

Sensibilité et sentimentalisme : Nabokov et le *pochlost* dostoïevskien

Aline Lebel

Université Paris Nanterre – Littérature et Poétique Comparées

« Le plaisir artistique que vous éprouvez en accompagnant Dostoïevski lors de ses incursions dans l'âme malade de ses personnages est-il nettement plus vif que toutes les émotions morbides et les frissons d'horreur que vous procurent les romans policiers ? ». C'est par cette question incisive que Nabokov introduisit ses étudiants à l'œuvre de Dostoïevski, à l'occasion d'un cours célèbre¹ qu'il lui consacra en 1948 à l'Université de Cornell, et qui est reproduit dans le deuxième tome de *Littératures*. S'il nous semble important de revenir dans cet article sur la question du *pochlost*, c'est donc non seulement parce qu'avec Broch ou Kundera, Nabokov est l'un des romanciers qui a le plus théorisé la question du kitsch littéraire, mais parce qu'elle permet d'éclairer ce troublant refus de filiation. Quand dans un autre essai séminal figurant dans le même ouvrage, « Des philistins et du philistinisme »², Nabokov entreprend de circonscrire ce concept russe si difficilement traduisible, apparenté à la « banalité », à la « vulgarité » ou au « kitsch », c'est en effet le nom de Dostoïevski qui est de nouveau convoqué. Cette convergence nous invite à une lecture croisée, les pages consacrées au romancier russe apparaissant comme une illustration ou une variation autour d'un certain nombre de principes exposés ailleurs de façon plus abstraite.

La portée heuristique de cette analyse est par ailleurs justifiée par au moins deux motifs. Le premier a trait au caractère paradoxalement représentatif de ce jugement de valeur. Pour un lecteur français contemporain, ranger Dostoïevski dans le corpus des textes « kitsch » peut certes paraître surprenant, non seulement en raison du caractère ultra canonique de son œuvre, mais parce qu'un tel avis s'inscrit en rupture avec la doxa critique actuelle, qui depuis la réception de Bakhtine au moins associe le romancier russe aux concepts de complexité et de « polyphonie »³. Nabokov n'est pourtant pas isolé : Milan Kundera, autre émigré d'Europe de l'Est et penseur du kitsch en contexte capitaliste et « totalitaire », confessait lui aussi son peu de goût pour le géant russe⁴. C'est d'un même agacement dont témoignaient les propos assez dépréciatifs tenus par Thomas Pavel à l'occasion d'un colloque sur *L'Art du roman*, organisé en mars 2020 à l'Université de Nanterre⁵. Il y a donc un effet de convergence mais aussi de décalage par rapport à nos expériences de lecture, qu'il convient de prendre au sérieux et d'interroger en partant de celui de ces auteurs qui a le plus argumenté les raisons de son dégoût littéraire.

La deuxième raison tient au caractère singulier de l'écriture et de la démarche adoptées par Nabokov dans ses conférences. Loin de proposer une analyse critique distanciée, l'écrivain s'appuie sur une expérience de lecture subjective, véhiculant et produisant de l'affect à des fins polémiques. Cette pratique singulière de l'écriture essayistique, parfois volontairement provocatrice, est une invitation à la discussion et à la confrontation critique, et fait d'emblée surgir un certain nombre de questionnements :

- Pourquoi Nabokov choisit-il de faire de Dostoïevski en particulier l'exemple paradigmatique du *pochlost* littéraire ? Quel Dostoïevski construit-il pour ce faire, ou plutôt : à quelles lectures de Dostoïevski réagit-il ?

- Quels usages fait-il ensuite de cette référence ? En quoi ceux-ci peuvent-ils éclairer les enjeux littéraires et éthiques de sa définition du *pochlost* ?

- Enfin, à supposer que l'on se prête au jeu et que l'on tente de relire Dostoïevski à partir du « point de vue » proposé par Nabokov, quel effet cela produit-il sur le texte ? Peut-on envisager la démarche inverse, et relire, voire répondre à Nabokov « depuis » Dostoïevski ?

Pour répondre à ces questions, nous partirons de l'un des concepts que Nabokov présente comme essentiel à sa définition du *pochlost* en général et du *pochlost* dostoïevskien en particulier : le « sentimentalisme », qui désigne à la fois un certain usage et un certain effet de l'œuvre d'art. L'association entre kitsch et lecture non distanciée, à l'unisson du pathos du texte, n'est pas propre à Nabokov. On pense notamment, au-delà des divergences idéologiques et méthodologiques, au célèbre article « Avant-garde and Kitsch »⁶ publié par Clement Greenberg en 1939, et où le théoricien marxiste oppose le kitsch comme « imitation de l'effet », à l'œuvre d'art « réflexive ». Il est particulièrement frappant cependant de voir à quel point, chez Nabokov, jugement de valeur et jugement de goût sont étroitement liés, dans la condamnation de ce rapport à l'art. C'est ce qui le conduit même, de façon assez surprenante pour un auteur qu'on a longtemps taxé d'esthétisme, à adhérer à ce qui apparaît comme une vision presque platonicienne de l'unité du bon et du beau dans l'œuvre, affirmant qu'« appliquer à quelque chose l'étiquette fatale de « pochisme » n'est pas uniquement émettre un jugement esthétique, mais aussi porter une condamnation morale » (896).

Ce sont donc les enjeux à la fois poétiques et éthiques qui sous-tendent cette élaboration nabokovienne du concept de *pochlost*, défini à partir de Dostoïevski comme un certain usage des émotions de lecture, que nous voudrions interroger dans cet article. Par souci de clarté et de concision, nous nous concentrerons sur les textes théoriques de Nabokov et sur quelques extraits précis tirés du corpus dostoïevskien, même si évidemment la réflexion mériterait d'être étendue à l'œuvre romanesque de Nabokov.

« Philistinisme », « philistins » et « pochlost » : l'élaboration d'un concept et la question de la relation à l'œuvre d'art

Il faut dans un premier temps revenir au texte de référence de Nabokov sur la question du *pochlost*, à savoir l'essai « Des philistins et du philistinisme » afin de préciser un peu la définition et l'usage qu'il fait de ce concept, et son lien avec la critique de l'œuvre de Dostoïevski.

