

« Traduit de l'américain »

Jean-François Chassay

Volume 28, Number 2-3, Fall–Winter 1992

L'Amérique entre les langues

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035882ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035882ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chassay, J.-F. (1992). « Traduit de l'américain ». *Études françaises*, 28(2-3), 69–81. <https://doi.org/10.7202/035882ar>

« Traduit de l'américain »

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

Je dirai seulement que jamais auparavant, je n'ai autant dû travailler qu'ici cet hiver : traductions, préparation de conférences, articles pour magazines, et tout cela en anglais, rien qu'en anglais, si bien que le démon de ma propre langue est là, enveloppé dans ses ailes, et ne fait que bâiller de temps à autre, dévoilant son cher et grand gosier.

Vladimir Nabokov, *Lettres choisies*.

En 1970, Gallimard publiait un ouvrage étonnant d'un certain Louis Wolfson intitulé *le Schizo et les langues*¹. S'affublant de surnoms comme «L'étudiant de langues schizo-phrénique», «L'étudiant malade mentalement», «L'étudiant d'idiomes déments», Wolfson rédigea son livre directement en français, dans une langue fort approximative. Créant un système extrêmement complexe de traduction reposant sur la sonorité des mots, sa réflexion rappelle par certains côtés les travaux de Raymond Roussel, comme le soutient Deleuze dans sa Préface. Outre le français, il étudie également l'allemand, le russe et

1. Louis Wolfson, *le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1970, 268 p.

l'hébreu, dans le but avoué d'oublier la langue anglaise qu'il hait, d'abord et avant tout par haine de sa mère.

Les moyens de défense sont complexes, puisqu'il doit se protéger de toutes les façons possibles à la fois contre la voix de sa mère: dès que sa mère approche, il « mémorise » dans sa tête une phrase d'une langue étrangère; il a sous les yeux un livre étranger; il produit des grognements de gorge et des crissements de dents; il a sa radio portative près de lui; il a deux doigts prêts à boucher ses oreilles; ou bien un seul doigt, l'autre oreille étant remplie par l'écouteur de la radio, la main libre pouvant alors servir à tenir et feuilleter un livre étranger².

Dans ce livre consacré pour l'essentiel à raconter sa vie quotidienne et ses séjours dans les hôpitaux psychiatriques, Wolfson affirme malgré tout son appartenance à New York: « Peu de livres font éprouver de façon plus immédiate ce que c'est que de vivre à New York et d'errer dans les rues de la cité³ », écrit Paul Auster qui habite lui-même Brooklyn. Voici donc, à proprement parler, un livre « traduit de l'américain ».

Louis Wolfson apparaît évidemment comme un cas limite, mais par son excès même, représentatif d'un phénomène qui traverse toute l'histoire moderne de la littérature américaine. Comment parvenir ou comment échapper à la langue anglaise? Tel est le problème auquel se consacrent de nombreux écrivains, problème qui a des racines historiques évidentes.

Les contours géographiques du pays sont encore récents — si l'on excepte Hawaï et l'Alaska, les derniers états admis dans l'union sont l'Arizona et le Nouveau-Mexique en 1912 — et la poussée démographique américaine doit beaucoup à l'afflux des émigrants européens arrivés aux portes d'Ellis Island il y a moins d'un siècle. Entre 1892 et 1924, seize millions d'émigrants (de cinq à dix mille par jour) franchirent ainsi la frontière et on n'en refoula pas plus de 2 à 3 %⁴. Dans ce contexte, de quoi parle-t-on — et de quelle langue parle-t-on — lorsqu'il s'agit des États-Unis? Le pays est-il convaincu des limites de ses frontières, et notamment de ses frontières linguistiques? Rien n'est moins sûr, surtout lorsqu'on constate la multiplication des lois pour protéger l'anglais dans plusieurs états américains, en particulier dans le domaine de l'affichage. Si l'anglais peut être perçu comme une langue en danger, la situation est nécessairement moins claire qu'il n'y paraît à première vue, ou la paranoïa plus grande qu'on ne le croit. Dans

2. *Ibid.*, préface de Gilles Deleuze, p. 11.

3. Paul Auster, *l'Art de la faim*, Avignon, Actes Sud, 1992, p. 34.

4. Sur l'histoire d'Ellis Island, on pourra lire le beau livre de Georges Perec, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paris, Éditions du Sorbier, 1980, 149 p.

un cas comme dans l'autre, la nation américaine ne semble pas rassurée sur elle-même.

