

## TRANSPARENCE PHOTOGRAPHIQUE ET OPACITÉ VERBALE DANS *SPEAK, MEMORY* DE VLADIMIR NABOKOV

Comme un grand nombre d'écrivains contemporains, Vladimir Nabokov explore les effets déstabilisants de l'interaction des codes visuels et verbaux dans *Speak, Memory*, ouvrage autobiographique combinant texte et image photographique. Toutefois, ce qui fait l'originalité de ce livre n'est pas le manque de fiabilité d'une image photographique qui ne tiendrait pas ses promesses de véracité, mettant par là en péril les notions de perception et de représentation. Dans *Speak, Memory*, les photographies sont en fait présentées comme de véritables fenêtres fiables et transparentes permettant l'accès au passé. Ce qui contrarie le projet autobiographique, en revanche, c'est l'opacité du discours de réminiscence, ou discours anamnétique, qui entoure ces photographies, et en particulier le discours véhiculé par les légendes qui les accompagnent. S'inspirant de critiques tels que Barthes, Doubrovsky, Harvey Rugg et d'autres encore, cet essai examine la façon dont Nabokov subvertit sa propre autobiographie, ou photobiographie, à travers une utilisation idiosyncratique du texte et de l'image qui non seulement éclaire sa condition d'écrivain en exil mais également défie les attentes de ses lecteurs.

Dans l'avant-propos de *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* datant de 1966, Nabokov annonce qu'il s'agit là de l'ultime édition<sup>1</sup> d'un texte qui, à l'instar des papillons qui lui sont si chers, a subi de « multiples métamorphoses », la version présente étant le résultat d'une « tâche diabolique », « the re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place »<sup>2</sup>. Cette formulation n'est pas seulement typique de l'humour légendaire de son auteur. Ces métamorphoses multiples, « jamais encore entreprises par un être humain »<sup>3</sup> – affirmation qui n'est pas sans rappeler les déclarations mégalomanes de

---

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, 1951, 1967, New York: Knopf, 1998, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

Rousseau au début des *Confessions*<sup>4</sup> – sont en effet dignes des métamorphoses lépidoptères, ne serait-ce que par les nombreux titres que se vit donner le livre au fil des ans, depuis le titre provisoire « The Person in Question » jusqu'aux titres des éditions de 1951, *Conclusive Evidence* aux États-Unis et *Speak, Memory: A Memoir* en Angleterre – lui-même choisi après que Nabokov a envisagé, puis abandonné, l'idée de « Speak, Mnemosyne » et « The Anthemion » –, puis le titre de l'édition russe « Drugie Berega » (« Other Shores »), et enfin le titre définitif de 1967, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. En ce sens, le sous-titre « An Autobiography Revisited » est d'autant plus pertinent que Nabokov n'a pas seulement « revu et corrigé » les titres, il a également repris et retravaillé le contenu de son livre jusqu'à cette ultime version de 1967.

Toutefois, ce qui rend ce dernier titre particulièrement intéressant, c'est que ce choix que fait Nabokov d'inscrire son projet dans une tradition littéraire spécifique, celle de « l'autobiographie » (et non plus des mémoires comme dans les versions antérieures), correspond également à l'inclusion, pour la toute première fois, de photographies dans un texte qui, jusqu'alors, n'était composé que de mots. Il semblerait alors que Nabokov, dans cette version définitive, ne se contente pas de reprendre un texte antérieur, mais reprend toute une tradition littéraire afin de produire à l'arrivée, par le biais de ce mélange d'autobiographie et de photographies, ce qui est bel et bien « a unique freak as autobiographies go » (« un objet autobiographique non identifié ? »), comme l'écrit le pseudo critique de *Conclusive Evidence* – qui s'avère, bien entendu, être l'auteur lui-même – au « Chapitre 16 »<sup>5</sup>, ajouté plus tard en appendice au texte. Et il faut bien admettre que, comme on peut l'attendre de Nabokov, cette autobiographie est bel et bien « a unique freak », combinant les caractéristiques de ce qu'Hervé Guibert appelle une « photobiographie »<sup>6</sup>, ce que Johnnie Gratton appelle une « autofiction photobiographique »<sup>7</sup>, ce que Mounir Laouyen et Alex Hughes appellent, en s'inspirant du Nouveau Roman ou de l'anti-roman français, une « Nouvelle

---

<sup>4</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Livre I*, 1782-1789, Paris : Gallimard, 1973, p. 1 : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur ».

