

LE TEXTE ÉTRANGER

« A SECOND-RATE BRAND OF ENGLISH » :
LA LANGUE DE SECONDE MAIN DANS *LOLITA*

Antoine Traisnel

Le Texte étranger / T3L
Journée d'études du 12 février 2010

IL aurait été tentant de mettre en exergue la jolie phrase de Proust, « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère », *a priori* parfaitement adaptée au cas de *Lolita*. En effet, le « roman américain » d'un écrivain de langue russe met en scène Humbert Humbert, citoyen suisse à l'accent étranger très marqué composant ses confessions dans un anglais outrancièrement idiosyncratique. J'aurais bien repris à mon compte l'explication que Deleuze donne de la formule proustienne : l'écrivain, dit Deleuze, doit être « multilingue », non pas au sens où il lui faudrait « parler comme un [Français] et un [Américain] dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans *sa langue à soi* comme un étranger¹. »

« Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène » mais la capacité de « faire de [sa] propre langue un usage mineur », l'aptitude à faire de *sa* langue une langue étrangère. J'aurais volontiers commencé ma communication par cette belle formule si, d'une part, elle n'avait déjà trop souvent servi d'épigraphe et par là commençait à perdre un peu de sa force et si, d'autre part, elle me semblait être véritablement opératoire dans le cas de *Lolita*. Je n'en suis pas sûr. On pourrait même avancer qu'à première vue, si l'on en croit ce que l'auteur nous dit dans la « On a Book Entitled *Lolita* », c'est exactement le contraire qui se produit dans le roman : Nabokov s'emploie à faire *sa* langue d'une langue étrangère, l'écrivain s'évertue à s'approprier l'anglais, à le faire sien. Il faut garder à l'esprit que ce n'est peut-être pas la figure empirique de l'auteur qui s'exprime à la fin du roman mais la

¹ Gilles Deleuze, Claire Pernet, *Dialogues*, Paris : Champs Essais, 1996, 11. Je me suis permis d'adapter la phrase à *Lolita*. L'original était : « Non pas parler comme un Irlandais et un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans *sa langue à soi* comme un étranger. » Les italiques sont de Deleuze et Pernet.

persona élaborée par l'auteur comme à son corps défendant : « After doing my impersonation of suave John Ray, the character in *Lolita* who pens the Foreword, any comments coming straight from me may strike one—may strike me, in fact—as an impersonation of Vladimir Nabokov talking about his own book. » (311) Le sentiment de perte de contrôle et de dépossession de souveraineté auctoriale dont Nabokov² rend compte avec humour est renforcée par l'usage de l'article indéfini dans « On a Book Entitled *Lolita* ». Dans cette postface écrite en réponse à la censure rencontrée par le roman, Nabokov s'explique sur les accusations d'obscénité dont *Lolita* a fait l'objet à sa sortie en 1955 et commente sa relation avec la langue anglaise. C'est depuis cet horizon du texte que je propose de placer notre réflexion sur la langue de *Lolita*.

Dans « On a Book Entitled *Lolita* »³ – remarquons au passage que ce titre se déploie de O à A, d'oméga à alpha, un agencement qui n'est pas innocent si l'on considère que ce chapitre surnuméraire propose une relecture de l'œuvre – l'auteur présente une série d'arguments visant à laver l'honneur de son livre sali par la censure et la critique, adoptant une attitude à la fois défensive et sarcastique qui n'est pas sans faire écho à la plaidoirie de son personnage Humbert Humbert. Répondant par exemple à la question de l'anti-américanisme présumé de *Lolita* – une question qui, soit dit en passant, n'apparaît pas textuellement mais dont la seule trace visible se trouve dans la réponse que formule « Nabokov » ; il ne s'agit donc pas d'une question sans réponse mais d'une réponse sans question, un tour de force rhétorique qui rétrécit considérablement l'espace d'expression concédé à son contradicteur et qui montre qu'à son humble avis, il n'incombe en rien à l'auteur de justifier son œuvre car l'œuvre est sa propre justification ; toute la préface peut ainsi être lue comme une réponse refusant paradoxalement de répondre de l'œuvre – une question dont il nous dit qu'elle le chagrine bien plus que l'accusation d'immoralité, Nabokov explique que la bêtise et la vulgarité ne connaissent pas de frontières et qu'il aurait facilement pu situer son histoire dans des hôtels suisses ou des auberges britanniques plutôt que dans des motels américains. Cependant, *professe-t-il*, étant

² Je laisse au lecteur le soin de rétablir, quand c'est nécessaire, c'est-à-dire tout le temps, les guillemets autour du nom propre Nabokov.

