Cahiers de Psychologie Politique

**N° 15 | 2009**
**Perspectives ibéro-Américaines Juillet 2009**

# Vladimir Nabokov ou la conversion littéraire

***Alexia GASSIN***

**Édition électronique :**
**URL :** https://cpp.numerev.com/articles/revue-15/1186-vladimir-nabokov-ou-la-conversion-litteraire
**DOI :** numerev_357
**ISSN :** 1776-274X
**Date de publication :** 24/06/2009

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : GASSIN, A. (2009) Vladimir Nabokov ou la conversion littéraire. *Cahiers de Psychologie Politique*, (15). https://doi.org/10.34745/numerev_357

La recherche sur la conversion a souvent été réduite aux domaines politiques, économiques et religieux. Il serait pourtant pertinent d'étendre la réflexion sur ce sujet à d'autres disciplines, comme, par exemple, la littérature. Dans le présent article, nous nous proposons d'examiner ce phénomène de conversion littéraire dans les œuvres de l'écrivain russe et américain Vladimir Nabokov. Dans les années 1960, l'auteur souligne la complexité du passage de l'homme de lettres russe, éduqué selon un mode européen, à l'écriture en langue anglaise et à la nationalité américaine. Tout d'abord, nous nous intéresserons aux éléments biographiques de Vladimir Nabokov, ce qui nous permettra de comprendre son changement de langue, exigé par son installation aux Etats-Unis. Puis nous étudierons les difficultés linguistiques rencontrées par l'écrivain lors de ses premières nouvelles compositions en anglais, sans omettre son adaptation positive à cette langue avec laquelle il parvenait à jouer. Enfin, nous examinerons la spécificité nabokovienne de la conversion littéraire consistant à réécrire ses œuvres russes des années 1920 et 1930 en anglais au moment de leur traduction par l'auteur lui-même. Nous en viendrons alors à nous interroger sur la réussite de cette conversion.

The research on the topic of conversion has often been limited to the political, economic and religious spheres. It would be judicious, nevertheless, to extend the reflection about this subject to other fields, such as literature for instance. In this article we propose to investigate this question of literary conversion in the works of the Russian and American writer, Vladimir Nabokov. In the sixties the author emphasized the complexity of his literary metamorphosis: how a Russian writer, educated in Europe, switched to English and became an American citizen. First of all, we will have a look at the key elements of Vladimir Nabokov's biography. It will lead us to understand how, with his move to the United States, he came to change languages. Then, we will study the linguistic difficulties which Nabokov met when he began to compose in English, but we will also stress his positive adaptation to his new language and his capacity to play with it. Finally, we will examine the Nabokovian specificity of the literary conversion, which consists in translating – or actually rewriting – his Russian works of the twenties and thirties and produce English versions of them. We will also try to assess the success of this conversion.

---

**Mots-clés :**

---

Il est assez commun de réduire la conversion à l'adoption nouvelle d'une croyance ou d'un idéal et de la limiter par là-même aux plans politique, économique et religieux. Pourtant, ce passage d'une conviction à une autre, considérée comme certaine et exacte cette fois-ci, n'apparaît pas comme l'unique définition possible de la conversion qui connote une idée de transformation, de changement radical dans la vision et conception du monde. Dans ces conditions, il n'est pas impossible de rencontrer d'autres types de conversion se réalisant dans d'autres domaines, en particulier dans la littérature où de nombreux écrivains surent profondément bouleverser leur écriture en l'adaptant à une situation nouvelle. Tel fut le cas, par exemple, de Samuel Beckett, Joseph Brodsky et Vladimir Nabokov, un « écrivain américain, né en Russie et formé en Angleterre où [il a] étudié la littérature française avant de passer quinze ans en Allemagne »[i]. Le parcours extraordinaire de cet émigré russe ne peut pas laisser indifférent, d'autant qu'il lui a permis de produire quelques chefs-d'œuvre en langue anglaise.