On remarque d'abord que le concept de « pochlost » émerge au terme d'une réflexion plus large sur le « philistin » et que chez Nabokov – comme chez Broch ou Kundera, d'ailleurs – le « kitsch », comme qualité esthétique, est indissociable d'un type anthropologique précis. Type anthropologique et non social ou sociologique puisque Nabokov affirme se servir « du terme « bourgeois » (synonyme pour lui de philistin, *NdA*) au sens où l'entend Flaubert, et non Marx. [...] Le philistin c'est le vulgaire sentencieux » (893). C'est ce qui lui permet de présenter le phénomène comme trans-classe et transculturel : « Le philistinisme est international. On le rencontre dans tous les peuples, dans toutes les classes. Un duc anglais peut être aussi philistin qu'un *shriner* américain, un fonctionnaire français ou un citoyen russe » (893). La mise à distance de la référence marxiste montre que si Nabokov associe l'émergence du philistinisme à un contexte culturel donné, celui-ci reçoit une définition suffisamment vague pour ne pas supposer le lien qu'établiront d'autres penseurs (comme Greenberg et plus tard Arendt), entre marchandisation capitaliste, culture de masse et kitsch. Nabokov se contente de souligner que le philistinisme présume « en général » « un état de civilisation avancé dans lequel, au cours des siècles, certaines traditions se sont accumulées au point d'empester » (893), remobilisant ainsi l'association topique entre kitsch et décadence. Cette définition très large est ce qui lui permet de penser comme paradigmes symétriques du *pochlost* l'Amérique capitaliste des années 50 et la Russie stalinienne du réalisme socialiste et de la doctrine de Jdanov (1946).

Au-delà du rapport au marxisme comme idéologie spécifique, la revendication, dès le début du texte, d'une filiation littéraire (le Flaubert de Monsieur Homais et surtout du *Dictionnaire des idées reçues*) plutôt que philosophique nous éclaire sur les enjeux et le fonctionnement du texte. Empruntant au genre de la satire plutôt qu'au discours philosophique ou à l'analyse littéraire (*a priori*) distanciée et objective, celui-ci revendique clairement une visée polémique, voire didactique. C'est ce qui explique l'omniprésence du registre moral, particulièrement sensible à la fin du texte, quand Nabokov introduit le concept éthico-esthétique de *pochlost* : « Les Russes ont, ou avaient, une expression particulière pour ce philistinisme sentencieux : *pochlost*. Appliquer à quelque chose l'étiquette fatale de « pochliste » n'est pas uniquement émettre un jugement esthétique, mais aussi porter une condamnation morale. L'authentique, l'innocent, le bon, n'est jamais *pochlost* » (896). Même si Nabokov se réapproprie le concept de façon singulière, cette association de l'axiologique et de l'esthétique correspond bien à la définition que Svetlana Boym donne du concept dans son ouvrage de référence *Mythologies of everyday life in Russia*, où elle en fait la genèse dans le champ culturel russe :

Le « pochlost » est la version russe de la banalité, avec une nuance bien nationale de condamnation métaphysique et morale, et avec l'association notable du sexuel et du spirituel. Ce seul mot inclut les idées de trivialité, vulgarité, promiscuité sexuelle, et manque de spiritualité. La guerre contre le « pochlost » est une obsession culturelle de l'intelligentsia russe et soviétique des années 1860 aux années 1960. On ne trouve peut-être nulle par ailleurs une telle constance dans la lutte contre la banalité. Chez Dostoïevski, « pochlii » est un attribut du diable.⁷

Mais sur quoi exactement Nabokov fait-il porter cette condamnation morale, qui est en somme l'enjeu central du texte et de son travail d'élaboration conceptuelle ? Le professeur commence par définir de façon générale le « pochisme » comme un rapport dévoyé aux valeurs (artistiques mais aussi morales), articulé autour des deux concepts complémentaires de « conformisme » et de « mystification » :

Le type de personnage auquel je pense lorsque je parle de « vulgaire sentencieux » [...] c'est le conformiste, l'homme qui se conforme à son milieu, et que caractérise également un autre trait : il est pseudo-idéaliste, pseudo-compassant, pseudo-sage. L'imposteur est le meilleur allié du vrai philistin. Tous les grands mots tels que « beauté », « amour », « nature », « vérité », etc., deviennent faux semblants et mystifications dans la bouche du vulgaire sentencieux. (894)

Mais il apparaît rapidement que sa version du *pochlost* se manifeste de façon privilégiée, et particulièrement pénible à ses yeux, dans le rapport au langage en général et à l'œuvre d'art en particulier. Il se traduit alors par un désir d'immersion non réflexive dans l'œuvre, aux dépens de la distance émotionnelle que suppose pour Nabokov la véritable contemplation esthétique. « Le philistin aime éblouir ; il aime être ébloui » (894), une formule qui dans sa concision toute littéraire rentre en résonance avec l'analyse qu'Hannah Arendt donnera dans *La Crise de la culture*⁸ des différentes formes de philistinisme. On y retrouve en effet aussi bien le désir de « distinction » (faire usage des œuvres pour affirmer son appartenance à une classe, ou plutôt à une « coterie », pour employer le terme privilégié par Nabokov), et la soif d'émotions et d'impressions fortes : deux attitudes qui réduisent l'œuvre d'art à un objet de « mystification ».

Le *pochlost* interroge donc le rapport à l'œuvre d'art. L'objet de la condamnation reste cependant ambivalent : est-ce l'œuvre qui est *pochlost*, ou l'usage qu'en fait le philistin, le « vulgaire sentencieux » ? Le *pochlost* est-il une qualité ou une attitude ? Le geste de l'emprunt lexical et de la translation du concept russe vers la langue anglaise renforce cette ambiguïté. Le substantif abstrait russe, que le dictionnaire de Chtcherba et Matousevitch⁹ propose de traduire par « vulgarité, trivialité, banalité, platitude » devient d'abord sous la plume de l'auteur un adjectif, désignant tantôt un objet et tantôt un concept : « l'authentique, l'innocent, le bon, n'est jamais *pochlost* » (« *the genuine, the guileless, the good is never poshlust* »), puis un substantif désignant une personne : « un homme simple et non civilisé est rarement, sinon jamais, un *pochlost* » (896) (« *a simple, uncivilized man is seldom if ever a poshlust* »). Nabokov fait à la fois le choix de conserver le terme russe en anglais, puis de le « dériver », mais aussi de tenter d'en fournir des équivalents, et la note de bas de page qu'on trouve dans son cours sur Dostoïevski est sur ce point particulièrement éclairante : « Quelques mots anglais exprimant plusieurs mais non pas tous les aspects de *pochlost* seraient, par exemple : *cheap* (facile), *sham*

(artificiel), *smutty* (grivois), *pink-and-blue* (mièvre), *high-falutin'* (pompeux), *in bad taste* (de mauvais goût) » (656). Le caractère contradictoire, voire antinomique de certains de ces concepts (« mièvre » / « grivois ») illustre à la fois la fécondité heuristique du déplacement linguistique, qui produit véritablement ici une autre intelligence du phénomène, mais aussi la complexification qu'elle induit, et qui invite à un travail de clarification, de réappropriation et d'approfondissement de la notion.