<sup>5</sup> Le chapitre 16, que Nabokov avait décidé de ne pas publier, est finalement paru pour la première fois en 1998 en appendice de l'édition américaine Knopf.

<sup>6</sup> Cité dans Alex Hughes and Andrea Noble (ed.), *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, Albuquerque: U of New Mexico P, 2003, p. 175.

<sup>7</sup> Johnnie Gratton, « Sophie Calle's *Des histoires vraies*: Irony and Beyond », in Alex Hughes and Andrea Noble (ed.), *ibid.*, p. 184.

Autobiographie »<sup>8</sup> ou « anti-autobiographie », et finalement de ce que Maria Louise Ascher appelle une « méta-autobiographie »<sup>9</sup>. Avec son mélange de texte et de photos, ce « nouveau type d'autobiographie », comme Nabokov lui-même définit son projet dans une lettre adressée à un ami, est effectivement une « photobiographie », mais la façon qu'a Nabokov d'insister sur le côté fabriqué et extrêmement subjectif de l'histoire par le biais de phrases telles que « the careful reconstruction of my artificial but beautifully exact Russian world »<sup>10</sup>, ou bien encore « and now comes that bicycle act – or at least my version of it »<sup>11</sup>, la place immédiatement parmi les catégories postmodernes de « l'autofiction » ou de la « métافiction » « photobiographique ». Dans un contexte de « méfiance générale vis-à-vis de 'l'égo-littérature' »<sup>12</sup>, pour reprendre l'expression de Michel Braud, les théoriciens et praticiens postmodernes de l'autobiographie tels que Roland Barthes ou Serge Doubrovsky n'ont cessé de souligner l'impossibilité fondamentale qui caractérise l'écriture du soi. Comment peut-on rendre compte du sujet le plus fidèlement possible lorsque l'on appréhende le moi comme une multiplicité de fragments disjoints ? Et du même coup, comment un récit peut-il être raconté autrement que par « un personnage du dit roman, ou même plusieurs personnages », comme le souligne Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>13</sup>. D'où le concept d'« autofiction » forgé par Doubrovsky dans les années 1970, ou celui, plus récent, de « Nouvelle Autobiographie », qui voit l'autobiographie postmoderne comme marquée par « l'éclatement du sujet unaire »<sup>14</sup>, selon Laouyen, et le sujet autobiographique comme représentant le « degré zéro de l'égoïté », selon Sécardin<sup>15</sup> à travers son « identité inassignable » et son « centre indéterminé », selon Laouyen là encore<sup>16</sup>. Par l'intermédiaire de ce personnage de critique au Chapitre 6 qui rappelle au lecteur que les autobiographies peuvent être « vraies, plus ou moins vraies, ou délibérément

<sup>8</sup> Mounir Laouyen, « Préface », « L'Autobiographie post-moderne, post-mortem », *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : p. 3.

<sup>9</sup> Maria Louise Ascher, « The Exile as Autobiographer: Nabokov's Homecoming », *Realms of Exile: Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices*, Domnica Radulescu (ed.), Lanham, Maryland: Lexington Books, 2002, p. 70.

<sup>10</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 211.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>12</sup> Michel Braud, « Le Texte d'un roman : Journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : p. 76.

<sup>13</sup> Cité dans Dominique Rosse, « Autofiction et autopoïétique : La Fictionnalisation de soi », *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : p. 12.

<sup>14</sup> Laouyen *op. cit.*, p. 3.

