et craie noire, rehauts de blanc, 44,3 x 30,6 cm, collection d'art graphique, Albertina, Vienna.

———. *Schiele, dessinant un modèle nu devant la glace* 1910, mine de plomb, 55,2 x 35,5 cm, Albertina, Vienne.

———. *Triple autoportrait* 1913, gouache, aquarelle et mine de plomb, 48,4 x 32 cm, Collection particulière.

———. *Vue en rêve* 1911, aquarelle et mine de plomb, 48 x 32 cm, Le Metropolitan Museum of Art.

– SEROV, Valentin. *La Jeune fille aux pêches* 1887, huile sur toile, 91x85 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

– TENIERS, Abraham. *Fête flamande* 1660, huile sur panneau de bois, 27,5 x 37 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– TOULOUSE LAUTREC, Henri. *Divan Japonnais* 1892-1893, affiche lithographique, 80,8 x60,8 cm, Le Metropolitan Museum of Art, New York.

– VAN EYCK, Jan. *Vierge au chanoine Van Der Paele* 1434-1436, huile sur panneau, 141x176,5cm, Musée Groening, Bruges, Belgique.

– VAN GOGH, Vincent. *L'Arlésienne* 1880, huile sur toile, 92.5 cm x 73.5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

2. Tableaux de la collection Nabokov cités dans la thèse :

– ANON. *Le Tigre chassé par des chiens* XVIIème siècle, huile sur toile, 21 x16,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– ANON (peintre allemand). *Le Vieil homme mendiant* XVIIIème siècle, huile sur toile, 71 x 56 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– ANON (peintre flamand). *La Baptême d'une païenne* XVIème siècle, huile sur toile, 95 x 73,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– ANON (peintre de Ferrare). *Christ et la femme adultère* début de XVIème siècle, huile sur toile, 42 x 42 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– ANON (peintre allemand). *Le Paysan mangeant* XVIIIème siècle, huile sur toile, 88,5 x 75,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– BACHIACCA. *L'Adoration du Christ enfant* XVIème siècle, huile sur bois, 114,5 x 85cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– BAKST, Léon. *Le Portrait d'Elena Ivanovna Nabokov* 1909-1910, dessin au fusain et crayon de couleur sur du papier cartonné, 58.4x42.5cm, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

– DE VOIS, Ary. *Portrait d'un notaire* XVIIème siècle, huile sur bois, 24 x 18,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– DROOCHSLOOT, Cornelisz Jost. *L'Entrée des troupes au village* 1624, huile sur bois, 57,1 x 88,8cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– FELPACHER, Joannes. *Apelle peignant Campaspe en présence d'Alexandre le Grand* XVIIème siècle, huile sur toile, 108x153cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– ORRENTE, Pedro. *L'Entrée dans Jérusalem* 1640, huile sur toile, 112 x 127 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– PALMA, le Vieux. *Vierge à l'enfant* 1515-1516, huile sur toile, 59 x 72 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– RUBENS, Pierre Paul. *La Tête d'un vieillard* l'étude pour Sainte Couronne (Ecce homo) 1611-1613, huile sur bois, 63,5 x 50,2 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– VAN EVERDINGEN, Allaeart. *Paysage montagneux* 1621-1675, gravure sur papier, 100 x144 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– VAN MINDERHOUT, Hendrik. *L'Autel rue Meir en honneur du siège d'Anvers 1585* 1687, huile sur toile, 115x165 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

3. Photographies et tableaux exposés au Musée de l'Ermitage représentant des membres de la famille Nabokov et Rukavishnikov :

– ANON. *Le Portrait d'une dame inconnue de la famille Rukavishnikov* 1850, photographie, daguerréotype, 7x5,5, 16,7x13,3 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. – ANON. *Le portrait de la E.K. Rukavishnikova avec ses fils* 1850, daguerréotype, 9,1x7 cm, 15x12,8 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
– ANON. *Le Portrait de E.K. Rukavishnikova* 1850, huile sur toile, 138,5x102 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– ANON. Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852), the Commandant of the Peter and Paul Fortress in St Petersburg 1840 ?, huile sur toile, 70 x 55 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