Cette ambiguïté de la visée satirique se retrouve dans la liste que Nabokov donne, dans cette même conférence, des œuvres appréciées du philistin, et au nombre desquelles figure au premier plan Dostoïevski :

Le philistin ne sait pas distinguer un écrivain d'un autre ; il lit peu, se limitant à ce qui pourrait lui être utile ; en revanche, il lui arrive de s'abonner à un club de lecture et de choisir de beaux livres, oui, de *beaux* livres : Simone de Beauvoir, Dostoïevski, Marquand, Somerset Maugham, *le Docteur Jivago* et les Maîtres de la Renaissance – tout y passe. (894)

Au-delà des goûts (et dégoûts) personnels de l'auteur, le caractère hétéroclite de ce corpus appelle deux remarques. La première concerne le caractère « relationnel » du concept. Le *pochlost* nabokovien n'appartient à aucun pays, époque, parti ou genre littéraire parce qu'il résulte de la relation qui se construit entre un lecteur (le philistin) et un texte, de la façon dont ils se produisent l'un l'autre. Certaines œuvres, par leur usage du pathos, favorisent ce type de lecture, mais en fin de compte « tout y passe », ou peut y passer, même les maîtres de la Renaissance ou Van Gogh. La seconde touche à l'hétérogénéité linguistique et culturelle de ce corpus *pochlost* ou « pochlostisé » : on trouve des Français, des Russes, des Italiens, des Américains. Nabokov semble ici inviter à une réflexion sur les liens entre « littérature mondiale », identité nationale et *pochlost*, et c'est là à notre avis que se trouve l'une des clefs de l'énigme « pourquoi Dostoïevski ? ».

Déconstruire les mythes de la russité littéraire

En faisant de Dostoïevski un emblème du « pochlost », Nabokov a en effet conscience de se montrer provocateur, et il le reconnaît dès l'incipit du cours qu'il lui consacre : « Je suis un professeur trop peu conventionnel pour enseigner des sujets que je n'aime pas. Je tiens beaucoup à démystifier Dostoïevski, mais je me rends compte que des lecteurs peu cultivés risquent d'être déroutés par le système de valeurs auquel je me réfère » (647) (« *the set of values implied* »). Là encore, on a donc affaire à un texte polémique, et il faut à ce propos rappeler le contexte d'énonciation : Nabokov enseigne la « littérature russe en traduction », et s'adresse à un public d'étudiants américains qu'il se représente (ou représente pour les besoins de la démonstration) comme peu cultivés : « mon problème, toutefois, est que les lecteurs auxquels je m'adresse dans ces cours ou dans d'autres ignorent la différence entre vraie et pseudo-littérature » (647).

Si, plutôt que de s'interroger sur la pertinence de la lecture que Nabokov donne de Dostoïevski, on accepte le caractère « relationnel » de sa définition du *pochlost*, et qu'on

se demande donc « quel Dostoïevski » est convoqué par Nabokov, et à quelles lectures de ce dernier il réagit, on comprend beaucoup mieux son choix. Le Dostoïevski qu'il rejette, c'est le Dostoïevski « auteur mondial », perçu en Amérique, mais aussi au sein de la diaspora russe nostalgique, comme l'incarnation d'une identité culturelle fantasmée, idéalisée et essentialisée. Or c'est justement contre cette quête d'une authenticité et d'une russité de pacotille qu'il met en garde ses étudiants, dès la conférence d'ouverture de ses cours sur la littérature russe¹⁰ : « l'admirable lecteur ne cherche pas des renseignements sur la Russie dans un roman russe, car il sait que la Russie de Tolstoï ou de Tchekhov n'est pas la Russie moyenne de l'Histoire, mais un monde particulier imaginé et créé par le génie individuel ». Et plus loin : « pour résumer (et je voudrais insister une fois de plus sur ce point), ne cherchons pas l'âme de la Russie dans le roman russe : cherchons-y le génie individuel » (536). Derrière la revendication aristocratique d'une lecture individuelle et individualisante, on entend aussi la voix de l'exilé confronté à l'image déformée, mythifiée et mystificatrice de son propre pays, que sa différence essentialisée et exacerbée rend paradoxalement plus aisément consommable pour le lecteur étranger, et peut-être plus aimable pour les membres nostalgiques de la diaspora.

Là où cette condamnation d'une russité « kitschifiée », associée par Nabokov aux fameux thèmes dostoïevskiens de la religion de la souffrance, du culte du sacrifice et de la rédemption, rejoint la question du sentimentalisme édifiant, c'est parce qu'elle est étroitement liée aux mythes de la russité littéraire. Depuis Eugène Melchior de Vogüé et son *Roman russe* (1886), ouvrage déterminant pour la réception mondiale de la littérature russe en général et de Dostoïevski en particulier, le « roman russe » a souvent été pensé comme le miroir inversé de la littérature occidentale et européenne, dans sa dimension « esthétisante et amoral ». On peut citer à titre d'exemple la façon dont Vogüé défend la « valeur morale » de *Crime et Châtiment*, au nom d'une particularité russe du texte : « Nos écrivains [...] n'admettent pas, je le sais, que cet élément puisse entrer en ligne de compte dans l'appréciation d'une œuvre d'art ; comme si quelque chose existait dans ce monde indépendamment de la valeur morale ! Les auteurs russes sont moins superbes, ils ont la prétention de nourrir les âmes, et la plus grande injure qu'on puisse leur faire, c'est de leur dire qu'ils ont assemblé des mots sans servir une idée »¹¹. Or c'est justement contre cette vision à la fois édifiante, didactique et nationale de la littérature que Nabokov a toujours prétendu s'élever, et qu'il attaque à travers Dostoïevski :

Le manque de goût de Dostoïevski, son commerce monotone avec des êtres souffrant de complexes préfreudiens, sa façon de se complaire dans les mésaventures tragiques de la dignité humaine, voilà qui est difficile à admirer. Je n'aime pas cet expédient auquel ont recours ses personnages et qui consiste à « paver de péchés la voie qui mène à Jésus », ou, comme le dit plus nettement encore l'écrivain Ivan Bounine, à « vomir partout du Jésus. » De même que je n'ai pas l'oreille musicale, de même dois-je avouer à regret que je n'ai pas d'oreille pour Dostoïevski-le-Prophète. (654)