<sup>15</sup> Olivier Sécardin, cité par Laouyen, *ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 4.

fictives »<sup>17</sup>, Nabokov nous montre qu'il est parfaitement conscient de la nature fondamentalement trompeuse, peut-être même à son propre égard, de l'autofiction, et que l'autobiographie ne peut plus être ce qu'elle était pour les ancêtres du genre, les Montaigne, Chateaubriand et Rousseau, qui croyaient fermement qu'on pouvait rendre compte du soi en tant que totalité « dans toute la vérité de sa nature », pour citer Montaigne<sup>18</sup>.

Pourquoi, dans ce cas, Nabokov éprouve-t-il le besoin en 1966 d'ajouter à son texte des photographies, communément perçues comme les images les plus transparentes qui soient, dans un geste qui, si l'auteur ne passait pas son temps à prétendre le contraire, pourrait être vu comme renforçant le genre traditionnellement le plus transparent, l'autobiographie, genre qui entend dire la vérité sur le soi ? Et pourquoi, si l'autobiographie est réellement pour lui synonyme d'autofiction, Nabokov utilise-t-il l'image photographique de la chambre « claire » pour décrire la rigueur et la discipline d'un projet autobiographique dont l'exigence d'exactitude et de fidélité ne peut être rendue, d'après lui, que par « la précision d'une expression linéaire » qui répond « aux besoins dignes d'une chambre claire de la composition littéraire »<sup>19</sup> ? Comme se le demande Linda Harvey Rugg dans l'introduction de son ouvrage *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, « Do photographs in the context of autobiography come to the rescue of autobiographical referentiality, or do they undermine the integrity of referentiality? »<sup>20</sup>.

Dans le cas de *Speak, Memory*, la réponse est les deux à la fois, ce qui n'a rien d'étonnant pour un auteur bien connu pour son ambiguïté, son ironie, et les faux-fuyants de son écriture. Dans *Speak, Memory*, les photographies sont bel et bien présentées comme de véritables fenêtres fiables et transparentes permettant l'accès au passé, passé qui, pour reprendre l'expression de Nabokov lui-même en pseudo lecteur critique de son propre texte, prend soudain « a singular air of luminous brightness »<sup>21</sup>. Ce qui subvertit le projet autobiographique, en revanche, c'est

---

<sup>17</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 247.

<sup>18</sup> Jean-Jacques Rousseau, Préambule aux *Confessions* : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature » (*op. cit.*, p. 5). Rousseau lui-même s'inspire de la phrase suivante, tirée des *Essais* de Montaigne : « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention ni artifice : car c'est moi que je peins » (Montaigne, « Au lecteur », *Les Essais*, 1595, Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 49).

<sup>19</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 68.

<sup>20</sup> Linda Harvey Rugg, *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago: U of Chicago P, 1997, p. 1.

<sup>21</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 252.

l'opacité du discours sur ces photographies, discours qui prend la forme de légendes rajoutées par Nabokov non pas à des fins de contextualisation, d'illustration ou d'explication, fonction habituelle des légendes, mais essentiellement comme un masque utilisé par l'auteur pour déstabiliser le lecteur et brouiller les pistes dans cette prétendue quête d'une vérité du soi.