– DAWE, George. *Portrait of Ivan A. Nabokov (1787-1852)* 1825, huile sur toile, 70 x 62,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

INDEX

Corpus

A

Ada or Ardor,4, 26, 43, 45, 46, 68, 90, 124, 131, 132, 136, 139, 144, 145, 149, 153, 154, 159, 160, 161, 166, 169, 190, 192, 193, 194, 205, 209, 213, 219, 220, 221, 225, 240, 252, 254, 257, 261, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 291, 303

B

Bend Sinister,4, 26, 148, 159, 192, 193, 204, 219, 254, 257, 258, 261, 279, 282, 303

D

Despair,4, 25, 160, 174, 176, 178, 179, 181, 303

G

Glory,4, 25, 74, 75, 89, 90, 91, 137, 193, 203, 219, 240, 241, 279, 303

I

Invitation to a Beheading,4, 12, 18, 19, 25, 28, 133, 140, 143, 159, 203, 213, 219, 273, 274, 279, 282, 303

K

King, Queen, Knave,4, 25, 43, 139, 159, 160, 167, 182, 186, 194, 202, 213, 218, 219, 222, 251, 252, 279, 281, 303

L

Laughter in the Dark,4, 25, 92, 131, 139, 141, 159, 160, 163, 166, 167, 186, 187, 194, 203, 213, 219, 251, 254, 279, 281, 303, 312

Lolita,4, 26, 28, 125, 128, 130, 137, 149, 151, 152, 159, 169, 174, 176, 178, 190, 191, 192, 194, 204, 205, 208, 209, 213, 219, 240, 241, 248, 249, 255, 257, 267, 269, 270, 271, 272, 279, 280, 281, 282, 303, 309, 310, 311

Look at the Harlequins!,18, 19, 26, 127, 190, 192, 240, 241, 279, 282, 303

M

Mary,4, 25, 129, 130, 134, 135, 136, 181, 182, 192, 194, 201, 202, 209, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 226, 232, 246, 247, 249, 252, 262, 266, 279, 281, 303

P

Pale Fire,4, 26, 28, 43, 44, 91, 138, 159, 176, 194, 205, 219, 279, 281, 286, 303

Pnin,4, 18, 19, 26, 28, 126, 127, 129, 130, 142, 167, 168, 170, 192, 206, 208, 219, 279, 281, 303

T

The Enchanter,4, 25, 139, 169, 203, 208, 213, 279, 303

The Eye,4, 25, 159, 160, 165, 202, 206, 213, 219, 233, 234, 240, 252, 253, 279, 281, 303

The Gift,4, 12, 18, 19, 25, 28, 74, 75, 89, 134, 135, 136, 156, 159, 160, 200, 203, 204, 207, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 234, 237, 238, 239, 241, 242, 247, 251, 254, 256, 257, 279, 303, 311

The Luzhin Defense,4, 25, 122, 123, 138, 193, 202, 203, 210, 211, 214, 219, 267, 268, 269, 271, 272, 279, 281, 304

The Original of Laura,4, 18, 26, 30, 119, 176, 190, 205, 207, 219, 241, 248, 249, 257, 279, 280, 281, 282, 304

The Real Life of Sebastian Knight,4, 20, 26, 142, 143, 159, 161, 176, 204, 219, 279, 281, 304, 313

Transparent Things,4, 26, 162, 193, 205, 209, 219, 262, 263, 264, 265, 266, 279, 304