Il faut donc insister sur le caractère profondément dialogique de ce concept de *pochlost* que Nabokov mobilise contre Dostoïevski. Car c'est parfois contre lui que l'accusation de « vulgarité » a été dirigée, par des membres de la diaspora russe attachés à leur héritage national¹². On songe par exemple à la formule assassine de Gueorgui Ivanov, l'un des

collaborateurs de la revue russe *Tchisla* : « *Machenka* et les nouvelles de Sirinie (nom de plume de Nabokov, *NdA*) sont d'une vulgarité (*pochlost*) non dépourvue de virtuosité »¹³. Sous la plume de ses adversaires le terme désignait cependant – à rebours de l'usage qu'il en fait dans ses conférences – « l'esthétisme » de son écriture, son manque de russité, associé à un renoncement à la vocation morale édifiante de la littérature russe, en droit vouée aux grandes questions existentielles, et incarnée par Dostoïevski. Si les auditeurs cibles des cours de Nabokov ne connaissaient pas ces débats, il reste notable que ce soit justement de ce concept qu'il se soit emparé pour, en un sens, « faire changer de camp » la vulgarité : c'est-à-dire pour remettre à la fois en cause le caractère proprement national et identitaire de cet idéal littéraire, et ses fondements éthiques.

L'éthique du texte, contre le pathos édifiant

À travers le concept de *pochlost*, Nabokov attaque donc une certaine conception de la vocation éthique de la littérature. Celle-ci est associée de façon particulièrement insupportable pour lui à une russité littéraire mythifiée, et à Dostoïevski, mais elle les dépasse, et caractérise un rapport potentiellement universel à la littérature : « le philistinisme est international » (893). À ce titre, son attaque contre Dostoïevski se fait en deux temps. Il commence par déconstruire la russité apparente de son écriture, en la désenclavant et en la réintroduisant dans une tradition littéraire plus large : celle du « roman sentimental » européen de Samuel Richardson, Ann Radcliffe, Dickens et Eugène Sue – ce qui le conduit à suggérer ironiquement que « d'une certaine manière, Dostoïevski, qui exécrait l'Ouest, fut le plus européen des écrivains russes » (654). Mais la mise en exergue de ce sillage est surtout l'occasion de généraliser la réflexion et d'étendre sa dénonciation à un certain usage des émotions de lecture.

Cette perspective est particulièrement sensible dans le long développement que Nabokov consacre à deux concepts voisins mais distincts : la sensibilité et le sentimentalisme, qu'il associe à des relations opposées à l'œuvre d'art et aux émotions qu'elle provoque. Évoquant la « religion de la compassion », qui chez Dostoïevski conduirait à une « sentimentalité mélodramatique », il affirme qu'« il convient de faire la distinction entre « sentimental » et « sensible ». Un sentimental peut être une véritable brute à ses moments perdus. Un individu sensible ne sera jamais cruel. [...] Rappelez-vous que lorsque nous parlons de sentimentalistes, entre autres Richardson, Rousseau, Dostoïevski, nous entendons par là des écrivains qui exacerbent les émotions courantes non à des fins artistiques mais pour susciter automatiquement la compassion bien connue du lecteur » (653). Ce n'est donc pas le recours à l'émotion en lui-même qu'il dénonce, mais l'absence de distanciation dans l'expérience de lecture. Celle-ci peut prendre la forme d'une identification complaisante¹⁴, que dans sa conférence sur le *pochlost* il associe à la lecture immersive et sentimentale des philistins :

Si c'est un homme, il s'identifie au fascinant P.D.G. ou à quelque autre gros bonnet, distant, célibataire, mais au fond un grand gosse – et golfeur dans l'âme. S'il s'agit d'une lectrice – une « philistinette » –, elle s'identifiera à la fascinante secrétaire blonde, beau brin de fille, mais aussi mère dans l'âme, qui épouse par la suite son grand garçon de patron. (894)

Mais dans le cas de Dostoïevski, le caractère proprement « hors norme » et « invraisemblable » des personnages empêche selon Nabokov cette projection narcissique : on passe alors d'une critique de l'identification à une critique de l'empathie. Celle-ci est également assimilée à un usage pervers des émotions de lecture, mais conduit davantage à une pitié factice (« mystificatrice ») face au spectacle du malheur d'autrui qu'à une identification complaisante. C'est cette émotion de pacotille qu'attaque Nabokov, à travers sa fameuse définition de l'art comme « jeu divin » :

[...] l'art cesse d'être un jeu parce qu'il cesse d'être art dès qu'on cesse de nous rappeler qu'en fin de compte, tout n'est que faux-sembant, et que, par exemple, les gens qui sont sur scène ne sont pas vraiment assassinés, autrement dit, dès que nos sentiments d'horreur et de répulsion nous font oublier que, lecteurs ou spectateurs, nous participons à un jeu raffiné et délicieux. Dès que cet équilibre est compromis, nous n'avons plus, sur scène, qu'un mélodrame ridicule et, s'il s'agit d'un livre, **la description complaisante d'un meurtre**. (657) (« *a lurid description* »)

Pourquoi cette exécution du « sentimentalisme » littéraire ? L'expression de « jeu divin », avec tout l'imaginaire postmoderne qu'elle charrie, peut prêter à confusion : c'est moins la revendication conventionnelle d'une autonomie de la sphère artistique par rapport à la sphère morale ou politique qui est en jeu ici, que la dénonciation d'une forme de trahison ou de mystification. Celle-ci concerne toutes les instances à l'œuvre dans l'expérience de lecture :

a) le lecteur, en premier lieu. Il n'est pas anodin que la critique de Nabokov s'entende sur ce qui apparaît comme une expérience de lecture profondément subjective, et qu'il rappelle au début de sa conférence sur Dostoïevski : « Je devais avoir douze ans lorsque j'ai lu *Crime et Châtiment* pour la première fois, il y a quarante-cinq ans. Je trouvais ce livre remarquablement puissant et captivant ». Puis : « Je le relus lorsque j'avais dix-neuf ans et que la Russie était plongée dans l'horreur de la guerre civile. Il me parut interminable, terriblement sentimental et mal écrit » (662). L'exaspération dont témoigne le discours polémique trouve donc sa source dans un sentiment d'abandon et de déception intime. Le recours excessif au pathos est une faille qui fait s'écrouler « éthiquement et esthétiquement tout l'édifice (du roman) » parce qu'il témoigne d'une vocation de consolation et de réparation, voire de transformation morale que la littérature est ultimement condamnée à trahir, aux yeux de l'auteur. ce titre, le « philistinisme » du tyran (Nabokov cite Hitler, Staline et Lénine : pour lui, c'est la même chose) n'est pas présenté dans son texte comme un détail anecdotique – ce qui le distingue du marxiste Greenberg, qui voit dans le conservatisme culturel d'un Hitler, d'un Mussolini ou d'un Staline un simple concours de circonstance sans réelle signification¹⁵. Pour Nabokov, elle révèle au contraire une véritable « faute » de cette littérature sentimentale et des lectures qu'elle provoque. En favorisant une forme d'auto-contemplation valorisante et ostentatoire (le lecteur s'extasie devant sa propre capacité à s'émouvoir), elle trahirait non seulement son

impuissance à transfigurer le malheur, et à améliorer qui que ce soit, mais risquerait de faire écran au réel, substituant les bons sentiments à l'action réelle.