Dans ce livre, les photos de famille en noir et blanc bien réelles qui sont tantôt entremêlées au récit, tantôt regroupées en son centre, selon les éditions, ne sont pas seulement des reproductions matérielles visant à donner un semblant d'authenticité à un genre littéraire, l'autobiographie, dont les critiques soulignent depuis longtemps, comme nous l'avons vu, la nature fictionnelle. La métaphore photographique est ce qui génère et gouverne un texte dans lequel à la fois le processus de réminiscence cherchant à sonder les profondeurs du passé et l'inventaire de ce passé sont décrits en termes photographiques. À travers ce que Gavriel Moses appelle « une véritable anatomie de technologies optiques modernes »<sup>22</sup>, les nombreux télescopes, microscopes, miroirs et lanternes magiques qui étaient les jouets de Nabokov enfant deviennent des métaphores pour plonger au plus profond de la mémoire à travers ce que Nabokov décrit comme « the carefully wiped lenses of time »<sup>23</sup>, ou encore « fancy's rear-view mirror »<sup>24</sup>. Les « procédés optiques qui sous-tendent l'imagination », pour utiliser l'expression de Karen Jacobs<sup>25</sup>, servent ainsi de « machines à voyager dans le temps »<sup>26</sup> ou de « passeports pour changer de positionnements spatio-temporels »<sup>27</sup>, qui, l'explique-t-elle, rappellent « le chronotope de Bakhtine, un concept d'«espaces-temps» qui insiste sur l'inséparabilité des univers temporels et spatiaux »<sup>28</sup>. Une fois que le processus de réminiscence est ainsi activé, le temps est « retrouvé », comme le dirait Proust, et le passé se déploie sous la forme de « clichés anciens », comme l'explique Nabokov<sup>29</sup>, ou parfois d'une seule photo, obtenue là encore au terme d'un long processus photographique décrit par Nabokov comme « the definite and permanent

---

<sup>22</sup> Gavriel Moses, « Saggi e Studi: La Camera Lucida di Vladimir Nabokov », *Belfagor: Rassegna di Varia Umanità* 41.2: p. 132.

<sup>23</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 179.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>25</sup> Karen Jacobs, « Optical Miniatures in Text and Image: Detail and Totality in Nabokov's *Speak, Memory* and Sebald's *The Emigrants* », *Ebc: Études Britanniques Contemporaines* 31(2006): p. 5.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 23.

image that repeated exposure did finally leave in [his] mind »<sup>30</sup>. À l’instar de ce fantasme qu’avait l’auteur, enfant, de plonger dans le tableau accroché au-dessus de son lit<sup>31</sup>, Nabokov adulte « in a strangely translucent state »<sup>32</sup> peut alors se laisser guider à travers « the picture gallery of time »<sup>33</sup> comme s’il regardait « a slide show »<sup>34</sup>, « a magic-lantern projection » ou bien encore « those mute films of yore »<sup>35</sup>. Grâce à ce processus visuel, le passé, éclairé par « cette lampe kérosène que tient la main de la mémoire »<sup>36</sup>, « s’illumine » soudain<sup>37</sup> et devient complètement transparent – comme l’indiquent des expressions telles que « through a tremulous prism, I distinguish »<sup>38</sup>, ou encore « I see with utmost clarity »<sup>39</sup> – après avoir été capturé par un procédé photographique digne d’une chambre effectivement « claire », pour reprendre les termes de Nabokov<sup>40</sup>. Il est intéressant de souligner que la métaphore visuelle utilisée pour décrire ce processus de réminiscence, ou anamnèse, et son contrepoint textuel, l’autobiographie, finissent par se superposer tandis que l’auteur nous enjoint à devenir les véritables spectateurs d’une « projection de diapositives » textuelle (« I am going to show you a few slides »<sup>41</sup>) ou d’un « spectacle de lanterne magique »<sup>42</sup> qui confère sa structure non seulement au chapitre huit, mais à *Speak, Memory* dans son ensemble. Et à la différence de la vraie projection de diapositives très ennuyeuse que l’un de ses répétiteurs avait organisée alors que Nabokov était enfant et qui figure comme une mise en abyme de sa propre projection de diapositives imaginaire dans le même chapitre, cette projection textuelle est ce qui d’emblée le transporte, comme sous l’effet « [du] faisceau magique d’un microscope »<sup>43</sup>, dans l’univers merveilleux de ce « passé parfait », « la Russie légendaire de [son] enfance »<sup>44</sup>.