³ Toutes les références renvoient à *The Annotated Lolita*, edited by Alfred Appel, New York : 1991 (1970).

donné qu'il « essaye d'être un écrivain américain », il lui semble logique de choisir l'Amérique comme terrain de jeu : « *I am trying to be an American writer, and claim only the same rights that other American writers enjoy.* » (je souligne, 315) Plutôt qu'un plaidoyer, cette postface s'offre comme une profession de foi.

Outre qu'il revendique le privilège de n'avoir pas à se soumettre à un droit de réserve, *comme n'importe quel autre* écrivain américain – et pose à ce titre une question passionnante quant aux droit de critique et au devoir de réserve des littératures nationales et internationales – « Nabokov » se défend de l'anti-américanisme dont on l'accuse en accusant en retour ses détracteurs d'être de mauvais lecteurs confondant auteur et narrateur, assimilant à tort Nabokov et Humbert : « *On the other hand, my creature Humbert is a foreigner and an anarchist, and there are many things, besides nymphets, in which I disagree with him.* » (315) Les moqueries de Humbert seraient de nature différente de celles de Nabokov, plus pernicieuses, moins généreuses, car celui-là, l'étranger, l'anarchiste, raillerait l'Amérique depuis son dehors, fort de la position surplombante que lui confère son statut d'intellectuel européen, tandis que celui-ci taquinerait le Nouveau Continent avec la bienveillance d'un vieil oncle lors d'une réunion de famille. L'argument de « Nabokov » peut être résumé en ces termes : Nabokov est américain (il a été naturalisé en 1945) et, de fait, se moque affectueusement des travers de *son* pays, contrairement à Humbert, qui, parce qu'il est étranger et qu'il cultive son exotisme, peut légitimement être accusé de xénophobie : *d'un autre côté*, dit-il, *Humbert est un étranger*.

Que Nabokov ne soit ni anarchiste ni nympholepte, soit, mais qu'il invoque l'étrangeté, ou plutôt l'étrangèreté de Humbert pour faire valoir ses droits, voilà qui ne laisse pas d'étonner. Il faut sans doute comprendre ce discours essentialiste comme une posture délibérément provocatrice de la part de l'auteur. Une autre différence, plus subtile, distingue Humbert, « *a murderer [with] a fancy prose style* » (9), et Nabokov, qui fait le vœu d'être un « écrivain ». La nationalité ne suffit pas : Nabokov s'autorise de son aspiration à être un artiste américain – un statut qu'il pose comme un idéal vers lequel il tend mais qu'il n'a pas atteint et qui est peut-être inatteignable – pour être critique à l'endroit de l'Amérique. Ce serait donc moins l'identité nationale qui entrerait en ligne de compte qu'un certain rapport à la langue.