b) l'accusation passe alors de la mystification du lecteur à la trahison de ce « réel » que le roman sentimental se donne pour vocation de représenter et de transformer. On remarque que le moment où la critique se fait la plus affectée et la plus subjective – la plus moralement indignée également, est celui où Nabokov évoque la figure de Sonia, la « Madeleine repentante » de *Crime et Châtiment*, qu'il présente comme une incarnation paradigmatique du *pochlost* dostoïevskien. Nabokov se concentre sur une scène précise du roman : celle où Raskolnikov et Sonia, l'assassin et la prostituée, lisent ensemble un extrait des évangiles, la résurrection de Lazare :

Je pense que ni un vrai artiste, ni un vrai moraliste, ni un bon chrétien ni un bon philosophe, ni un poète ni un sociologue, n'eût placé côte à côte, en une seule et même envolée de fausse éloquence, un meurtrier et une pauvre fille des rues – deux têtes entièrement différentes penchées sur le livre saint. [...] L'assassin et la prostituée en train de lire le livre éternel... quelle absurdité ! Il n'y a pas de lien rhétorique entre un ignoble meurtrier et cette malheureuse : il n'y a que le lien conventionnel du roman « gothique » et du roman sentimental. C'est un artifice littéraire de pacotille, non un prodige de pathos et de piété. [...] La situation est un super-cliché : le péché de la prostituée tombe sous le sens. Je prétends, quant à moi, que l'artiste est celui pour qui rien ne tombe jamais sous le sens. (662-663)

On sent toute la charge émotionnelle qui sous-tend ici la critique du pathos dostoïevskien. L'indignation semble porter sur le processus de rhétorisation, et donc de « kitschification », que la fiction fait subir au spectacle de la souffrance. Pour Nabokov, cette scène pathétique exemplifie la façon dont la fiction dostoïevskienne capitalise sur l'émotion convenue provoquée par certaines images – ici, c'est la jeune fille menacée par la misère sexuelle, la prostituée au grand cœur, mais il évoquera ensuite l'enfant, autre vecteur privilégié du *pochlost* – à la fois pour produire et reconduire des images stéréotypées (les « super-clichés »), mais surtout pour imposer au lecteur sidéré par l'émotion des thèses qui lui semblent fort contestables. En l'occurrence, il s'agit de la fausse équivalence morale entre le « péché » de la prostituée et celui du meurtrier de la petite vieille¹⁶. Cette instrumentalisation de la souffrance par la fiction, qui la transforme en simple cliché vecteur de pathos, est ce qui constitue le *pochlost* de l'écriture, et explique paradoxalement les fondements à la fois esthétique et éthique du rejet de la dimension « idéologique » des romans de Dostoïevski : « pour paysage, nous avons un paysage d'idées, un paysage moral » (655).

Que se passe-t-il si l'on se prête au jeu et que l'on accepte de relire le texte de Dostoïevski à la lumière de cette critique, de ce « point de vue » (« j'aimerais que vous considériez l'univers de Dostoïevski de *ce point de vue* », répète le professeur (657)) ? Dans cette scène de lecture de la Bible, Nabokov prétend identifier un exemple type du kitsch dostoïevskien. Mais la question même du *pochlost*, au sens où il l'entend, c'est-à-dire du danger que la production de fictions sentimentales fait peser sur la représentation et la perception de la souffrance, est en fait déjà présente et thématisée comme telle dans les romans de Dostoïevski. Les exemples sont nombreux, mais nous avons choisi pour le montrer de nous concentrer sur une scène précise des *Frères Karamazov*, tirée du chapitre « les mines d'or¹⁷ ». À ce point de l'intrigue, Mitia, l'un des trois frères Karamazov (celui

qui sera accusé à tort du meurtre de son père, dont il est le rival amoureux, et condamné au bagne) se trouve dans une situation particulièrement désespérée. Pour garder auprès de lui la femme dont il est follement épris, Grouchenka, il lui faut absolument trois mille roubles qu'il n'a pas, et il décide pour les obtenir d'aller supplier Mme Khokhlakova, une femme riche, fantasque et sentimentale qui l'a pourtant pris en grippe. Le lecteur, qui se trouve au début de la scène en focalisation interne, du point de vue de Mitia, sait que pour ce dernier la rencontre est une question de vie ou de mort :

Montant sur le perron de la maison de Mme Khokhlakova, il sentit soudain dans son dos des frissons d'horreur : en l'espace de cette seule seconde, il ressentit complètement, avec une clarté mathématique, que c'était là, vraiment, son tout dernier espoir, et qu'il ne lui restait plus rien au monde, si, là, ça ne marchait pas, « que d'égorger ou de détrousser quelqu'un, pour ces trois mille, rien d'autre.¹⁸

Malgré la tonalité dramatique de cette introduction, et des chapitres qui la précèdent, la scène qui suit « dissone », puisqu'elle se révèle extrêmement comique, capitalisant sur tous les ressorts du quiproquo littéraire pour provoquer le rire du lecteur. Mitia, qui s'attendait à être violemment rejeté par Mme Khokhlakova, est d'abord éperdu de reconnaissance face à la réaction enthousiaste de cette dernière. Le lecteur comprend cependant très rapidement que les deux personnages ne parlent absolument pas de la même chose. Alors que le jeune homme est persuadé que sa « bienfaitrice » va lui donner de l'argent, cette dernière n'a qu'une idée en tête : l'envoyer dans des mines d'or, où le travail et l'effort le réhabiliteront. Elle déploie devant Mitia médusé une fiction sentimentale dont elle s'émeut elle-même, et qui constitue une réécriture parodique des romans progressistes édifiants désavoués par Dostoïevski (Tourgueniev est cité). Son discours est un tissu de clichés et de lieux communs, un condensé de « pochliques » au sens où l'entend Nabokov, qui l'exaltent tant qu'elle en devient complètement incapable d'entendre ce qui lui dit son interlocuteur :