Néanmoins, cet ancrage du projet autobiographique dans l’intense référentialité et évidentialité de la photographie dans un effort pour faire surgir le

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 90.

passé désiré doit être nuancé dans le cas d'un auteur qui pratique, comme il le dit lui-même, « cryptic disguise »<sup>45</sup>, « deceit to the point of diabolism »<sup>46</sup>, « and is always ready to sacrifice purity of form to the exigencies of fantastic content »<sup>47</sup>. Tout d'abord, comme l'indique l'exemple précédent, seules les photographies ou diapositives mentales ou imaginaires peuvent parvenir à déclencher le flot de souvenirs et aider à recréer la magie de l'enfance. Les vraies images concrètes évoquent peu de choses, et parfois même aucune réaction, chez un sujet qui prétend que les vraies projections de diapositives l'ennuient à mourir et suggère même, à travers l'exemple de sa mère les dernières années de sa vie, après la mort de son père, que les photographies ne sont pas nécessaires du moment que les souvenirs sont « stockés » correctement dans l'esprit : « She did not really need [these photographs], for nothing had been lost... she had with her all that her soul had stored »<sup>48</sup>. Et si, comme le souligne Doubrovsky, « la vérité d'une image est une vérité imaginaire »<sup>49</sup>, la vérité des images mentales est par conséquent doublement imaginaire, rendant ainsi encore plus ardue la quête d'une possible vérité du sujet.

Par ailleurs, ce qui est particulièrement frappant dans le cas de cette photobiographie, c'est que les photographies réelles ne sont pas simplement incluses dans le texte afin de l'illustrer et d'en attester l'authenticité, mais s'accompagnent à leur tour de légendes explicatives dont la longueur et la densité croissantes révèlent la préférence marquée de Nabokov pour les pouvoirs du mot écrit par rapport à ceux de l'image visuelle. Et ce qui est encore plus intéressant dans ces légendes, c'est que ce que l'écrivain affectionne tout particulièrement, c'est justement leur propension à être opaques, et par là-même à brouiller plutôt qu'à clarifier le sens de l'image photographique. En ce sens, l'anecdote qu'il raconte dans le tout premier paragraphe de son avant-propos devient emblématique du texte dans son ensemble, puisqu'il est « faussement désigné sous le nom d'«Audiberti' » dans une photographie commémorant la publication à Paris du chapitre cinq sous le titre « Mademoiselle O ». Comme nous allons le voir, les mots tels que Nabokov les utilisent sont en effet trompeurs, et en fin de compte incapables de renforcer cette potentialité qu'ont les images visuelles à aider la remémoration, autant que la

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>49</sup> Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris : Grasset, 1989, p. 385.

commémoration, d'un passé lointain. En effet, dans les dix-huit « unités photobiographiques » du livre, pour reprendre l'expression de Sophie Calle<sup>50</sup>, unités composées d'une photo et d'une légende, le texte écrit prend de plus en plus d'espace sur la page, passant d'une ligne à vingt lignes, jusqu'à occuper presque la même quantité d'espace sur la page que la photo elle-même. Tout se passe comme si la photographie, par nature muette et dépourvue de sens, avait besoin de l'aide du langage pour être expliquée et interprétée, confirmant ainsi le commentaire de Sekula selon lequel « a photograph can only be understood within a linguistic context » et selon lequel encore « the photograph, as it stands, presents merely the possibility of meaning »<sup>51</sup>. On pourrait être tenté de dire que, dans sa quête de la vérité du soi, Nabokov l'autobiographe, mais non le photobiographe – puisque la plupart des photos n'ont pas été prises par lui – cherche à maintenir ou à reprendre le contrôle de sa propre image par le truchement des mots, après avoir temporairement cédé ce pouvoir à l'image photobiographique, ou que Nabokov cherche à redonner une certaine maîtrise ou une certaine autorité à son moi sans vie ni voix, présenté sur les photographies comme un simple corps désincarné, à travers un processus de remémoration qui, comme le souligne Harvey Rugg dans *Picturing Ourselves*, est aussi « a re-membering of the autobiographical self »<sup>52</sup>.