# D'un continent à l'autre

Vladimir Nabokov, né le 23 avril 1899 à Saint-Pétersbourg, semblait pourtant bien destiné à se consacrer à une écriture exclusivement russe malgré son immersion complète dès l'enfance dans les langues anglaise et française qu'il pratiquait avec ses gouvernantes successives. C'est d'ailleurs ce trilinguisme qui lui permettra de survivre au moment de son émigration en Europe et de donner un certain élan à sa carrière d'écrivain.

Ainsi, en novembre 1917, la famille Nabokov s'exile en Crimée, à la suite de la Révolution russe. En avril 1919, Vladimir Nabokov débute ses études de littérature russe et française à l'Université de Cambridge. En 1923, après avoir obtenu son diplôme, il rejoint sa mère à Berlin et traduit *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, une transposition qui relève bien plus de la réinterprétation que d'une version russe voulue à l'identique, Alice devenant alors Ania. Lors de ses années à Berlin, il écrit de la poésie et de la prose en russe, publiées sous le pseudonyme de Vladimir Sirine, comme les romans *Machenka* (1926), *Roi, dame, valet* (1928), *La Défense Loujine* (1930), *L'Exploit* (1932), *Chambre obscure* (1933) et *La Méprise* (1934). Ses livres reçoivent un accueil enthousiaste du public immigré russe mais les critiques lui reprochent de ne pas aborder les difficultés russes du moment. Ses manuscrits ne constituant pas une source de revenu suffisante, il doit cependant donner des leçons particulières de russe, de français, d'anglais, de russe, de boxe et de de tennis, faire des traductions et de la figuration dans des films et composer des problèmes d'échecs. En 1937, afin de fuir les persécutions nazies, il part pour Paris où il publie *Le Don* (1937), *Invitation au supplice* (1938), *Le Guetteur* (1938) et *L'Enchanteur* (1939). Pendant cette période, il propose aussi des traductions en anglaise de certaines de ses œuvres ou d'autres ouvrages essentiels. Comme si le destin lui faisait un signe, Vladimir Nabokov écrit également son tout premier roman en anglais *La Vraie vie de Sebastian Knight*,qui ne sera publié qu'en 1941.

Ici se termine la période européenne de Vladimir Nabokov que nous retrouvons dans son autobiographie, *Autres Rivages*, qui relate la vie de l'auteur jusqu'à son départ d'Europe pour les Etats-Unis en mai 1940. Bien qu'il n'existe pas vraiment d'éléments qui nous indiquent les raisons du choix de l'auteur d'arrêter ses souvenirs à ce moment précis, nous pouvons supposer que même s'il pouvait peut-être garder l'espoir de retrouver un jour son pays natal, cette interruption subite du récit de ses souvenirs à la fin du livre, lorsqu'il est prêt à monter dans le bateau qui le conduira aux Etats-Unis, signifie la fin d'une première vie, sa seconde existence correspondant à la période américaine, où il acquiert une nouvelle nationalité et où il retrouve un semblant de calme, une seconde patrie. C'est probablement pour cette raison qu'il écrit : « J'espère écrire un jour un « Speak on, Memory » [*Continue à parler, Mémoire*] évoquant les années 1940-1960 passées en Amérique : l'évaporation de certaines matières volatiles et la fusion de certains métaux sont toujours en cours dans mes alambics et mes creusets »[ii]. Cette deuxième autobiographie ne sera cependant jamais rédigée. Brian Boyd, son second biographe, tente également de donner une explication à cette fin inattendue, notant : « Son projet n'est pas de tout dire de sa vie mais de composer une œuvre qui, par l'art même de sa mise en forme, pourra exprimer ses convictions les plus profondes beaucoup plus pleinement que sa transcription la plus épaisse de souvenirs anecdotiques »[iii].