S'il n'est pas américain, Humbert maîtrise parfaitement la langue de Shakespeare. Rappelons que, contrairement à Nabokov, il est *naturellement* bilingue, puisque sa mère était anglaise. Certes, elle est morte quand il avait trois ans, mais il est précisé qu'il a été élevé par la suite par sa tante maternelle, Sybil. Malgré cela, l'étrangèreté du narrateur/protagoniste est sans cesse soulignée dans le roman car la voix de Humbert est marquée par de fortes intonations européennes, comme en témoigne la scène finale où il est face à Quilty pour le tuer. Alors que Humbert prétend être le père naturel de Lolita venu se venger sur le ravisseur de sa fille, Quilty lui répond : « You are not. You are some foreign literary agent. » puis « You are either Australian, or a German refugee. » (296-297). Outre son accent, c'est paradoxalement non pas un manque mais un excès de maîtrise de la langue anglaise qui trahit les origines étrangères de Humbert, une surcorrection et une recherche du mot juste qui le distinguent des autochtones et font ressortir son aliénation. L'érudition et la maîtrise de l'anglais permettent au narrateur récrivant son histoire après-coup de se placer au-dessus des autres personnages et de les railler dans leur propre langue (voir, par exemple, le plaisir qu'il prend à pasticher la prose de Charlotte, 67-69). Mis à part quelques aposiopèses, quelques bégaiements ou contrepèteries involontaires savamment saupoudrés ça et là, Humbert se présente comme un grand prêtre du verbe et de la littérature anglo-saxons. Le seul personnage en mesure de rivaliser avec lui sur ce plan serait Clare Quilty, son *alter ego* maléfique, qui tourne en ridicule les piètres talents littéraires de son meurtrier quand celui-ci lui fait lire à haute voix le poème tenant lieu de sentence de mort (299/300).

Ce serait donc moins dans la maîtrise que dans une certaine attitude vis-à-vis de la langue anglaise que se jouerait la différence principale entre Humbert, auteur des « Confessions d'un veuf de race blanche », et Nabokov, auteur de *Lolita*. Les deux discours se confondent très largement puisque seules la préface de John Ray Jr. et la postface les distinguent. Humbert et Nabokov partagent une approche érotique de la langue, comme l'atteste l'attention à la chair des mots à laquelle appelle le premier paragraphe de la confession, qui par le truchement des assonances et des allitérations, par l'enchaînement des liquides, des fricatives et des plosives, fait de la langue une expérience charnelle qui nous met littéralement Lo à la bouche : « *Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta : the tip of the*

tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. » (9) Mais à la différence de sa créature, Nabokov revendique autre chose, un autre type de relation, qu'il décrit comme une histoire d'amour avec la langue anglaise :

After Olympia Press, in Paris, published the book, an American critic suggested that Lolita was the record of my love affair with the romantic novel. The substitution "English language" for "romantic novel" would make this elegant formula more correct. (316)

Cet amour est présenté comme un amour malheureux, car s'il est un citoyen américain, s'il s'octroie les mêmes droits qu'un écrivain américain, Nabokov fait de son anglais une langue de second ordre, une langue de substitution, une pâle copie de sa langue maternelle. On aurait donc, d'un côté, Humbert, qui maîtrise naturellement l'anglais mais reste malgré tout un étranger, et de l'autre, Nabokov, qui est américain mais qui n'est pas maître de la langue dans laquelle il compose. C'est ainsi du moins que nous sont donnés les faits dans la toute dernière phrase de la postface (dont il faut rappeler qu'elle fait depuis sa parution en 1956 partie intégrante du roman, un chapitre supplémentaire incorporé à *Lolita*, une prothèse devenue membre à part entière de l'œuvre) :

My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammeled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English, devoid of any of those apparatuses—the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied associations and traditions—which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way. (316-317)

D'abord, relevons un paradoxe assumé : pourquoi étaler au grand jour la « tragédie privée qui ne pourrait ni ne devrait être l'affaire de personne d'autre », soit cet abandon forcé de son idiome naturel ? En ceci qu'il célèbre un amour perdu, Nabokov se rapproche de son narrateur, lequel écrit pour faire revivre Lolita, elle-même perçue comme le substitut de son amour d'enfance, Annabel Leigh. Digne représentante de l'Ancien Continent, Annabel Leigh annonce par homonymie la relation de l'écrivain avec l'Amérique, puisque le modèle européen de Lolita évoque le poème célèbre d'un écrivain américain, l'« Annabel Lee » de Poe. Humbert, qui écrit depuis sa prison, sait que