Index nominum

A

ADAMOVITCH, Alès,76

ALLADAYE, René,176, 280

ALTER, Robert,151, 152, 157, 159, 160, 274, 306

ANDERSEN, Tröels,317

ANISFELD, Boris,40

ANSELMINI, Julie,60, 61, 66, 319

ARISTOTE,22, 110, 116, 230, 231, 232, 244, 313

ARNAUD, Pierre,315

B

BACHIACCA, Francesco Ubertino,39

BAKST, Léon,33, 47, 48, 49, 51, 95, 96, 97, 98, 103, 296, 314, 325

BALTHUS,72

BALZAC, Honoré,61, 62, 113, 156, 157

BARABTARLO, Gennady,306

BARDOT, Brigitte,271

BARNES, Julian,310

BARTHES, Ronald,146

BASHEVIS SINGER, Isaac,242, 245, 250, 251, 252

BATUMAN, Elif,310

BEAUVAIS, Anaïs,63

BECCAFUMI, Domenico,40

BENOIS, Alexandre,33, 40, 49, 77, 86, 88, 95, 96, 97, 98

BERCEGOL, Fabienne,60, 61, 66, 318, 319

BIÉLY, Andreï,76, 78

BLACKWELL, Stephen H,306

BÖCKLIN, Arnold,129

BONNARD, Pierre,72, 219, 220

BORGES, Jorge Luis,30

BOTTICELLI, Sandro,19

BOUCHET, Marie-Christelle,17, 151, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 169, 173, 174, 179, 307, 309, 310

BOULANGER, Louis,62

BOWLT, John E,88, 313, 317, 318

BOYD, Brian,13, 14, 17, 28, 31, 57, 69, 76, 77, 78, 90, 95, 96, 100, 103, 149, 150, 153, 154, 157, 273, 274, 304, 305, 306, 310

BRAQUE, Georges,98, 103

BROOKER, Peter,243, 315

BUHKS, Nora,18, 149, 174, 309

BYRON, Georges Gordon,153

C

CASSATT, Mary,220, 320

CÉZANNE, Paul,73, 74

CHAGALL, Marc,24, 68, 69, 70, 72, 77, 88, 100, 105, 319

CHALIAPINE, Fédor,95

CHAMAYOU, Anne,174, 312

CHANEL, Coco,98, 103

CHAUDIER, Stéphan,61, 318

CHUPIN, Yannicke,19, 20, 21, 151, 163, 164, 165, 173, 178, 260, 306, 309

COCTEAU, Jean,30

COMPTON, Susan P.,317

CONNOLLY, Thomas E.,63, 316

COUTURIER, Maurice,48, 146, 151, 154, 162, 173, 174, 176, 178, 179, 181, 261, 306, 309