En 1940, Vladimir Nabokov quitte donc Paris pour New York où il travaille quelque temps pour le Musée d'Histoire Naturelle au classement des papillons. En 1941, il enseigne la littérature russe à l'université de Stanford et, en 1942, au collège de Wellesley. Il travaille plus tard à Harvard comme entomologiste. En 1945, il adopte la citoyenneté américaine. Son œuvre littéraire se poursuit cependant mais, cette fois-ci en langue anglaise, et il compose *Brisure à Senestre* (1947). En 1948, il est nommé professeur de littérature russe et européenne à l'université de Cornell et, en 1955, il devient célèbre avec *Lolita*. Grâce à ce succès, il peut arrêter d'enseigner en 1958 pour enfin ne se consacrer qu'à l'écriture. Il publie *Pnine* en 1957.

En 1961, il quitte les Etats-Unis pour la Suisse et s'installe au Palace Hotel de Montreux. Il écrit, entre autres, de nouveaux romans, toujours en anglais, tels que *Feu pâle*) (1962), *Ada ou l'ardeur* (1969), *La Transparence des choses* (1972) et *Regarde, regarde les Arlequins !* (1974). Il meurt le 2 juillet 1977 à Montreux.

# De la langue russe à la langue américaine

Ce rapide état biographique nous permet de noter que la conversion littéraire et linguistique de Vladimir Nabokov ne correspond pas uniquement au passage d'un continent à l'autre mais également à une volonté de coupure entre les deux parties de la vie de l'écrivain qui doit apprendre à se construire une nouvelles existence, à se reconstruire lui-même après une période européenne troublée par des événements tragiques tels que la perte de sa patrie et l'assassinat pour raisons politiques de son

père à Berlin. Cette reconstruction de soi-même passe alors par l'abandon de sa langue maternelle et l'adoption d'une langue, connue depuis l'enfance, que l'écrivain utilisera pour composer le reste de son œuvre.

Lorsque Vladimir Nabokov décide de poursuivre ses œuvres en langue anglaise, il semble y prendre naturellement ses marques. Pourtant, il avouera dans une interview sa difficulté à passer d'une langue à l'autre, insistant sur l'aspect affectif du problème : « … ce passage a été bien difficile. Ma tragédie personnelle qui ne peut ni ne doit d'ailleurs intéresser personne, a été que j'ai dû abandonner ma langue maternelle, mon idiome naturel, ma langue russe, riche, infiniment riche et docile, pour un anglais de second ordre »[iv]. L'écrivain souligne ainsi que le changement de langue ne correspond pas uniquement à la prise de possession d'un nouveau vocabulaire étranger mais aussi à l'adoption d'une nouvelle manière de parler, impliquant des idiomes propres à une langue qu'il n'est possible d'acquérir qu'à force de pratique et de temps. Ce constat met l'accent sur une première difficulté inhérente à la conversion littéraire de l'auteur qui donne un exemple concret de cette complexité :

« Si l'on ne considère que le nombre des mots, l'anglais est bien plus riche que le russe. C'est surtout vrai pour les noms et les adjectifs. Le russe souffre d'un défaut particulièrement gênant, c'est d'une pénurie de mots techniques qui sont en plus vagues et gauches.

Par exemple, la simple phrase « garer sa voiture » devient, traduite littéralement du russe : « laisser une automobile à l'arrêt pendant un certain temps ». Le russe, du moins le russe convenable, est plus guindé que l'anglais convenable. Ainsi, le terme russe pour « sexuel » – polovoï – est légèrement indécent et doit être manié avec circonspection. Il en va de même pour les expressions russes destinées à décrire diverses notions anatomiques ou biologiques qui sont utilisées fréquemment et familièrement dans la conversation anglaise. En revanche, il y a des mots pour exprimer certaines nuances de mouvements, de gestes et d'émotions où le russe excellent. Ainsi, en changeant le préfixe d'un verbe, en choisissant parmi des douzaines de possibilités, dans certains cas, on peut, en russe, exprimer des nuances extrêmement subtiles pour ce qui est de la durée et de l'intensité. Sur le plan de la syntaxe, l'anglais est un instrument très souple, mais le russe se prête à des manipulations et des distorsions encore plus subtiles »[v].