Ceci n'est évidemment pas sans avoir de conséquences sur les textes littéraires. On a tellement insisté pour dire que les États-Unis vivaient sans Histoire, que les actes fondateurs consistaient à « purifier » le pays de l'Europe et de ses traditions, qu'il s'agissait d'une société sans mémoire⁵, qu'on en est venu à occulter le fait que l'Histoire est partout présente dans les textes littéraires récents, de Robert Coover à Don DeLillo en passant par des auteurs aussi différents que Norman Mailer, Louise Erdrich ou Joseph McElroy.

Il ne faut pas s'étonner que la question de l'Histoire passe souvent, depuis toujours (disons, en gros, depuis Thoreau), par une crise d'identité révélatrice des tensions provoquées par cet espace sans cesse mouvant et dont la mythomanie du discours politique américain tend à cacher la faiblesse des fondations⁶. Dès lors, s'il existe semble-t-il des particularités suffisantes pour qu'il soit possible de parler d'une langue américaine — on « traduit de l'américain » —, on pourrait se demander s'il existe un écrivain américain, pour poser la question de manière lapidaire. À l'exemple idoine de Hemingway, modèle même de l'écrivain américain, charriant tous les mythes qui l'accompagnent, s'opposerait un nombre considérable de contre-exemples, d'Isaac Bavish Singer écrivant en yiddish à Henry James devenant citoyen britannique.

Jack Kerouac, que l'institution littéraire québécoise, en mal de héros, s'approprie plus souvent qu'autrement en faisant un écrivain bien de chez nous, pourrait apparaître en ce sens comme un cas exemplaire. On s'empare sans vergogne des droits sur un écrivain, profitant de la faiblesse identitaire d'un individu qui s'est toujours senti étranger dans sa propre patrie. Mais cette utilisation de l'œuvre de Kerouac est néanmoins le signe d'un problème beaucoup plus vaste qu'on ne le croit et en l'analysant en profondeur — de manière évidemment

5. Voir par exemple Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Paris, Seuil, 1988, 520 p. Ou encore, sur un ton beaucoup moins rigoureux cependant, Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, 249 p.

6. Jearn Morency élargit en quelque sorte cette question à l'ensemble des Amériques: « On retrouve en effet, au fondement même de l'aventure américaine, une ambition secrète ou avouée, qui est celle du recommencement, de la transformation, de la métamorphose, ambition qui demeure sans cesse en butte aux obstacles d'une réalité objective avec laquelle il faut bien composer, sous peine de schizophrénie ou de mythomanie » (Jean Morency, « Les chemins perdus: figurations de la vie, de la mort et de la renaissance chez Washington Irving, Alejo Carpentier et Gabrielle Roy », dans *Urgences*, « Mythes et romans de l'Amérique », 34, 4^e trimestre 1991, p. 75). Il serait intéressant de développer cette hypothèse dans le cas des États-Unis en particulier pour en examiner les enjeux singuliers.

moins caricaturale que ce qui se passe généralement au Québec dans le cas de l'auteur d'*On the Road* —, on découvrirait sans aucun doute que de nombreux écrivains américains expriment dans leurs textes la même difficulté à s'identifier à la terre qu'ils habitent, difficulté qui passe par un rapport souvent complexe à la langue. Il serait possible de reprendre une formule de Sherry Simon et affirmer que, dans bien des cas, le roman américain au XX^e siècle «dit le contraire du rêve de l'individu ou de l'écrivain bien dans sa langue comme il ou elle peut être bien dans sa peau ou son pays, la fin des coïncidences parfaites entre langue, culture, écriture⁷.»

J'aimerais brièvement donner deux exemples de ce qu'on pourrait nommer un exil intérieur, un exil à la fois dans et hors de la langue. Il s'agit du cas de deux écrivains, d'abord William Faulkner puis Vladimir Nabokov qui, sur un mode fort différent, ont repensé la langue anglaise aux États-Unis, et l'Histoire à travers elle, d'une certaine manière parce qu'ils n'avaient pas le choix de faire autrement.