CRANACH l'ANCIEN,220

D

D'AUREVILLY, Barbey,66, 319

DAWE, George,51, 296, 327

DE CHIRICO, Giorgio,72, 98, 103

DE HERRERA LE VIEUX, Francisco,227, 299, 320

DE KANIV, Nathalie,95, 97, 98, 103, 313

DE LA DURANTAYE, Leland,150

DE VOIS, Ary,39

DE VRIES Gerard,17, 18, 19, 20, 23, 25, 44, 46, 127, 151, 306

DE ZUBARÁN, Francisco,33

DEL PIOMBO, Sebastiano,19, 46, 121

DELAGE-TORIEL, Lara,20, 21, 174, 176, 309, 310

DELEUZE, Gilles,316

DERAIN, André,72, 98

DERRIDA, Jacques,314

DIAGHILEV, Serge,96, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 314

DIDIER, Beatrice,174, 177, 178, 309

DIDI-HUBERMAN, Georges,14, 22, 107, 230, 239, 250, 256, 287, 289, 290, 314

DOBOUJINSKI, Mstislav,69, 77, 96, 97, 105

DRALYUK, Boris,311

DREVINE, Alexandre,79, 80, 81, 297, 320

DROOCHSLOOT, Cornelisz Jost,39, 326

DUFOUR, Hélène,21, 315

E

EDEL-ROY, Agnès,32, 308, 309

EGOYAN, Atom,275, 314

EL GRECO,19, 320

ELSNER, Jaś,119, 120, 121, 316

ENKE, Roland.,77, 317

EWIG, Isabelle,86, 313

EXTER, Alexandra,79, 80, 86, 320

F

FAUCHEREAU, Serge,88, 91, 92, 313

FAYE, Sabine,151, 152, 162, 174, 175, 177, 194, 195, 306

FELPACHER, Joannes,39, 326

FILOSOFOV, M.D.,41, 45, 48

FISCHER, Wolfgang,314, 322

FLAUBERT, Gustave,60, 61, 62, 66, 161, 305, 318, 319

FOSTER, John B,30, 47, 61, 190, 191, 247, 248, 307, 311

FOUCAULT, Michel,125, 144, 145, 314

G

GASS, William H,146, 147, 150, 187, 311

GASSIN, Alexia,17, 19, 29, 173, 176, 177, 179, 180, 280, 307, 309

GAUTIER, Théophile,62

GAY, Peter,27, 28, 31, 34, 292, 315

GENETTE, Gérard,112, 113, 114, 120, 121, 122, 181, 200, 261, 275, 315

GIACOMETTI, Alberto,72

GODARD, Jean-Luc,271, 305

GONTCHAROVA, Nathalia,98

GORKY, Arshile,72, 76, 320

GRABAR, Igor,92

GRAY, Camilla,84, 85, 86, 317

GRUBISIC, Ljijana,78, 316

GUATTARI, Félix,316

GUEORGUI, Ivanov,76

GUIBERT, Hervé,15, 22, 23, 247, 314

H

HALS, Frans,216, 320

HANSKA, Evelyne,62

HAVELANGE, Carl,316

HÉLION, Jean,72

HELLEU, Paul César,62

HESSEN, Iossif Vladimirovich,251

HOMÈRE,119, 120, 121, 134, 278

I

INGLES, Elisabeth,97, 314

J

JOHNSON, Donald B.,306

JOYCE, James,61, 63, 64, 316

JULIEN, Marie,125, 126

K

KANDINSKY, Wassily,24, 68, 69, 73, 74, 77, 313

KÄSEBIER, Gertrude,129, 321

KERMODE, Frank,147, 148, 154, 311

KHARDIJEV, Nicolas,317

KHODASSEVITCH, Vladislav,260

KIECOL, Daniel,127, 314

KLIOUNE, Ivan,79, 80

KOUSSEVITZKY, Serge,95

KOVTUN, Evgueny,24, 93, 313

KUBRICK, Stanley,174, 176, 310

KUPKA, Franz,319

KURP, Patrick,311

KURT, Johnson,306

L

LANG, Fritz,17, 307

LARIONOV, Maikhail,24, 98, 143

LAZERGES, Hippolyte,62

LE CARAVAGE,143, 221

LE PÉRUGIN,33

LEEK, Peter,97, 98, 99, 314

LEOPARDI, Giacomo,275, 276

LERMONTOV, Mikhaïl,153

LEVING, Yuri,156, 160, 310, 311

LEVITAN, Isaac Ilyich,127, 128, 129, 321

LÉVY-BERTHERAT, Déborah,177

LIFAR, Serge,102, 103

LINGELBACH, Johannes,40

LISSITZKY, Lazar,24, 70, 72, 77, 79, 80, 81, 298, 319

LODDER, Christina,317

LOISON-CHARLES, Julie,308, 309

LOUVEL, Liliane,173, 190, 315

LYOTARD, Jean-François,316

M

MACHU, Didier,17, 20, 21, 151, 308, 311

MAGRITTE, René,125, 130, 144, 145

MAÏAKOVSKI, Vladimir,76

MAIGNON, Claire,316

MAIXENT, Jocelyn,274, 307

MALEVITCH, Kazimir,24, 32, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 105, 287, 298, 313, 317, 318, 319, 321