En outre, la conversion linguistique de l'auteur se révèle une véritable souffrance : « Le passage, sans retour, de la prose russe en prose anglaise fut douloureux à l'extrême – c'était un peu comme réapprendre à manier des objets après avoir perdu sept ou huit doigts dans une explosion »[vi]. Cette phrase nous dit bien plus que l'amputation de la langue russe de Vladimir Nabokov : elle exprime également implicitement la douleur qu'éprouve l'auteur d'avoir perdu sa patrie, comme s'il s'agissait là d'une seconde amputation.

Après avoir passé ce cap très difficile, l'auteur entame sa carrière aux Etats-Unis en composant des livres en anglais, une langue qu'il possède bien plus qu'il ne veut bien le

dire. Il joue alors avec les mots et révèle sa capacité à jongler avec les sons. Nous en trouvons un exemple remarquable dans la première phrase du roman *Lolita* : « 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 »[vii].

Dans son maniement de la langue, Vladimir Nabokov a souvent été accusé d'inventer des mots qui n'existent pas dans la langue anglaise mais nous noterons en passant qu'il en est de même dans ses récits russes où certains mots paraissent intraduisibles.

# De l'original à la réécriture

La conversion littéraire de Vladimir Nabokov ne se résume pourtant pas à une simple conversion linguistique par laquelle il peut continuer à laisser libre cours à son imagination, s'adonner à la composition de romans mais aussi à canaliser sa nostalgie en permettant à la Russie de revivre à travers ses lignes. La conversion littéraire de l'écrivain est en effet bien que tout cela : elle donne la possibilité à l'auteur de se distinguer une nouvelle fois des autres écrivains dans la mesure où il n'écrit pas seulement de nouveaux romans mais va jusqu'à réécrire ses propres romans, parus en Europe en langue russe, lorsqu'il décide de les traduire en anglais dans les années 1960, une spécificité très « nabokovienne ».

Cette réécriture passe tout d'abord par les changements des titres et la transformation du nom des personnages. Ainsi, *Chambre obscure* devient *Rire dans la nuit*, et ses héros ne s'appellent plus Bruno Kretchmar, Madga Pters et Robert Horn mais Albert Albinus, Margot Peters et Axel Rex, ce qui souligne alors encore plus intensément l'aveuglement, propre et figuré, d'Albinus et le caractère dominateur de Rex. *Machenka* est également anglicisé par le choix du prénom Mary. Dans *La Défense Loujine*, le titre anglais perd le nom de famille du personnage principal qui devient encore plus anonyme et son mentor, Valentinov, se voit au contraire attribuer un prénom, Leo. Quant à *L'Exploit*, il est changé en *Gloire*, une transformation que Vladimir Nabokov explique de la manière suivante : « L'auteur a donc choisi le titre oblique de *Glory*, qui est une traduction anglaise moins littérale mais beaucoup plus riche du titre original avec toutes ses associations naturelles qui se ramifient sous le soleil de bronze »[viii]. En traduisant ses œuvres, l'écrivain insiste sur la difficulté de traduire et d'adapter une œuvre à une langue, à un pays et à un nouveau public. C'est pourquoi il choisit certains noms plus parlants pour un étranger que pour un Russe.

Le travail de réécriture s'exprime aussi dans l'ajout de passages dans les traductions anglaises de ces mêmes romans russes. Ces ajouts peuvent se limiter à quelques lignes ou à des pages entières. Afin d'illustrer ce phénomène, nous prendrons l'exemple des romans *Roi, Dame, Valet* et *La Méprise* et examinerons deux passages particulièrement caractéristiques.