*

Incompris aux États-Unis pendant longtemps, William Faulkner trouva rapidement en France un public enthousiaste. André Malraux dans la Préface de *Sanctuaire* puis Valéry Larbaud dans celle de *Tandis que j'agonise* — en fait les deux livres auraient dû sortir dans l'ordre inverse; Malraux se retrouva ainsi, grâce aux délais d'impression, remarqué pour une découverte littéraire qui n'était pas la sienne — consacrèrent l'homme du *Deep South*⁸. Larbaud, en peu de pages, explique bien dans sa Préface la complexité de cet étrange voyage funéraire au cours duquel Addie Bundren est conduite par son mari et ses enfants au cimetière où sont enterrés ses parents. Le voyage de plusieurs jours est raconté en 59 courts chapitres par une quinzaine de voix narratives différentes dans un texte où les repères temporels s'effacent. Pourtant, le texte de Larbaud, malgré sa mise en valeur de la technique narrative faulknérienne, ne manque pas de choquer. Il félicite en effet le traducteur Maurice Édgar Coindreau :

7. Sherry Simon, «La traduction inachevée», dans *l'Étranger dans tous ses états*, sous la direction de Simon Harel, Montréal, XYZ éditeur, 1992, p. 27.

8. Par ailleurs, Richard Milrun démontre à quel point la culture française a influencé l'univers romanesque de Faulkner. Voir «Faulkner and the Cavalier Tradition: the French Bequest», *American Literature*, XLV, January 1974, pp. 579-593.

[qui] a fait sagement en ne cherchant pas à rendre les caractéristiques du patois que parlent les personnages de *Tandis que j'agonise*. Ce patois peut être curieux pour le lecteur de langue anglaise [...] mais ce n'est guère qu'un anglais dégradé, entaché de négligence et de mauvaises habitudes, qui nous a paru plus difficile que savoureux, bien qu'il reflète les conditions d'existence de ceux qui le parlent et soit bien dans l'atmosphère du livre⁹.

On croit rêver : voilà un homme qui a connu Joyce, qui l'a traduit, et pour qui les spécificités de la langue de Faulkner sont d'un intérêt trop relatif pour qu'on en tienne compte. Larbaud défend une langue normative *contre* l'auteur.

Dans *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*¹⁰, Marc Chénétier donne un exemple des problèmes de traduction de Coindreau. Ce dernier traduit par exemple par « C'est alors que j'ai appris que les mots ne servent à rien, que les mots ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer », la phrase suivante énoncée par Addie : « *That was when I learned that words are no good; that words don't ever fit even what they are trying to say at*¹¹ » (souligné par Chénétier). « Et pourtant, dans cette dernière expression gisent les réserves d'agressive énergie qui font de l'oralité américaine un phénomène si particulier¹². » Oralité qui, pourtant, relève d'une tradition dans la prose romanesque américaine qui remonte au moins jusqu'à Mark Twain et que le traducteur, bien au fait de la culture littéraire américaine, devait connaître.

Cette oralité si importante, comment peut-elle échapper à Larbaud, aussi bien qu'à Coindreau ? Il faut sans doute pour cela s'arrêter à la dernière phrase de la Préface. Bien entendu, cet anglais « reflète les conditions d'existence de ceux qui le parlent », mais la dimension sociale et historique qui s'exprime dans cette langue (volontairement) défaite, expression d'un Sud en déliquescence, sans laquelle le projet littéraire de Faulkner n'existe pas, Larbaud ne se sent pas concerné par elle. Ce patois devait effectivement apparaître bien difficile à cet homme de grande culture (européenne), mais imperméable aux débats qui pouvaient agiter le *Deep South*.

Faulkner, au contraire, y a ses racines et se définit davantage comme un homme du Mississippi que des États-Unis. On connaît sans doute la phrase malheureuse qui lui aurait été attribuée dans une entrevue, où il soutenait être prêt à se battre « pour le Mississippi contre les États-Unis, même si cela

9. Préface à William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, Gallimard, « Folio », 1973, p. 11.

10. Paris, Seuil, 1989, 453 p.

11. *Ibid.*, p. 334.

12. *Ibid.*

signifiait descendre dans la rue pour tirer sur des Noirs¹³». Il passa toute une année à tenter de corriger cette affirmation, écrivant dans plusieurs lettres ouvertes aux journaux qu'il n'avait jamais dit une horreur pareille. Quoi qu'il en soit, cette histoire confortera les Américains dans l'idée que Faulkner est un «ennemi de l'intérieur», enraciné et survivant dans une atmosphère de décadence où la mémoire d'un passé supposé glorieux étouffe le présent en soulignant la médiocrité, ce dont rendent compte ses romans et les familles — Sartoris, Compson, Snopes — qui les habitent.