Néanmoins, les choses ne sont jamais aussi claires avec Nabokov, et ces légendes semblent avant tout être là pour déstabiliser le lecteur et créer une relation entre texte et image qui soit à la fois ludique et extrêmement problématique. Loin de s'éclairer mutuellement sur le mode documentaire, les photographies et leurs légendes semblent rivaliser pour se faire reconnaître sur la page dans un rapport de force qui, inévitablement, favorise le texte, bavard parfois même jusqu'à l'exubérance, par rapport à l'image silencieuse. Dès lors, il apparaît très vite que ces légendes ne fonctionnent pas comme de simples illustrations à valeur documentaire ou contextualisante, mais qu'elles fournissent au contraire des informations mineures sur des détails périphériques de la photographie (comme l'identité du propriétaire de la voiture garée dans la rue devant son ancienne demeure<sup>53</sup>), ou détournent l'attention du lecteur du sujet principal de la photographie (par exemple, l'auteur lui-même en train d'écrire, activité passée sous silence au bénéfice de commentaires

---

<sup>50</sup> Sophie Calle, citée dans Gratton, *op. cit.*, p. 183.

<sup>51</sup> Cité dans Harvey Rugg, *op. cit.*, note 23, p. 242.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>53</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 16.

incongrus tels que « Note the pat pattern of the tablecloth », qui rappelle la photo absurde du narrateur dans *Malone Dies* de Beckett où celui-ci justement n'apparaît pas). Par ailleurs, tout se passe comme si Nabokov était incapable de résister au vieux démon du récit à mesure qu'il rédige les légendes censément neutres et explicatives qui se transforment bientôt en commentaires ou même en récits entièrement nouveaux (tels que l'histoire de l'attaque de moustique dans la chambre, en pleine nuit, dans une photographie au départ de lui et de son fils prise à l'extérieur de leur maison<sup>54</sup>). Ces commentaires ou nouveaux récits occultent l'intention première des photographies et menacent même, par leur longueur croissante, le récit principal. Le « far-seeing photographer » dont Nabokov est censé chanter les louanges à la fin de cette légende particulière est ainsi plutôt un « far-seeing writer », rencontrant peut-être des difficultés à convoquer Mnemosyne, comme semble le suggérer le titre *Speak, Memory*, mais bel et bien incapable de résister aux charmes de Calliope, la muse de l'éloquence. Les légendes sont alors à entendre non point comme ce qui « capture » le sens d'une photographie et le rend textuellement, mais comme des légendes « fictives » qui visent indéniablement à être lues – comme l'indique l'étymologie du mot « légende » – mais essentiellement à des fins ludiques.

Le projet autobiographique de Nabokov – déjà mis en cause radicalement par l'aveu même de l'auteur d'avoir écrit sous un pseudonyme une recension critique de son propre livre – se présente donc comme doublement trompeur par ce jeu subversif avec les codes visuels et verbaux. Soi-disant centré sur un sujet évanescent qui « reste à l'extérieur », pour reprendre l'expression du pseudo lecteur critique, cette autobiographie qu'on pourrait qualifier, à l'instar de Nabokov, de « unique freak », cette autobiographie « revisitée » est bel et bien une fausse autobiographie, une « méta-autobiographie » qui attire l'attention sur sa propre artificialité plus qu'elle ne révèle quoi que ce soit sur une possible vérité du sujet. Comme dans toutes les autobiographies photographiques, comme l'explique Maryse Fauvel, la photographie dans *Speak, Memory* « semble être là pour affirmer la représentation »<sup>55</sup>, « le 'je' postmoderne [n'ayant] de réalité que l'effet de sa représentation », selon Sécardin<sup>56</sup>. Et si effectivement, aucune « conclusive

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>55</sup> Maryse Fauvel, « Photographie et Autobiographie : Roland Barthes par Roland Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras », *Romance Notes* 34.2 (2002) : p. 193.