Dans la version anglaise de *Roi, dame, valet*, l'écrivain décrit le chantier d'un nouveau palais du cinéma de ses premiers échafaudages à son achèvement, impliquant la première du film reprenant le titre du roman. Considérant négativement la part croissante des grands cinémas à plusieurs salles, l'auteur utilise le palace cinématographique à de dangereuses fins narratives. Ainsi, le déroulement de la relation adultère entre Marthe et Franz et les moments-clés de l'intrigue correspondent à la construction d'un grand cinéma. Les premiers pas des deux protagonistes lors d'une promenade conduisent ainsi aux négociations réalisées par Marthe dans le but d'obtenir une chambre pour Franz. Le logement se situe à quelques pas du chantier du nouveau cinéma. « Une sorte de palace, dont le propriétaire de la chambre avait dit que cela allait être un cinéma, était en construction au coin de la rue, et cela mettait de l'animation dans les environs »[ix]. Lorsque Marthe et Franz arrivent tous deux près de l'immeuble où se trouve la chambre, le lien entre le cinéma et l'histoire est définitivement consommé : «Ils atteignirent la place. On pouvait discerner à travers les échafaudages au moins deux des futurs étages du nouvel immeuble du coin. Marthe le désigna du bout de son parapluie : Nous connaissons, dit-elle, l'homme qui travaille pour l'associé du directeur de la société de cinéma qui fait construire cet immeuble »[x]. Le fait que les deux personnages traversent un parc débouchant sur la rue où se situe le futur logement de Franz montre le passage du caractère anodin de la situation à la future infidélité de Marthe et à la traîtrise de Franz par rapport à Dreyer. Il s'agit d'une rupture où les deux figures principales quittent le monde réel pour entrer dans un autre univers. En outre, nous pouvons constater d'emblée le rôle déterminant que jouera Marthe dans la relation dans la mesure où c'est elle qui montre les échafaudages à Franz et qui indique le lien entre son couple et l'édification du nouveau cinéma. Elle marque donc dès le début du roman sa supériorité sur Franz. Ensuite, environ une heure après leurs premiers ébats, nous remarquons aussitôt que la jeune femme ne pourra pas se satisfaire longtemps de sa relation avec Franz qui repose uniquement sur la passion lorsqu'elle constate : « Cette rue était vraiment miteuse »[xi]. En vraie matérialiste et parvenue, elle ne peut apprécier que de vivre dans le luxe. C'est pourquoi, refusant la pauvreté des couches sociales inférieures et la médiocrité, elle déplore dès le début le caractère désolant de la rue où vit son amant. Cherchant inconsciemment un remède à l'indigence, elle place tous ses espoirs dans le futur complexe cinématographique qui représente, d'une certaine façon, la richesse de par sa taille, son aspect majestueux et les institutions et boutiques qu'il va permettre d'ouvrir. Pour Marthe, il devient alors une sorte de sauveur de sa misérable relation adultère :

« Peut-être, quand ce C*iné-Palace* serait terminé, aurait-elle meilleure apparence. Une grande affiche dans un cadre de bois, placée face au trottoir, en un point stratégique, offrait l'image d'un avenir illusoire : un gigantesque édifice de cristal, se dressant seul au milieu d'une vaste étendue d'air bleu, alors que dans la réalité de sordides maisons de rapport s'entassaient contre les murs neufs qui s'élevaient lentement. Les étages à demi terminés, entourés d'échafaudages, au-dessus du futur cinéma, devaient contenir une salle pour des expositions, un salon de beauté, un atelier de photographie et bien d'autres attractions »[xii].

Pourtant, dans la description de l'emplacement du cinéma, nous voyons aussitôt que les