La culture des origines, cette présence obsédante du Sud — ramenée à une ville imaginaire, Jefferson, comté de Yoknapatawpha — qui a dégénéré depuis la guerre de Sécession, naît dans le roman de la confusion provoquée par le langage faulknérien. Dans le désastre de la défaite, le fil de l'Histoire a été rompu, «ce fil ténu et fragile, au moyen duquel on peut joindre de temps à autre, pendant un instant, les petits coins superficiels, les bords de vies humaines secrètes et solitaires, avant qu'ils ne se renfoncent dans les ténèbres où l'esprit a crié pour la première fois, criera pour la dernière, et ne sera pas plus entendu¹⁴».

Dans ce monde où les valeurs se lézardent, l'accumulation des points de vue narratifs subjectifs qui se succèdent impose la logique d'une *approximation* du monde¹⁵. Approximation, puisqu'il s'agit de reconstruire un monde disparu depuis la guerre de Sécession, à partir de souvenirs de plus en plus flous, un passé hérissé d'embranchements, de faux espoirs et d'impasses. Le Sud apparaît comme un concept, «*a matter of knowing even more than being, and as such part of the currency of our language and perception*¹⁶». Ce qui a des conséquences sur l'écriture : «*generations of Southerners have been engaged not so much in writing about the South as in writing the South [...], reimagining and remaking ("reinventing" in some instances) their place in the act of seeing and describing it*¹⁷.» Travail de cognition en définitive, où

13. Pour le détail de cette affaire, lire par exemple David Minter, *William Faulkner — sa vie et son œuvre*, Paris, Balland, 1984, 450 p.

14. William Faulkner, *Absalon! Absalon!*, Paris, Gallimard, «L'imaginaire», 1982, p. 218.

15. On notera également l'indétermination générique dans laquelle a été tenu *Tandis que j'agonise* à sa sortie. L'appellation de «roman» a été largement contestée par de nombreux critiques. Voir André Bleikastein, *Parcours de Faulkner*, Paris, Ophrys, 1982, pp. 173-176.

16. «...un mode de connaissance davantage qu'un mode d'être, et comme la propagation de notre langue et de nos perceptions» (Richard Gray, *Writing the South: Ideas of an American Region*, New York, Cambridge University Press, 1986, p. VII. Ma traduction).

17. «des générations de Sudistes se sont moins intéressés à écrire sur le Sud qu'à écrire le Sud, recréant et redéfinissant ("réinventant" d'une certaine façon) le lieu dans leur façon de le voir et de le décrire» (*ibid*, ma traduction).

Histoire et mémoire sont bien parties prenantes, mais ne peuvent s'exprimer qu'à travers une perpétuelle réinvention du Sud. « L'histoire accumulée est beaucoup plus qu'un segment révolu et dans une large mesure périmée. [...] Ce qui est arrivé, une fois repensé réflexivement comme une histoire, caractérise l'entreprise et nomme le sens de l'aventure¹⁸ ». L'aventure faulknérienne a ceci de remarquable que cette réflexion sur les savoirs de l'Histoire s'exprime dans l'écriture.

Le pari de Faulkner est d'exprimer cela à travers ce qui apparaît le plus inconcevable et le plus obsolète aux personnages: les mots. Pour Addie Bundren, les mots ne servent à rien, ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer, mais servent de cataplasmes pour masquer l'horreur de la vie quotidienne et aider à l'oublier. Pour cette femme, la seule communication possible est non verbale, et la seule réalité possible se trouve dans l'action. Ironiquement, outre Addie, un des seuls personnages dans le roman à croire à la primauté de l'action sur les mots est son fils Cash qui construit le cercueil dans lequel on la déposera (dans l'ordre du récit, qui ne respecte pas la chronologie, le monologue d'Addie a lieu bien après sa mort).