MANN, Thomas,155, 156, 171, 279

MANOLESCU, Monica,1, 151, 307, 309, 311

MANSOUROFF, Paul,79, 80

MARIETTI, Filippo T,318

MARTINEAU, Emanuel,318

MARX, Karl,32

MATISSE, Henri,72, 98, 103, 104

MAXIME, Gorki,76

MICHEL-ANGE,221

MIRAUX, Jean-Philippe,110, 111, 112, 114, 249, 251, 315

MNISZECH, Anna,62

MONDRIAN, Piet,31, 292

MORSE, Erik,311

MOULIN, Joëlle,72, 73, 308, 314

MUHLSTEIN, Anka,314

MUNCH, Edvard,72

MUTIAUX, Eugène,63

N

NABOKOV, Alexandre Ivanovitch,52

NABOKOV, Dmitri,5, 12, 25, 29, 70, 71, 99, 303, 304

NABOKOV, Elena Ivanovna,12, 13, 33, 47, 48, 51, 59, 99, 296, 325

NABOKOV, Ivan Alexandrevitch,51, 296, 327

NABOKOV, Nicholas,99, 100, 103

NABOKOV, Nikolaï Alexandrovitch,52

NABOKOV, Sergei,13, 99, 104

NABOKOV, Véra,4, 57, 59, 77, 158, 304

NABOKOV, Vladimir Dimitrievitch,39, 40, 45, 96

NANCY, Jean-Luc,14, 22, 23, 88, 109, 111, 114, 115, 117, 118, 119, 144, 173, 230, 231, 232, 244, 246, 253, 254, 255, 258, 314

NEUMANN, Eckhard,79, 318

NIQUEUX, Michel,18, 19, 312

O

OATES, Joyce Carol,148, 312

ORRENTE, Pedro,39, 326

OTTO, Rudolf,314

OUDALTSOVA, Nadejda,86

OVIDE,143

P

PALMA, le Vieux,33, 39, 43, 296, 326

PARKER, Luke,90, 304, 312

PARMIGIANINO,131

PASTERNAK, Boris,68

PATA, Cherubino,62

PAVLOVA, Anna,95

PEREC, Georges,23

PEROSA, Sergio,17, 176, 312

PICASSO, Pablo,30, 72, 98, 103, 104

PICHOVA, Hana,307

PIER, John,176, 280, 309

PIFER, Ellen,147, 148, 149, 150, 156, 157, 158, 312

PILNIAK, Boris,76

PLINE L'ANCIEN,14, 110, 116, 117, 118, 230, 245, 246, 315

PONNAU, Gwenhael,174, 177, 178, 309

POPOVA, Lioubov,79, 80, 81, 86, 297, 322

POTTER, Pieter Symonsz,40

POUGNY, Jean,85

POULIN, Isabelle,20, 21, 174, 177, 312

PROUST, Jeanne,63, 320

PROUST, Marcel,60, 61, 62, 63, 66, 200, 201, 305, 318, 319, 320, 321, 322

PYNCHON, Thomas,30

R

RACHMANINOV, Sergueï,100, 101

RAGUET-BOUVART, Christine,17, 151, 307, 312

RAMPTON, David,149, 150, 152, 153, 157, 312

RAUSCH VON TRAUBENBERG, Yuri,13

REIG, Christophe,174, 176, 312

REMBRANDT,19, 65, 129, 136, 254, 322

REMIZOV, Alexeï,76

RIMSKI-KORSAKOV, Nikolaï,95

RIOUT, Denys,86, 313

RODGERS, Michael,150, 307

RODTCHENKO, Alexandre,79, 80, 81, 297, 322

ROMANINO,40

ROMANOV, Vladimir,98

ROSANOVA, Olga,79

ROWE, William. W,307

RUBENS, Pierre Paul,33, 40, 65, 326

RUKAVISHNIKOV, E.K.,51, 297, 326

RUKAVISHNIKOV, Olga Nikolaevna,41

S

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin,21, 315

SCHIELE, Egon,72, 180, 182, 183, 186, 188, 217, 218, 222, 223, 225, 243, 262, 291, 298, 299, 314, 322, 324