son entreprise est vouée à l'échec et qu'il ne reverra pas Lolita de son vivant. Ses tentatives de l'incarner par la langue sont scandées par des moments de désespoir qui font planer sur le livre la menace du solipsisme. *Lolita, or the Confession of a White Widowed Male* serait l'élegie de Humbert, comme *Lolita* serait celle de Nabokov faisant ses adieux à la scène littéraire russe. Cependant, si cet abandon ne doit pas entrer en ligne de compte pour le lecteur censé recevoir *Lolita* sans tenir compte de sa provenance – censé lire *Lolita* comme un roman américain – quelle est alors la valeur de cette confidence ? J'émets l'hypothèse que cette posture que prend « Vladimir Nabokov » n'est pas simplement un *lamento* nostalgique, la recherche désespérée d'un temps perdu. Il me semble qu'on a là, dans la présentation de l'anglais comme langue non-naturelle, dans l'écriture de *Lolita* comme entreprise contre nature, un des enjeux majeurs de la poétique nabokovienne. La différence entre Humbert et Nabokov tiendrait en ceci que le second tient à souligner la distance irréductible – *naturelle* – entre soi et la langue que l'on adopte quand on se veut écrivain tandis que le premier *cultiverait* une différence alors qu'il possède naturellement la capacité de parler anglais, Nabokov tend vers une naturalisation (*I am trying to be an American writer*) qu'il tient pour impossible.

Cette conscience tragique d'une perte irrécupérable se retrouve dans la pratique nabokovienne de la traduction. Nabokov a fait une traduction d'*Eugène Onéguine*, le chef d'œuvre de Pouchkine, que George Cummins qualifie « d'inlassablement maladroite »⁴. Il a également traduit en russe sa *Lolita*, une traduction que seuls quelques rares lecteurs ont porté aux nues mais que la plupart déclare illisible. Ces réactions s'expliquent par les choix opérés par le traducteur qui privilégiait la prise en compte l'arrière-plan culturel du texte à la restitution du sens. Dans la préface à sa traduction d'*Eugène Onéguine*, Nabokov distingue 3 façons de traduire la poésie : la traduction « paraphrasque », qui présente une version libre de l'original, avec des omissions et des étoffements exigés par les attributs formels du poème ; la traduction « lexicale » (ou constructionnelle), qui vise à rendre le sens « basique » d'un mot et pourrait être effectuée par une machine ; et la traduction « littérale », pour lui la « bonne traduction » :

⁴ George M. Cummins, « Nabokov's Russian *Lolita* », *The Slavic and East European Journal*, n°3, Autumn 1977, pp. 354-377, 354.

*A ‘literal translation,’ as I understand it, is a somewhat tautological term, since only a literal rendering of the text is, in the true sense, a translation. However, there are certain shades of the epithet that may be worthwhile preserving. First of all, ‘literal translation’ implies adherence not only to the direct sense of a word or sentence, but to its implied sense; it is a semantically exact interpretation, and not necessarily a lexical one (pertaining to the meaning of a word out of context) or a constructional one (conforming to the grammatical order of the words in the text). In other words, a translation may be, and often is, both lexical and constructional, but it is only literal when it is contextually correct, and when the precise nuance and intonation of the text are rendered.*⁵

Assez proche des préconisations de Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur », la traduction selon Nabokov est vouée à l'échec, si l'idée qu'on se fait d'une bonne traduction exige qu'on restitue le « sens » du texte d'origine. Il faut comprendre que Nabokov ne s'intéresse pas *au* sens mais *aux* sens des mots, ce qui requiert de la part du traducteur une connaissance intime de la langue cible et de la langue source. La traduction n'est pas une science mais une pratique qui requiert une grande familiarité, une grande intimité, avec les deux langues. C'est ainsi qu'il faut comprendre, me semble-t-il, sa définition de l'écriture de *Lolita* comme une histoire d'amour avec la langue anglaise.