C'est la grossesse qui amènera Addie à réfléchir de manière obsessionnelle sur le langage. Des mots comme « maternité », « péché », « amour » se révèlent vides de sens. Les naissances successives ne parviennent qu'à prolonger une lignée déchuë, celle du Sud qui n'en finit plus de ne pas vouloir mourir. Les grossesses murent peu à peu Addie dans le silence, dans l'attente de la mort. Et s'il faut parler, c'est pour exprimer l'inanité de tous mots, détruire l'identité du Sud, en commençant par vider de sens ceux qui l'entourent (son mari, Anse, et ses fils aînés) et en les dépouillant de leur nom :

Sometimes I would lie by him in the dark, hearing the land that was not of my blood and flesh, and I would think: Anse. Why Anse. Why are you Anse. I would think about his name until after a while I could see the word as a shape, a vessel, and I would watch him liquefy and flow into it like cold molasses flowing out of the darkness into the vessel, until the jar stood full and motionless: a significant shape profoundly without life like an empty door frame; and then I would find that I had forgotten the name of the jar. I would think: The shape of my body where I used to be a virgin is in the shape of a and I couldn't think Anse, couldn't remember Anse. [...] And when I would think Cash and Darl that way until their names would die and

18. Judith Schlanger, *l'Invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983, p. 226.

*solidify into a shape and then fade away, I would say, All right. It doesn't matter. It doesn't matter what they call them*¹⁹.

Les noms ont une forme, comme une jarre, ce sont des «objets» concrets qui, au bout du compte, ne veulent plus rien dire. Mais pour exprimer ce que son corps à elle représente, Addie n'a plus que le silence à offrir, s'exprimant dans le texte par un blanc qui est la manifestation même de son refus du langage et d'une attente froide et stoïque de la mort.

La descendance, normale pour Anse Bundren, est pour Addie la perpétuation d'un échec. Il faut épuiser cette mémoire qui cherche à mettre un nom sur chaque chose et se concentrer uniquement sur l'acte suprême, la seule véritable action : la mort.

Couper le fil avec le passé consiste également ici à couper le fil narratif. *Tandis que j'agonise* est une narration dont le centre disparaît, qui n'a pas de fil conducteur, si ce n'est ce personnage d'Addie qui justement meurt au moment où s'ouvre le livre et dont le monologue unique, contre toute attente, surgit aux deux tiers du roman.

De là ce discours obsessionnel, répétitif, qui cherche à trouver, malgré tout, des points d'ancrage dans le discours. «Faulkner annonce qu'il n'y a plus ni théâtre ni poésie, ni narration ni histoire, mais que désormais l'écriture, à vif dans son rythme, dit toutes les scènes à la fois, reprend la prédication et la prophétie dans les intervalles du récit de la perception raccourcie, insistante, immédiate²⁰.» Le personnage de Darl, fils aîné et antithèse de Addie, reflète bien l'univers falknérien. Pour lui, les mots sont tout, mais il ne parvient jamais à tenir un discours cohérent, déchiré par des problèmes d'identité qui le poussent inexorablement vers la folie, parlant de lui

19. «Parfois étendue près de lui dans l'obscurité j'écoutais la campagne qui maintenant faisait partie de ma chair et de mon sang et je pensais : Anse. Pourquoi Anse ? Pourquoi es-tu Anse ? Je pensais à son nom tellement qu'au bout d'un moment, je pouvais voir le mot prendre forme, la forme d'un récipient, et je voyais Anse se liquéfier et y couler comme de la méléasse froide s'écoulant des ténèbres dans le récipient jusqu'à ce que le vase fut plein et immobile ; une forme significative, profondément inanimée, comme le vide d'une embrasure de porte. Puis je m'apercevais que j'avais oublié le nom du vase. Je pensais : la forme de mon corps, là où autrefois j'étais fière, et comme un et je ne pouvais pas penser *Anse*, je ne pouvais pas me rappeler *Anse*. [...] Et quand, de même, je pensais *Cash* et *Darl* de façon que leurs noms arrivent à mourir, à se solidifier, prenant une forme avant de disparaître, je disais : C'est bien. Ça n'a aucune importance. Les noms qu'on leur donne, ça n'a aucune importance » (*As I Lay Dying*, New York, Random House, 1965, p. 165 ; *Tandis que j'agonise*, Traduction de Maurice Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, pp. 166-167).

20. Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard. « Folio », 1986, p. 107.

à la fois à la première et à la troisième personne: « *Darl has gone to Jackson. They put him on the train, laughing, the heads turning like the heads of owls when he passed. «What are you laughing at?» I said. «Yes yes yes yes yes.»*²¹ » La « normalité » ne résiste jamais très longtemps ici aux blessures psychologiques les plus graves. Ce fil rompu avec le passé, cette mémoire trouée, en lambeaux, coûte cher aux individus fragiles comme Darl. La raison bascule plus souvent qu'autrement et le dérèglement s'exprime dans la langue.