attentes et espérances de Marthe resteront vaines. Elle ne pourra pas réaliser son rêve d'une vie fortunée avec son amant. L'opposition entre le cinéma de cristal moderne et les minables maisons closes marque le conflit qui domine la vie de Marthe : ou bien elle reste près de son riche mari et continue de mener une vie artificielle ou bien elle choisit une existence de dénuement avec Franz, axée essentiellement sur une sexualité peu reluisante. Dans les deux cas, Marthe apparaît comme une prostituée, tantôt de luxe, tantôt des bas quartiers. Ne pouvant se résoudre à aucune de ces deux options, sa réflexion la mènera vers une solution radicale, à savoir le meurtre de son époux. Dans cette perspective, la construction du cinéma prend une autre tournure : « Les ouvriers travaillaient maintenant à la façade du nouveau cinéma »[xiii]. A partir de ce moment, le travail effectué sur le mur frontal du cinéma montre le vrai visage de Marthe, une femme sans scrupule, prête à tout pour garder sa fortune et son amant. Ses nouvelles pensées et son combat intérieur pour trouver des moyens de tuer son époux sont mis en valeur par les bruits provenant du chantier du cinéma : « Les fracas et les vibrations de la construction s'élevant dans le ciel n'avaient pas encore fait place au bruit des radios voisines »[xiv].

Le dénouement s'annonce lorsque la construction du cinéma est presque achevée et qu'il est question de l'inaugurer avec la projection du film *Roi, Dame, Valet*, tiré de la pièce de théâtre de Goldemar à laquelle Erika, l'ancienne maîtresse de Dreyer, fait allusion lors d'une rencontre fortuite avec ce dernier :

« Un peu plus loin, il traversa une place et vit, à l'angle de la première rue, un haut bâtiment presque débarrassé de ses échafaudages ; son premier étage s'ornait d'une énorme publicité annonçant le film qui devait passer le soir de l'ouverture, le 15 juillet, film dont le scénario était tiré de la pièce de Goldemar, *Roi, Dame, Valet*, qui avait eu un tel succès quelques années auparavant. Le panneau publicitaire était fait de trois gigantesques cartes à jouer translucides ressemblant à des vitraux qui devaient beaucoup d'effet lorsqu'on les illuminait le soir : le Roi portait une robe de chambre marron, le Valet un chandail à col roulé et la Dame un maillot de bain noir »[xv].

Il est intéressant de constater que Dreyer se rend compte de la présence d'un nouveau grand cinéma lorsque ce dernier est presque terminé. Il montre alors qu'il ne voit absolument pas le monde de sa femme et de son neveu, même s'il lui est possible de le discerner en s'en donnant vraiment la peine. Le cinéma est en effet visible de la maison des Dreyer : « Celui-ci était visible aussi, mais tout juste comme une minuscule tache de couleur dans le ciel étoilé, de la fenêtre de la chambre à coucher des Dreyer »[xvi].

A la fin du roman, l'ouverture du nouveau palais du cinéma et la première du film correspondent à la fin de la relation adultère entre Franz et Marthe et à la mort de la jeune femme. La mention du cinéma permet bien alors à Vladimir Nabokov de tisser la trame entière de son roman. La construction du grand cinéma correspond à la fondation de la relation entre Marthe et Franz. Cependant, le palais du cinéma étant considéré comme une entreprise trop grandiose et de ce fait jugée négativement, le couple formé par les deux jeunes gens ne peut reposer que sur l'artifice et ne peut alors aboutir qu'à un échec.

En ce qui concerne *La Méprise*, Vladimir Nabokov avait déjà été amené à traduire son roman une première fois en 1936. En préfaçant à sa traduction en anglais de 1966, il avoue n'avoir que « retoucher »[xvii] cette première traduction. Pourtant, il ajoutera que les « étudiants chanceux qui seront en mesure de comparer les trois textes noteront également l'ajout d'un passage important qui avait été bêtement omis lors d'une époque plus timide que la nôtre »[xviii]. Il s'agit du fameux passage sur la dissociation où Herman se voit en train de faire l'amour avec sa femme, comme s'il se trouvait être le spectateur de la scène :

« Je fais allusion à la théorie bien connue de la « dissociation ». Chez moi, cela débuta de manière fragmentaire quelques mois avant le voyage que je fis à Prague. Ainsi j'étais au lit avec Lydia, en train d'achever la brève série de caresses préliminaires qu'elle avait, en principe, le droit d'exécuter, lorsque soudain je m'aperçus que cet espiègle double avait pris ma place. […] L'impression d'être dans deux endroits différents à la fois me procura une joie extraordinaire ; mais cela n'était rien en comparaison de ce qui devait suivre. Dans mon impatience à me dissocier, je poussai Lydia en direction du lit. La dissociation avait maintenant atteint son niveau idéal. Je restai assis dans un fauteuil à quelques mètres du lit sur lequel Lydia avait été placée et répartie »[xix].