Nous sommes pour l'instant restés sur le seuil du livre. Je propose d'occuper encore quelques instants l'espace liminal de la postface, cette porte de sortie qui s'offre comme une autre façon d'entrer dans le livre. Le lecteur se voit donner dans cette postface des exemples de la manière dont *il ne faut pas* lire *Lolita*: il ne faut pas en faire une lecture morale (« *Lolita has no moral in tow* », 314), ni une lecture satirique (mais parodique), ni une lecture pornographique (ce ne sont pas « *Les Amours de Milord Grosvit* », 316), ni une lecture psychanalytique (« *my old feud with Freudian voodooism* », 314), encore moins une lecture sociologique ou philosophique (« *what some call the Literature of Ideas* », 315). Bref, le lecteur court le risque de ne pas pouvoir franchir le pas de la porte, d'autant moins si l'on

⁵ Cité par Judson Rosengrant, in « Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation », *The Slavic and East European Journal*, Vol 38, No 1, Spring 1994, pp 13-27.

ajoute à cela les centaines de références intra- et intertextuelles que seul le *bon* lecteur aura reconnues. En cela, le lecteur partage d'une certaine façon l'inconfort de l'auteur qui s'excuse de n'avoir qu'une maîtrise imparfaite de la langue anglaise. Que l'anglais ne soit pas la langue maternelle de Nabokov, c'est un fait, même si celui-ci a été élevé par une gouvernante anglaise, une certaine « Miss Rachel Home » (312). Le nom de la jeune fille au pair est là pour nous rappeler qu'il ne faut pas prendre pour argent comptant ce que nous dit l'auteur : si l'anglais n'est pas sa langue maternelle, elle ne lui est pas à proprement parler étrangère car il l'a très tôt domestiquée ou tout au moins habitée. Faire de l'anglais une langue de seconde main relève donc bien plus d'une posture, et il s'agit de discerner les implications esthétiques d'une telle mise en scène de l'étrangèreté de l'auteur. Dans la phrase qui conclut « On a Book Entitled *Lolita* », Nabokov incarne la figure de l'exilé dépossédé de sa langue : la présentation de *Lolita* comme tentative de s'approprier un territoire et de maîtriser une langue est d'emblée remise en question. Peu importe le degré de perfection de l'anglais qu'il possède, Nabokov se présente comme dépossédé et comme, peut-être, possédé par cette langue qui le maîtrise plus qu'il n'en est le maître, contrairement au russe dont il serait capable de « transcender l'héritage ».

Cette figure de l'émigré trouve dans le roman un écho évident dans le personnage de Humbert Humbert, qui n'a de cesse de se présenter comme un touriste en terre américaine. D'abord, bien sûr, en étant sarcastique et en tournant en dérision la « philistinerie » de la culture des banlieues de Nouvelle-Angleterre : le kitsch de la maison de Charlotte, la cuistrerie des Farlow, la vulgarité de Lolita, qu'il juge du haut de l'arrogance que lui confère son statut d'european lettré. On trouve un bon exemple de la distinction que Humbert souhaite maintenir avec les Américains « de souche » quand Lolita, qu'il retrouve à la fin du roman mariée à Dick Schiller, lui raconte ce que le pornographe Quilty a exigé d'elle quand il l'a emmenée dans un ranch qu'il a nommé « Duk Duk » (*Duk Duk* signifie « copulation » en langue persane, comme le précise Alfred Appel) : « *Crazy things, filthy things. I said no, I'm just not going to [she used, in all insouciance really, a disgusting slang term which, in a literal French, would be souffler] your beastly boys...* » (277). L'usage du français vient accentuer et neutraliser dans le même geste le prosaïsme de la nymphette. Cette distance ironique de Humbert est soulignée tout au long du livre par l'omniprésence du français, « soigneusement

distingué par des italiques qui clament un peu plus fort encore sa vive étrangeté »⁶. Sa maîtrise du français, comme l'a montré Yannicke Chupin, est une arme de séduction qui lui sert à charmer les autochtones autant qu'elle lui offre un refuge contre la médiocrité américaine :

[...] la langue américaine, reproduite par Humbert, est une langue concrète, directe, lapidaire et parataxique, une langue du slogan, une langue qui doit son staccato caractéristique à l'accumulation de monosyllabes : “Adds and fads [...] Trims tums, nips hips. Tristram in Movielove. Yessir ! The Joe Roe marital enigma is making yaps flap.” (Chupin 55)