– Dmitri Fiodorovitch, l'interrompt tout de suite Mme Khokhlakova, ces trois mille roubles, de toute façon, vous les avez dans la poche, et pas trois mille, mais trois millions, Dmitri Fiodorovitch, dans le délai le plus bref ! Je vais vous dire votre idée : vous trouverez des mines, vous vous ferez des millions, vous reviendrez et vous serez réformateur, vous nous bougerez aussi, en nous dirigeant vers le bien. On ne va quand même pas tout laisser aux youpins ? Vous construirez des bâtiments et différentes entreprises. Vous aiderez les pauvres et, eux, ils vous béniront.¹⁹

Quand, alors que le pathos exalté de son petit roman atteint son paroxysme, Mme Khokhlakova comprend ce qu'il en est, la rupture est brutale :

- Madame (Mitia avait fini par bondir, joignant les mains devant elle dans une prière impuissante), vous me ferez pleurer, madame, si vous repoussez ce que, si généreusement... - Mais pleurez donc, Dmitri Fiodorovitch, pleurez ! Ce sont des sentiments nobles... un tel chemin vous attend ! Les larmes vous soulageront, après vous reviendrez et vous vous réjouirez. Vous reviendrez tout exprès, au galop, de Sibérie, pour vous réjouir avec moi... - Mais permettez-moi donc, à moi aussi, hurla enfin Mitia, je vous en supplie pour la dernière fois, dites-moi, est-ce que je peux toucher de votre part la somme que vous m'avez promise ? Si je ne peux pas, quand donc puis-je venir la toucher ? – Quelle somme, Dmitri Fiodorovitch ? – Les trois milles que vous avez promis... que vous avez si généreusement... -

Trois milles ? Des roubles vous voulez dire ? Oh non, je ne les ai pas, ces trois milles, prononça Mme Khokhlakova avec une sorte d'étonnement tranquille. Mitia en resta stupéfait.²⁰

Le rire grinçant provoqué par la scène a une fonction « démystifiante ». Il accuse le contraste entre la souffrance du personnage, et la fiction sentimentale que déploie à partir d'elle son interlocutrice, qui dans un même mouvement la récupère, la rhétorise et prétend lui donner un sens édifiant, sans pour autant répondre à ses véritables besoins. On pourrait dire que l'écriture romanesque dénonce et conjure alors le *pochlost* de ces fictions sentimentales en utilisant les mêmes moyens que ceux auxquels Nabokov aura recours dans son cours sur Dostoïevski, quand il se livre (en prétendant faire le résumé des romans de ce dernier pour ses étudiants) à un véritable exercice de réécriture parodique. La différence évidemment, c'est que le « rire » n'est pas le dernier mot des *Frères Karamazov*, sa dernière ressource ou parade face au risque de la transformation de la souffrance en « kitsch littéraire ». Si l'on suit les théories de Bakhtine, ce serait plutôt la polyphonie et la dissonance des voix qui, en dialogisant l'émotion, évite au roman de sombrer dans une instrumentalisation édifiante de la souffrance. Force est pourtant de reconnaître que, relu à la lumière des critiques de Nabokov, un rapprochement troublant s'opère entre la solution « miracle » de Mme Khokhlakova et celle à laquelle semble se résigner le romancier, quand Dostoïevski choisit d'envoyer Raskolnikov ou Mitia au bagne, pour expier la grande culpabilité universelle face au mal.

L'utopie du lecteur, une solution au *pochlost* mystificateur ?

Ce à quoi nous invite alors l'analyse comparatiste de ces textes, c'est à une réflexion sur les moyens que la fiction invente pour répondre aux risques du pathos rhétorique et du kitsch. Comme nous nous sommes efforcés de le montrer, Nabokov pense le *pochlost* comme une relation entre texte et lecteur : favorisé par l'écriture pathétique de certaines œuvres, il s'incarne ultimement dans une expérience de lecture singulière. Il n'est donc pas étonnant que la parade qu'il imagine le conduise à la description d'une sorte d'utopie de la lecture :

Je vais maintenant vous parler d'une autre manière de traiter la littérature – la plus simple et peut-être la plus importante. Lorsque vous n'aimez pas un livre, vous pouvez néanmoins en tirer une satisfaction artistique rien qu'en essayant d'imaginer les choses, ou, ce qui revient au même, de les exprimer d'une manière différente et plus appropriée que celle de l'auteur qui vous exaspère. Le médiocre, le factice, le *pochlost* – rappelez-vous ce mot – pourront du moins vous procurer un plaisir malin, mais fort sain, tandis que vous pestez à la lecture d'un ouvrage de second ordre qui a été primé. Quant aux livres que vous aimez, ponctuez-en la lecture de frémissements et de frissons. La littérature, la vraie littérature, ne saurait être avalée d'un trait comme une potion bienfaisante pour le cœur ou le cerveau – le cerveau, cet estomac de l'âme. La littérature doit être émiétée, disséquée, triturée ; vous devez sentir son parfum délicieusement âcre dans le creux de votre main, vous devez la mastiquer, la rouler sur votre langue avec délices : alors, et seulement alors, vous apprécierez son incomparable saveur à sa juste valeur, et ces fragments, ces miettes redeviendront un tout dans votre esprit, révélant la beauté d'une unité à laquelle vous avez donné un peu de votre sang. (656)

Cette longue citation appelle deux remarques, sur lesquelles nous concluons notre démonstration. La première concerne le « juste usage » des œuvres kitsch par le lecteur averti, voire la paradoxale fécondité du *pochlost*. Nabokov n'invite pas ses étudiants à ne pas lire Dostoïevski – il affirme d'ailleurs avoir relu quatre fois *Crime et Châtiment* – mais à le lire « différemment », avec précaution et distance. Les œuvres qu'on aime et admire, on les « dissèque » et on les « triture » pour les « assimiler ». Celles qui nous « exaspèrent » par leurs bons sentiments mystificateurs, on les ré-imagine, lecture et écriture se rejoignant alors. C'est d'ailleurs à cet exercice de réinvention que Nabokov se prête, quand il réfléchit aux multiples façons dont Dostoïevski aurait pu « améliorer » *Crime et Châtiment*²¹, ou quand il condense et résume de façon parodique les chefs-d'œuvre du romancier. Au-delà de cette conférence, c'est toute son œuvre romanesque qui est hantée par le spectre de Dostoïevski, comme Isabelle Poulin l'a bien montré dans ses divers ouvrages critiques²². L'indignation que suscite le sentimentalisme des textes est donc peut-être paradoxalement à la source de leur puissance d'attraction et de provocation, puisqu'elle suscite un travail d'imagination qui permet de réintroduire de la distance – et ce faisant, du plaisir. Sans aller jusqu'à voir dans *Lolita* une tentative pour « sauver » Sonia du *pochlost* dostoïevskien, il est quand même remarquable que ce soit autour du motif de la souffrance de l'enfant (thème aisément « kitschifiable » s'il en est) que Nabokov, par la mobilisation de la forme très dostoïevskienne de la confession du violeur de petite fille, ait noué le dialogue avec son prédécesseur.