Dans cet espace de tensions perpétuelles, Faulkner joue la langue contre la langue, le Sud contre le Sud, les Blancs contre (mais parfois avec) les Noirs. Télescopage d'une langue aristocratique et d'une langue populaire, l'œuvre s'affirme dans une narration qui, dans sa spirale continue, annonce la fin d'une Histoire qui refuse de voir s'éteindre ses derniers feux.

Si, dans *Tandis que j'agonise*, l'auteur exploite les ressources d'un sociolecte propre aux gens du Sud, c'est aussi pour le confronter à une rhétorique propre au narrateur, style châtié qui rend tout à fait relative l'autonomie de langage attribuée aux personnages. Cette entorse à la vraisemblance permet cependant d'exprimer avec plus d'éclat le manque de maîtrise du discours de la famille Bundren sur laquelle se focalise le roman, leur langue se voyant sans cesse entravée par le pouvoir de l'anglais littéraire, de l'anglais du Nord, de la langue parlée par les « vrais » Américains. Il ne s'agit donc pas seulement de rendre compte d'une réalité qui serait propre au Sud, mais d'imposer, *dans la langue*, la difficulté à exprimer une unité de valeurs, de culture, de pensée, court-circuitée par la présence des vainqueurs du Nord. Ceci s'efface tragiquement de la traduction de Coindreau, aveugle à l'Histoire dans le roman de Faulkner.

*

Au cours d'un colloque organisé à New York, il y a déjà plusieurs années, Alain Robbe-Grillet affirma à plusieurs reprises que Vladimir Nabokov lui apparaissait comme le plus grand écrivain américain contemporain. Un peu excédé, John Barth finit par répliquer que, dans ces conditions, le plus grand écrivain français du XX^e siècle était nul autre que Samuel Beckett²²...

Et pourquoi pas, en effet? La situation des deux écrivains se révèle pourtant fort différente. Samuel Beckett a décidé librement

21. « Darl est allé à Jackson. Quand ils l'ont mis dans le train; il riait dans le long wagon, et les têtes se tournaient sur son passage comme des têtes de hiboux. J'ai dit: « Qu'est ce qui te fait rire? — Oui oui oui oui » (*As I Lay Dying*, New York, Random House, 1965, p. 243; *Tandis que j'agonise*, p. 239).

22. Cité par Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 386.

d'écrire en français; Nabokov n'avait pas vraiment le choix puisqu'il fut contraint de quitter la Russie avec sa famille après la Révolution bolchévique. Conscient de la censure qui s'exerçait à son égard en URSS, voyant se réduire comme une peau de chagrin son public à mesure que la communauté russe émigrée — d'abord centrée à Paris, Londres, et surtout Berlin — se disperse, déçu par les premières traductions anglaises de ses romans, il prit la difficile décision, à plus de 35 ans, d'écrire dorénavant directement en anglais et uniquement en anglais, quelques années à peine avant de s'exiler aux États-Unis.

Issu d'une famille anglophile, parlant, outre l'anglais, un français impeccable, Nabokov aura vécu, à cause de bouleversements historiques, de manière très concrète, l'étrangeté de la langue. Après avoir passé quinze ans à refuser d'apprendre l'allemand (même s'il « entendait bien » cette langue) pour ne pas entacher la qualité de son russe, le voilà obligé d'oublier sa langue maternelle. Non pas complètement, puisqu'il donnera à l'Université Cornell des cours de russe, fera de la traduction et continuera à correspondre, lorsqu'il le peut, dans cette langue. Mais du moins il fut contraint de l'oublier lorsqu'il s'adonne à ce qui est pour lui l'essentiel de l'existence: la littérature.

La nostalgie de l'exil ne peut se satisfaire d'une réalité qui apparaît comme imposture ou trahison. Nabokov n'a jamais cherché à reconstruire fidèlement un passé disparu et l'Histoire sera toujours absente de ses livres. Il a toujours soutenu « que le mot "réalité" n'a aucun sens dépouillé des guillemets qui, toujours, implicites ou non, la qualifient²³ ». En entrevue il déclarait « *Reality is a very subjective affair. I can only define it as a kind of gradual accumulation of information; and as specialization*²⁴. » Il s'agit d'abord d'un savoir sur le monde à travers lequel notre conception des événements se forme et notamment à travers les images de ce monde. Lorsqu'on lui demandait « *What language do you think in?* », il répondait invariablement « *I don't think in any language. I think in images*²⁵. » Une œuvre marquée au sceau de la conscience, intéressée par

23. Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, p. 294.