# Conversion de langue et choix nouveaux

L'auteur souligne alors l'une des raisons fondamentales expliquant la réécriture de ses œuvres : ses intrigues doivent s'adapter également aux temps nouveaux, à la modernité, aux changements de mœurs. Le phénomène de conversion littéraire dépasse alors le simple choix de la langue puisqu'elle lui permet de développer des thèmes tabous et d'exprimer des choses plus « osées », ce qu'il remarque dans la préface précédant la version anglaise de l'un de ses romans :

« Qu'il me soit seulement permis d'observer que le but principal que je me suis fixé en faisant ces corrections n'a pas été d'embellir un cadavre, mais plutôt de permettre à un corps encore en vie d'épanouir certaines capacités innées que l'inexpérience et l'impatience, la précipitation de la pensée et la veulerie du verbe, avaient autrefois réprimées. Retenues prisonnières dans les fibres de la créature, ces possibilités réclamaient positivement à grands cris d'être développées ou mises au jour »[xx].

La conversion littéraire de Vladimir Nabokov n'apparaît donc pas comme le simple fait de ne plus écrire en russe et d'avoir décidé de composer en anglais. Elle permet en effet à l'écrivain de parfaire ses œuvres d'origine et de continuer à faire publier de nouveaux romans. Pourtant, cette conversion ne peut pas être considérée comme une réussite complète, non du point de vue littéraire, mais sur le plan des pensées de l'auteur. Même s'il déclare « Non, je n'écrirai plus de nouveau roman en russe »[xxi], il continue d'accorder une place essentielle à sa patrie dans ses romans de la période américaine. En outre, en traduisant et réécrivant ses œuvres russes, il leur rend hommage puisqu'il

leur permet de revivre et qu'il se donne à lui-même la possibilité de se replonger dans sa langue maternelle et de renouer avec ses racines. Vladimir Nabokov ne parvient donc pas à oublier ses origines, se considérant comme Russe jusqu'à la fin de ses jours malgré sa naturalisation américaine : les Etats-Unis restèrent pour lui un « pays qui m'a adopté »xxii.

i V. NABOKOV, *Intransigeances*, Paris : Julliard, 1985, p. 37

ii V. NABOKOV, *Autres Rivages*, Paris : Gallimard, 2002, p.18

iii B. BOYD, *Vladimir Nabokov. 1. Les Années russes*, Paris : Gallimard, 1992, p.169

iv NABOKOV, *Intransigeances*, op. cit., p. 27

v NABOKOV, *Intransigeances*, op. cit., p. 46

vi NABOKOV, *Intransigeances*, op. cit., p. 66

vii V. NABOKOV, *Lolita*, London : Penguin, 1995, p. 9

viii V. NABOKOV, *L'Exploit*, Paris : Julliard, 1981, p. 13

ix V. NABOKOV, *Roi, Dame, Valet*, Paris : Gallimard, 1997, p. 75

x Ibid., p. 79

xi Ibid., p. 141

xii Ibid., p. 141-142

xiii Ibid., p. 189

xiv Ibid., p. 271

xv Ibid., p. 292-293

xvi Ibid., p. 202

xvii V. NABOKOV, *La Méprise*, Paris : Gallimard, 2001, p. 14

xviii Ibid., p. 14

xix Ibid., p. 47-48

xx NABOKOV, *Roi…*, op. cit., p. 11-12

xxi NABOKOV, *Intransigeances*, op. cit., p. 47

xxii NABOKOV, *Intransigeances*, op. cit., p. 145