Mais c'est ce point justement qui peut poser question, et qui nous conduit à notre seconde remarque, portant sur les potentielles contradictions de cette « utopie du lecteur ». L'espoir de parvenir à susciter une lecture « non philistine », à la hauteur de la complexité des textes, parcourt tous les cours de Nabokov. Dans sa conférence « écrivains, censeurs et lecteurs russes », l'auteur affirme ainsi que « de tous les personnages que crée un grand artiste, les meilleurs sont ses lecteurs », lecteur idéal dont il entreprend de dresser le portrait fantasmé :

[...] de même que la famille universelle des écrivains de talent ignore les barrières nationales, de même le lecteur doué est une figure universelle qui échappe aux lois spatiales ou temporelles. C'est lui – le bon, l'excellent lecteur – qui a constamment sauvé l'artiste, l'empêchant d'être détruit par les empereurs, dictateurs, prêtres, puritains, philistins, moralistes politiques, policiers, postiers et pédants. Permettez-moi donc de décrire cet admirable lecteur. Il n'appartient ni à un pays ni à une classe déterminés. Aucun directeur de conscience ni aucun club du livre n'a prise sur son âme. Il n'aborde pas une œuvre de fiction avec ces émotions juvéniles qui poussent le lecteur médiocre à s'identifier à tel ou tel personnage du livre et à « sauter les descriptions ». Le bon, l'admirable lecteur ne s'identifie pas au héros ou à l'héroïne du livre, mais à l'esprit qui a conçu et composé ce livre. L'admirable lecteur ne cherche pas des renseignements sur la Russie dans un roman russe, car il sait que la Russie de Tolstoï ou de Tchekhov n'est pas la Russie moyenne de l'Histoire, mais un monde particulier imaginé et créé par le génie individuel. L'admirable lecteur ne s'intéresse pas aux idées générales, il s'attache au particulier. Il aime le roman non parce que celui-ci l'aide à vivre avec le groupe (pour reprendre un cliché diabolique de l'école progressiste) ; il aime le roman parce qu'il en assimile et comprend chaque détail, parce qu'il savoure ce que l'auteur destinait à être savouré, qu'il rayonne intérieurement, fasciné par les images magiques du maître de l'imaginaire, de l'illusionniste, de l'artiste. En fait, de tous les personnages que crée un grand artiste, les meilleurs sont ses lecteurs. (536)

Mais l'« admirable » lecteur peut-il vraiment constituer le remède aux usages « pochlost », vulgaires et sentimentaux, qui menacent toutes les œuvres, même celles qui s'y prêtent le moins ?

Un autre extrait de l'œuvre de Dostoïevski nous semble pouvoir résonner, ou plutôt dissoner, avec cette idée. Il s'agit de la fameuse « confession de Stavroguine », le chapitre central et longtemps censuré des *Démon*s, qui par ses thèmes et par sa forme même est aisé à rapprocher des romans de Nabokov, et notamment de *Lolita*. Il met en scène la discussion entre Stavroguine, le personnage principal du livre, et Tikhone, un prêtre, à qui Stavroguine remet une confession qu'il s'appête à publier. Celle-ci relate un forfait particulièrement choquant, et qui nous semble aujourd'hui très nabokovien : le jeune homme affirme avoir violé sans raison et poussé au suicide une petite fille, Matriocha, dont l'image continue à le hanter. Le chapitre se divise en deux parties : d'abord la confession de Stavroguine, directement insérée dans le roman, puis le dialogue entre Stavroguine et Tikhone, qui porte aussi bien sur les motivations qui poussent le personnage à vouloir faire publier son texte (sommes-nous dans le cas de figure très dostoïevskien d'une expiation par l'humiliation publique ?), que sur les effets anticipés de la lecture (faut-il oui ou non publier le texte ?). Or Tikhone semble suggérer que, quelles que soit les motivations réelles du jeune homme (sincère soit d'expiation ou désir de choquer), le texte qu'il s'appête à mettre en circulation est de toute façon condamné à une forme d'échec perlocutoire : il sera mal lu. Pour l'expliquer, il insiste sur la nature particulièrement « laide » du crime. Sans mobiliser le terme même de *pochlost*, il a recours à tout un réseau sémantique qui s'y articule, et qui correspond aux différents éléments de définition proposés par Svetlana Boym :

- la banalité, la trivialité : Stavroguine se croit exceptionnel mais Tikhone affirme que « toutes ces horreurs emplissent le monde entier », ce qui d'ailleurs étonne son interlocuteur : « je suis un peu étonné par ce que vous dites des autres gens et de la banalité de ce genre de crimes »²³.

- la laideur et la vulgarité, associées au motif de la sexualité dévoyée et racoleuse : « la laideur qui tuera » affirme Tikhone, car « il y a des crimes vraiment laids. Dans les crimes, quels qu'ils soient, plus il y a de sang, plus il y a d'horreur, plus ils vous imposent, pour ainsi dire, plus ils sont pittoresques ; mais il y a des crimes vraiment honteux, ignobles, au-delà de toute horreur, pour ainsi dire vraiment trop pas élégants... »²⁴. La pédophilie, ce crime que la société tout entière a construit comme le *pochlost* par excellence. Mais Tikhone ne semble pas redouter que le texte fasse l'objet d'une lecture sentimentale et non distanciée : à ses yeux, il n'y aura au contraire ni compassion, ni horreur véritable, ne serait-ce que parce que la « laideur » et la vulgarité du crime provoquent un inévitable décrochage empathique. Ce qui dominera, selon le prêtre, c'est une horreur fausse, associée au « rire » et au ridicule :

– L'horreur sera générale, et, bien sûr, elle sera plus fausse que sincère. Les gens ne sont peureux que devant ce qui menace directement leurs propres intérêts. Je ne parle pas des âmes pures : celles-là seront horrifiées et s'accuseront elles-mêmes, mais nul ne les remarquera. Le rire, lui, sera général. – Et ajoutez cette remarque du philosophe, que le malheur d'autrui a toujours quelque chose qui nous fait plaisir.²⁵

À la différence de ce qu'on trouve chez Nabokov (et plus tard chez Kundera), le rire et la lecture distanciée n'ont rien ici de démystificateurs, d'anti-kitsch : ils entérinent au contraire le caractère *pochlost* du crime, du texte qui le décrit, et de la lecture qu'il provoque.