24. « La réalité est quelque chose de très subjectif. Je peux la définir uniquement comme étant une accumulation graduelle d'informations; et comme une spécialisation » (Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill 1973, p. 10. Ma traduction).

25. « En quelle langue pensez-vous? » « Je ne pense pas dans une langue. Je pense avec des images » (*ibid.*, p. 14. Ma traduction). Dans son introduction à *Voir et savoir*, Pierre Ouellet écrit que « *Voir et Savoir* ne riment pas sans raison. Une longue tradition les noue non seulement dans la gnoséologie, qui ancre, depuis les Grecs, la connaissance dans la vision, mais dans la théorie du langage aussi, où le Nom, depuis les Présocratiques, *fait voir et donne à savoir* » (*Voir et Savoir*, Candiak, Balzac, 1992, p. 3.)

les problèmes du temps aussi bien que par la duplicité du langage et sachant manier le cynisme de manière particulièrement efficace ne saurait faire abstraction d'une dimension cognitive par laquelle le réel se pense, surtout quand on l'a vécu de manière aussi douloureuse.

Publié au milieu des années cinquante, *Lolita*, l'ouvrage le plus américain sans doute de Nabokov, est d'abord, quoi qu'on ait pu dire de sa dimension « pornographique » et, plus sérieusement, du travail que l'auteur y effectue sur la langue, un roman sur le territoire. Alain Robbe-Grillet a écrit que le meilleur palliatif que connaisse Humbert Humbert à ses maux, son seul recours pour tenter de fixer, de retenir quelque chose — l'attachement problématique de Lolita d'abord, et son état naturellement provisoire de petite fille, ensuite le souvenir rongé du bonheur perdu — c'est le déplacement²⁶. Nabokov joue ironiquement (et dialectiquement) sur la difficulté, pour l'écrivain américain, de s'identifier à la terre qu'il habite.

Incapable de se fixer en aucun lieu, se déplaçant de motel de troisième zone en motel de quatrième zone ayant tous le même « confort » stéréotypé, Humbert Humbert exprime à l'envi, au cours de ses déplacements, la médiocrité de l'Amérique profonde. Cette satire de la vie américaine est contrebalancée par les paysages magnifiés du territoire qui surgissent devant les yeux du lecteur et qui donne toute sa grandeur au pays. Mais l'exaltation de Humbert Humbert, ses transports rhétoriques, transforment les États-Unis en une série de cartes postales, puisqu'il verse continuellement dans le cliché, exactement comme lorsqu'il parle de la « grande » littérature²⁷. Ce n'est pas sans raison que le narrateur, d'entrée de jeu, rappelle ses origines européennes: « *I was born in 1910, in Paris. My father was a gentle, easygoing person, a salad of racial genes: a Swiss citizen, of mixed French and Austrian descent, with a dash of the Danube in his veins. I am going to pass round in a minute some lovely, glossy-blue picture-postcards*²⁸. » Voilà le paysage de cartes postales

26. Alain Robbe-Grillet, « Note sur la notion d'itinéraire dans *Lolita* », *L'Arc*, 99, 1985, p. 35.

27. Ceci rappelle la médiocrité d'un autre personnage nabokovien, Hermann dans *la Méprise*, lui-même convaincu de son grand talent de rhéteur.

28. « Je naquis à Paris en 1910. Mon père, homme d'humeur égale et insouciant, était une macédoine de gènes de races diverses: citoyen suisse lui-même, mais d'ascendance mi-française, mi-autrichienne, avec un soupçon de Danube dans les veines. Nous allons faire passer dans un instant de jolies cartes postales glacées aux horizons bleutés » (Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, Vintage, 1989 ; Traduction de E.-H. Kahane, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 9).

déjà annoncé... Le regard que porte Humbert Humbert sur ce qui l'entoure fait des États-Unis un pays sans cesse redécouvert par d'éternels émigrants pour qui ce territoire n'est jamais une certitude, plutôt une étrangeté, et demeure un lieu de passage.