SCHIFF, Stacy,313

SCHMITT, Maud,66, 319

SHAPIRO, Gavriel,17, 18, 19, 20, 23, 25, 29, 33, 38, 39, 40, 120, 150, 274, 307

SIEWERT, Svetlana,78

SIEWERT, Tatiana,78

SMIRNOVA, Nadejda,23, 151, 152, 244, 260, 308

SOLOMATINA, Natalia,3, 48

SOLOMON, Nathalie,61, 174, 312, 319

SOMOV, Constantin,33, 77, 96, 97, 98

SOUTER, Gerry,313

STRAUB, Stéphanie M,18, 19, 20, 21, 30, 308

STRAUSS, Alexandra,315

STRAVINSKY, Igor,95, 99, 100

STURVE, Gleb,78

SURVILLE, Laure,62

SWEENEY, Susan Elisabeth,150, 307

T

TATLINE, Vladimir,77, 85

TCHELITCHEW, Pavel,102

TENICHEVA, Maria,99

TENIERS, Abraham,33, 40, 43, 296, 325

TOKER, Leona,150, 307

TOLSTOÏ, Alexis,76, 78

TOLSTOÏ, Léon,127, 156

TOULOUSE LAUTREC, Henri,325

TROUBETZKOY, Wladimir,174

TURNER, William,45

TZARA, Tristan,318

V

VAN EVERDINGEN, Allaeart,40, 326

VAN EYCK, Jan,19, 65, 325

VAN GOGH, Vincent,125, 126, 325

VAN GRUITHUYSEN, Jan,59

VAN MINDERHOUT, Hendrik,326

VAN OSTADE, Adriaen,40

VAN RUISDEAL, Jacob,33, 40

VASSILIEVA-GARZIANO, Svetlana,308

VISCONTI, Luchino,274, 275, 277, 305

VROUBEL, Mikhaïl,77

W

WEILER, Rudolph,17, 19, 308

WOOD, Michel,150

WOODRUFF, David,78, 316

WRABURG, Aby,14, 22, 69, 230, 232, 239, 244, 250, 314

Z

ZHANG, Bin,174, 176

ZHANG, Junping,174, 176

Ana BUMBER

VLADIMIR NABOKOV (1899-1977) : Un Art du portrait

Résumé

La présente thèse se propose de revoir l'art du portrait nabokovien à la lumière de l'art abstractionniste russe, qui coïncide avec la Révolution de 1917 et avec l'exil du romancier. Selon notre hypothèse, son art du portrait s'inscrit dans une approche artistique globale et ne saurait être réduit à un simple ornement de sa prose. Bien que Gavriel Shapiro et Gerard de Vries ont fourni une remarquable recherche sur le rôle des arts visuels dans ses romans, il apparaît que l'absence d'étude dédiée au portrait soit le fait d'un désintérêt pour le portrait en littérature en tant que sujet en soi. Défini selon Gérard Genette tout au plus comme une description ou du moins, sa partie la plus attachante, le portrait semble devenir désuet alors qu'au cours du même siècle Nabokov s'affirme en tant que romancier de renom mondial qui brosse à contre-courant sa vaste galerie de portraits. Afin d'étayer nos arguments, notre corpus est composé de son œuvre romanesque complète publiée à ce jour. Des travaux de Georges Didi-Huberman, de Jean-Luc Nancy, de Gérard Genette et d'Aristote, nous serviront entre autres de base pour la discussion qui se situe au croisement de plusieurs formes artistiques.

Mots clés : Vladimir Nabokov, art du portrait, art abstrait, arts visuels, vingtième siècle, Révolution russe, interpicturalité, modernisme, postmodernisme

Résumé en anglais

This thesis re-examines Nabokov's art of portraiture in the light of the Russian abstract art that coincides both with the Russian Revolution of 1917 and the exile of Nabokov. According to our hypothesis, his art of portraiture is a part of the global artistic approach and cannot be regarded as a mere ornament to his prose. Even though Gavriel Shapiro and Gerard De Vries have accomplished some tremendous research on the role of the visual arts in his novels, it seems that the lack of research in Nabokov's art of portraiture is mostly due to some reluctance to explore portraits as an academic literary subject. Defined merely as a description, the most endearing type of narrative according to Gérard Genette, the portrait seems to fall out of use in the course of the same century when Nabokov asserts himself as a worldwide renowned author constituting his vast gallery of portraits against the tide. In order to buttress our arguments, our corpus is composed of all of his nineteen novels published to this day. The rhetorical devices borrowed from literature and the visual arts at the same time, will allow us to conceptualize the art of portraiture at the crossroads of various art forms with the help of Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Gérard Genette, and Aristotle among others.

Key words: Vladimir Nabokov, art of portraiture, abstract art, visual arts, twentieth century, Russian Revolution, interpicturality, modernism, postmodernism