Toute proportion gardée évidemment entre la réception fictionnelle de la confession de Stavroguine, telle qu'elle est imaginée et anticipée par Tikhone, et la réception réelle de *Lolita*, nous ne résistons pas à l'envie de suggérer une comparaison. L'utopie du lecteur, arrachant au *pochlost* le texte, l'auteur, et la petite fille, n'aurait-elle pas ironiquement trouvé ses limites dans la réception du roman de Nabokov, l'un des plus mal compris du second XXe siècle ? Malgré la complexité et l'intelligence de l'œuvre – que ne cessent de rappeler les spécialistes –, malgré les propos de l'écrivain lui-même qui, finissant par renoncer à l'attente messianique du lecteur « idéal », a fini par se prononcer lui-même sur son texte pour en dénoncer les usages abusifs (« pas de petite fille » sur la couverture !), *Lolita* reste sans doute l'une des œuvres les plus « kitschifiées » de l'histoire littéraire récente, un réservoir apparemment inépuisable de *pochlost*.

1. Vladimir Nabokov, *Littératures*, trad. Hélène Pasquier et Marie-Odile Fortier Masek, Paris, Robert Laffont, 2010, notamment le chapitre sur « Fiodor Dostoïevski (1821-1881) », p. 645-694. Les numéros de page figurant entre parenthèses dans la suite de l'article se référeront à cette édition de l'ouvrage.

2. *Ibid.*, p. 891-904.

3. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1929, 1963], trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

4. On songe notamment aux propos tenus par M. Kundera, à l'occasion d'un entretien avec Normand Biron : « En ce qui concerne Dostoïevski, je ne veux nullement nier sa grandeur ; je veux seulement avouer mon aversion personnelle, aversion par laquelle j'ai été surpris moi-même. Je me suis alors rendu compte que cet univers russe, cet univers hystérique, avec son culte de l'irrationnel, avec son culte de la souffrance, avec son culte du sentiment et de l'obscurité des profondeurs, que cet univers m'était profondément étranger. Et je me suis senti tellement malade de cette lecture que j'ai eu un besoin imminent de me soigner par un antidote – et je me suis jeté sur Diderot ». Normand Biron, « Entretien avec Milan Kundera », *Spécial Milan Kundera*, Collectif Liberté, Art & Politique, 21, 1, janvier-février 1979, p. 27. En ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/liberte/1979-v21-n1-liberte1448919/60129ac.pdf>.

5. Colloque organisé par Philippe Zard, « Y a-t-il “une sagesse du roman” ? Penser (avec, après) *L'Art du roman* de Milan Kundera », 4-5 mars 2020, Université Paris-Nanterre, colloque en ligne. Pour une présentation du programme, voir le site du laboratoire « Littérature et poétique comparées » : http://www.litterature-poetique.com/index.php?place=colloque_details&id=199.

6. Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch » [1939], *The Partisan Review*. En ligne : <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>.

7. « *Poshlost* ' is the Russian version of banality, with a characteristic national flavoring of metaphysics and high morality, and a peculiar conjunction of the sexual and the spiritual. This one word encompasses

triviality, vulgarity, sexual promiscuity, and lack of spirituality. The war against poshlost' is a cultural obsession of the Russian and Soviet intelligentsia from the 1860s to 1960s. Perhaps nowhere else in the world has there been such a consistency in the battle against banality. In Dostoevsky, poshlyi is an attribute of the devil (or at least of his dreamlike novelistic apparition) ». Svetlana Boym, *Common places : Mythologies of Everyday Life in Russia*, traduction de travail, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1994, p. 41.

8. Hannah Arendt, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1989.

9. *Bol'shoi russko-francuzki slovar', 200 000 slov i slovosotchetani*, éd. Lev Vladimirovič Chtcherba, Margarita Ivanova Matousevitch, et al., Moscou, Moskva Russki iazik, 2000.

10. Vladimir Nabokov, « Écrivains, censeurs et lecteurs russes », *op. cit.*, p. 523-539.

11. Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe* [1886], Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 342

12. Pour une présentation et une explication de ces débats, voir la thèse de Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

13. Cité par Laurence Guy, *op. cit.*, p. 28.

14. Sur ce point, le rapprochement avec Kundera s'impose. On se rappelle les termes dans lesquels ce dernier définit le « kitschmensch » dans *L'Art du roman* : « Le besoin du kitsch de « l'homme-kitsch » : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue ». Milan Kundera, *L'Art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986.

15. « *We can see then that although from one point of view the personal philistinism of Hitler and Stalin is not accidental to the roles they play, from another point of view it is only an incidentally contributory factor in determining the cultural policies of their respective regimes* ». Clement Greenberg, *op. cit.*

16. On peut rappeler à cette occasion l'analyse provocatrice qu'Heiner Müller propose de ce même motif, à l'occasion d'un entretien avec Frank M. Raddatz. S'il mobilise lui aussi, en évoquant le personnage de Sonia, le concept de « kitsch », son jugement diverge cependant radicalement de celui de Nabokov : « La question que pose Raskolnikov, c'est : que reste-t-il au juste quand la religion s'effondre ? Qu'y a-t-il encore comme argument contre Auschwitz par exemple ? Raskolnikov assassine une vieille usurière parce qu'elle a de l'argent et se contente de l'amasser. (...) Ensuite vient la grande expérience russe, que tout cela n'est peut-être pas juste. Il n'y a plus alors comme réponse au principe Auschwitz que la grâce : l'amour d'une prostituée. Il y a là-dedans du kitsch et du christianisme, mais jusqu'à présent il n'existe pas d'autre réponse à Auschwitz que la grâce ». Heiner Müller, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, chapitre « Penser est fondamentalement coupable », trad. Jean Jourdeuil et Jean-François Peyret, Paris, L'Arche, 1991, p. 195-196.

17. Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002, Livre 8 partie 3, p. 103-121.

18. *Ibid.*, p. 109

19. *Ibid.*, p. 114.

20. *Ibid.*, p. 117.

21. « Dostoïevski aurait mieux servi sa cause s'il avait fait de Raskolnikov un solide gaillard, posé, sérieux, qui se fourvoie en toute bonne foi et se pend finalement pour avoir trop naïvement épousé des idées matérialistes ». Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 666.

22. Isabelle Poulin, *Vladimir, lecteur de l'autre : incitations*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005 ; *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai sur l'usage de la fiction*, Paris, Le Manuscrit, 2006.

23. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, vol. 3, Paris, 1995, p. 483.

24. *Ibid.*, p. 487.

25. *Ibid.*, p. 486.