En contrepartie, le français se révèle propice à l'isoler des autres personnages « réellement » américains : ainsi, les gallicismes de Humbert exaspèrent la nymphette au plus haut point. Celle-ci lui rétorque, alors qu'il l'accuse en français de recevoir des « billets doux » à l'hôpital d'Elphinstone : « Do you mind very much cutting out the French? It annoys everybody! » L'isolement de HH est accentué par l'hyperbole : *It annoys everybody*. De même, dans la scène où la directrice de l'école Mrs Pratt lui enjoint de laisser sa « fille » jouer dans la pièce de l'école, elle raille le caractère fort peu idiomatique de son usage de l'anglais : « “I am always fascinated,” said Pratt, “by the admirable way foreigners—or at least naturalized Americans—use our rich language.” » Il faut préciser que Humbert, persuadé que son horrible secret a été percé à jour, avait cédé à la pression de Pratt et balbutié : « “All right,” I said, my hassock exhaling a weary sigh. “You win. She can take part in that play. Provided male parts are taken by female parts.” » (197) Une phrase qui n'est pas, bien sûr, sans prêter à confusion. Ces exemples révèlent la profonde ambivalence de l'étrangèreté de l'anglais de Humbert, qui tantôt le met en position de force, tantôt de faiblesse. Humbert semble être ici prisonnier d'une langue qu'il ne maîtrise qu'imparfaitement, à moins qu'il ne s'agisse d'une manipulation supplémentaire du narrateur qui joue, à contretemps, sur ces maladresses, qui les souligne pour les faire jouer en sa faveur et se transformer en martyr linguistique.

⁶ Yannicke Chupin, « “Do you mind very much cutting out the French? It annoys everybody”, Humbert Humbert en Amérique dans *Lolita* de Vladimir Nabokov », Revue Française d'Études Américaines, n°115, mars 2008, 51.

Cette hypothèse est confirmée par le jeu pervers auquel il se livre avec Lolita, quand celle-ci lui reproche de ne pas faire d'effort pour parler anglais :

"Come and kiss your old man," I would say, "and drop that moody nonsense. In former times, when I was still your dream male [the reader will notice what pains I took to speak Lo's tongue], you swooned to records of the number one throb-and-sob idol of your coevals [Lo: "Of my what? Speak English!"]. That idol of yours pals sounded, you thought, like friend Humbert. (149)

Tout en protestant qu'il fait tout pour parler l'anglais de sa fille, Humbert emploie des mots (*to swoon, throb, sob, coeval*) qui renvoient, comme l'a noté Yannicke Chupin, « à un champ lexical généralement associé dans son manuscrit au Vieux Continent ; un champ lexical de la langueur, de l'indolence, de l'inutilité, un champ lexical qui par ailleurs fait aussi souvent appel aux racines latines ou grecques... » (Chupin 55-56) La condescendance de la reformulation ne fait qu'aggraver son cas. Maurice Couturier, traducteur de *Lolita* en français, a noté que la syntaxe française avait comme déteint sur la syntaxe de l'anglais employé par Humbert, ce qui a rendu la traduction de *Lolita* beaucoup plus aisée que celle d'autres romans de Nabokov⁷. Consciemment ou non, Humbert entretient son étrangèreté, il revendique une aliénation quand celle-ci plaide en sa faveur.

Ce qui relève d'une stratégie de persuasion pour Humbert constitue, si l'on en croit la profession de foi de la postface, la condition tragique de l'écrivain Nabokov. Cette étrangèreté irréductible de l'anglais constitue pour qui se veut écrivain américain un défi insurmontable. Déplorer la perte de naturel inhérente au changement d'idiome peut être compris comme l'affirmation de la conscience que la langue n'est pas un pur outil de communication mais un matériau vivant qui lui résiste. Cette résistance de la langue, Humbert n'en semble pas toujours conscient, qui, fort de ses certitudes linguistiques, fait sonner sa déclaration d'amour comme une menace : « I am your father, I am speaking English, and I love you. » (150) Cette affirmation catégorique révèle la différence fondamentale entre