<sup>56</sup> Olivier Sécardin, « L'Autobiographie post-moderne, post-mortem », *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : p. 66.

evidence » n'est obtenue sur le moi nabokovien, qui demeure l'élément central de cette intrigue policière ou « mystery novel », l'expression que Nabokov lui-même utilise dans son avant-propos<sup>57</sup> — sans éclairer davantage ce qu'il nomme « his private mist », sa « brume personnelle »<sup>58</sup>, mais jouant bien entendu sur l'homophonie entre « mist » et « myst » —, la seule « conclusive evidence » ou preuve formelle qu'il puisse apporter, c'est celle « d'avoir existé », ce qui représente, pour Doubrovsky, le Cogito de tout écrivain : « J'écris ma vie, donc j'ai été »<sup>59</sup>. Pour un auteur comme Nabokov dont la vie a été marquée par l'exil, la perte et le déplacement, l'inscription du sujet dans les mots, ou « autographie », pour reprendre l'expression de Ross, quelque évanescence qu'elle soit, représente beaucoup plus que le simple récit d'une vie. Elle devient la vie même, la vie telle que la littérature la crée ou la recrée, ce qui, pour Proust, représente la seule vie qui soit : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature », déclare-t-il dans *Le Temps retrouvé*<sup>60</sup>.

Laurence Petit

Université Paul Valéry-Montpellier 3

---

<sup>57</sup> Nabokov, *op. cit.*, p. 4.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>59</sup> Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 367.

<sup>60</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, 1927, Paris : Gallimard, 1989, p. 202.

## Bibliographie

- Ascher, Maria Louise. « The Exile as Autobiographer: Nabokov's Homecoming ». *Realms of Exile: Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices*. Domnica Radulescu (ed.). Lanham, Maryland: Lexington Books, 2002.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris : Seuil, 1980.
- Braud, Michel. « Le Texte d'un roman : Journal intime et fictionnalisation de soi ». *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : pp. 76-84.
- Calle, Sophie. *Des histoires vraies*. Arles : Actes Sud, 1994.
- Dobrovsky, Serge. *Le Livre brisé*. Paris : Grasset, 1989.
- Fauvel, Maryse. « Photographie et Autobiographie : Roland Barthes par Roland Barthes et L'Amant de Marguerite Duras ». *Romance Notes* 34.2 (2002) : pp. 193-202.
- Gratton, Johnnie. « Sophie Calle's *Des histoires vraies*: Irony and Beyond ». *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Alex Hughes and Andrea Noble (ed.). Albuquerque: U of New Mexico P, 2003.
- Guibert, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris : Minuit, 1981.
- Harvey Rugg, Linda. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: U of Chicago P, 1997.
- Hughes, Alex. « Hervé Guibert's Photographic Autobiography: Self-Portraiture in *L'Image fantôme* ». *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Alex Hughes and Andrea Noble (ed.). Albuquerque: U of New Mexico P, 2003.
- Jacobs, Karen. « Optical Miniatures in Text and Image: Detail and Totality in Nabokov's *Speak, Memory* and Sebald's *The Emigrants* ». *Ebc: Études Britanniques Contemporaines* 31 (2006).
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- Laouyen, Mounir. « Préface ». « L'Autobiographie post-moderne, post-mortem ». *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : pp. 3-7.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais*. 1595. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- Moses, Gavriel. « Saggi e Studi: La Camera Lucida di Vladimir Nabokov ». *Belfagor: Rassegna di Varia Umanità* 41.2: pp. 125-142.

- Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. 1951, 1967. New York : Knopf, 1998.
- . *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill, 1973.
- . *Nicolai Gogol*. Norfolk, CT: New Directions Book, 1944.
- Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé*. 1927. Paris : Gallimard, 1989.
- Rosse, Dominique. « Autofiction et autopoïétique : La Fictionnalisation de soi ». *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : pp. 8-16.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. 1782-1789. Paris : Gallimard, 1973.
- Sécardin, Olivier. « L'Autobiographie post-moderne, *post-mortem*: Madonna auto(bio)graphe ». *L'Esprit créateur*, « *New Autobiographies* » 42.4 (2002) : pp. 66-75.
- Sekula, Allan. *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works*. Halifax: Press of the Nova Scotia, College of Art and Design, 1984.