Ces déplacements qui renvoient ironiquement à ceux de Nabokov, parcourant pendant plusieurs années les États-Unis à la recherche d'un emploi, se situent également dans la langue. En changeant de langue littéraire, l'auteur de *Pale Fire* décide d'attaquer l'anglais de front, faisant flèche de tout bois. Nabokov se précipite sur la langue anglaise comme Humbert Humbert sur Lolita. « Pour documentées que soient les descriptions du paysage américain dans ce roman, elles constituent un paysage verbal manipulable au gré des désirs du narrateur, travaillé par les contrepèteries, les jeux de mots, les allitérations, une rythmique²⁹. » Ceci se vérifie dans le nom même de la nymphe, qui se prête au dérapage et à la dispersion : « *She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita*³⁰. » Lolita, ce symbole féminin, caricature qui vient saper avec humour et ironie le matriarcat américain, porte un prénom qui renvoie lui aussi à des origines étrangères. Humbert Humbert fait preuve de constance puisqu'il y a chez lui un précédent : « *Did she have a precursor? She did, indeed she did. In point of fact, there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child*³¹. » Sans ce passé mythique — le lecteur n'aura pas de détails sur cette expérience lointaine —, Lolita n'aurait pu exister. La filiation historique et le lien avec la lointaine Europe apparaît là où on ne l'attendait sans doute pas.

Cette filiation avec le continent européen est accentuée par la présence de la littérature française. Le narrateur, né à Paris — le roman est d'ailleurs parsemé d'expressions françaises — multiplie les allusions à son style impeccable, notamment en se comparant à Flaubert. Les allusions sont nombreuses et on a souvent vu, dans ce couple Humbert Humbert-Lolita, un double parodique du couple Charles-Emma.

29. Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, p. 39.

30. « Elle était Lo le matin, Lo tout court, un mètre quarante-huit en chaussettes, debout sur un seul pied. Elle était Lola en pantalon. Elle était Dolly à l'école. Elle était Dolores sur le pointillé des formulaires. Mais dans mes bras, c'était toujours Lolita » (*Lolita*, Traduction de E.-H. Kahane, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 9).

31. « Avait-elle une devancière ? Oui, certes oui. En vérité, il n'y aurait peut-être jamais eu de Lolita si je n'avais aimé, un certain été, une enfant initiale » (*ibid.*).

La distance linguistique permet toutes les possibilités et conduira, dans le cas de Nabokov, à un étrange paradoxe. Alors qu'il ne pouvait se concevoir comme membre à part entière de l'institution littéraire américaine et n'imaginait jamais trouver sa place dans la tradition romanesque de ce pays, il jouera un rôle décisif dans l'évolution de celle-ci. Si l'influence dominante de Hemingway règne sur les lettres américaines au moment où Nabokov commence à rédiger *Lolita*, quinze ans plus tard, toute une génération qu'on qualifie de « postmoderne » fera de l'écrivain d'origine russe un modèle, implicitement ou explicitement. *Pale Fire*, à la fois roman et poème, commentaire textuel et fiction policière, s'imposera dans les années soixante-dix notamment comme l'exemple type de la métafiction triomphante, pour reprendre la formule de Marc Chénétier. Des écrivains aussi différents que John Updike ou John Barth s'y réfèrent encore.

*

Rapidement esquissés, les deux exemples donnés ici visent modestement à indiquer comment, aux États-Unis, la question de la langue littéraire a souvent été source de tension dans une mesure beaucoup plus grande qu'on ne l'imagine parfois. Au-delà du didactisme qu'elle sait engendrer, l'Histoire a été (et est encore) cause de rupture profonde dans la langue elle-même.

D'une défaite historique, symbolique, culturelle, nécessairement déchirante, Faulkner extirpe une langue populaire qu'il utilise dialectiquement, confrontant le peuple du Sud à celui du Nord; Nabokov s'inspire plutôt de la défaite, (celle qu'il vit lorsque la Russie disparaît au profit de l'URSS), qui condamne sa langue, en poussant jusqu'aux limites du maniérisme et de l'élitisme l'anglais, utilisant ludiquement celui-ci pour mieux déjouer ce qui, dans cet idiome, pourrait lui échapper. Dans un cas comme dans l'autre, l'écrivain intériorise l'Histoire. Plutôt que d'afficher celle-ci dans l'œuvre, il en fait la matière même du langage romanesque.