⁷ Maurice Couturier, « *Lolita et la France* », <http://librairies.psu.edu/nabokov/coutlol1.htm> (page consultée le 10 février 2010)

Humbert et Nabokov : le premier est du côté de l'être et de l'impératif catégorique, le second du côté du devenir : *I am trying to be an American writer*. La jolie prétention de la postface – la mention que sa trajectoire personnelle ne mérite pas d'être mentionnée – fait de « Nabokov » un personnage tragique contraint de s'exprimer dans une langue seconde, secondaire, une langue fatidiquement empruntée, translatée, toujours soupçonnée de ne pas pouvoir prétendre à la perfection du russe, langue maternelle et idéale, matériau « infiniment docile » se pliant à tous les désirs de l'écrivain autochtone. Si l'auteur lui-même raconte qu'il s'est assis à l'arrière des bus scolaires pour capter avec précision les nuances de la langue parlée par les fillettes américaines et pour injecter une dose de « réel » dans son histoire, il ne prétend pas rendre de manière transparente la « réalité » de la langue (une « réalité » dont il faut rappeler qu'elle est à mettre entre guillemets, 312). La plainte de l'exilé est donc à comprendre comme une profession de foi paradoxale. Tout en déplorant son irréductible étrangèreté, Nabokov revendique la secondarité de son anglais. Le rapport naturel que Nabokov dit avoir avec le russe doit être compris comme un mythe fondateur. La langue maternelle est délibérément posée en absolu indépassable afin d'offrir un contrepoint à l'anglais, dès lors perçu comme de second ordre.

L'idée qu'on puisse être maître de la langue, même de *sa* langue, sa langue d'origine, maternelle, naturelle, est une fiction, comme le suggère Derrida dans le *Monolinguisme de l'autre*. Rappelons au passage que le sous-titre de l'ouvrage de Derrida est « *Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine* », un oxymore qui montre que la naturalité de la langue n'est qu'apparente et qu'on ne possède jamais totalement une langue mais qu'en revanche elle nous est greffée dès l'origine, qu'elle passe donc *pour naturelle* mais reste malgré tout, toujours, fondamentalement étrangère : « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. » (Derrida 13) Langue est à la fois « en soi » et toujours « hors de soi », elle nous habite et nous l'habitons.

Le monolinguisme de l'autre, ce serait *d'abord* cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et d'abord la langue même de la Loi. Et la Loi comme Langue. Son expérience serait apparemment *autonome*, puisque je dois la parler, cette loi, et me l'approprier pour l'entendre *comme si* je me la donnais moi-même ; mais elle demeure nécessairement, ainsi le veut au fond l'essence de

toute loi, *hétéronome*. La folie de la loi loge sa possibilité à demeure dans le foyer de cette auto-hétéronomie.⁸

En montrant que je possède moins une langue qu'elle ne me possède, Derrida se rapproche d'un courant de pensée héritier des théories sur le langage ordinaire de Wittgenstein, selon lesquelles mon rapport au langage n'est pas fixe et préétabli mais doit sans cesse faire l'objet de renégociations. Je suis toujours étranger à ma langue, fût-elle maternelle, et peut-être à plus forte raison quand j'écris dans une langue étrangère.

Il faut se rendre à l'évidence, on retrouve ici Deleuze et sa définition de la littérature comme devenir minoritaire de la langue, car l'anglais semble, pour l'auteur russe amputé de sa langue maternelle, être une langue parfaite dans la mesure où elle demeure pour lui imparfaite : la prothèse doit être exhibée. En cela, on peut parler de *Lolita* comme d'un *fragment* de discours amoureux dont l'auteur dont Nabokov, serait le héros. Mais, contrairement à ce qu'il laisse entendre, il ne serait pas un héros tragique. Le véritable héros tragique du livre, c'est Humbert, qui se pose en maître – maître absolu du français, maître relatif de l'anglais – et qui, comme tous les maîtres, finira à coup sûr déchu.

⁸ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris : Galilée, 1996, 69.