



CLASSIQUES
GARNIER

MOLLARET (Damien), « Introduction », *Le Détour par l'autre. Plurilinguisme et pseudonymie (Pessoa, Nabokov, Borges, Gary)*, p. 11-49

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12738-3.p.0011](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12738-3.p.0011)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2022. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

INTRODUCTION

Anch'io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere¹.

Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

« Moi aussi, je voudrais m'effacer moi-même et inventer pour chaque livre un autre moi, une autre voix, un autre nom, renaître². »

Italo CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

[...] je ne peux malheureusement écrire ni en chinois ni en grec ni en swahili. Lorsque j'entreprends un roman, c'est pour courir là où je ne suis pas, pour aller voir ce qui se passe chez les autres, pour me quitter, pour me réincarner³.

Romain GARY.

*Sou um evadido
Logo que nasci
Fecharam-me em mim,
Ab, mas eu fugi⁴.*
Fernando PESSOA.

1 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Oscar Mondadori, 2002, p. 179-180.

2 Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 201.

3 *La Nuit sera calme*, p. 226.

4 Fernando Pessoa, *Obra essencial de Fernando Pessoa. Poesia do Eu (2)*, edição Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2008, p. 242.

« Je suis un évadé.
 À ma naissance on m'a
 En moi-même enfermé,
 Ah, mais j'ai pris la fuite⁵. »
 Fernando PESSOA.

À la question « Quels problèmes vous pose l'existence de l'*ego* ? » Nabokov répondit : « Un problème linguistique : le résultat singulier de l'évolution mimétique auquel nous devons le fait qu'en russe le mot *ego* signifie "lui", "sien"⁶ ». La langue russe permet à cet écrivain polyglotte de transformer l'*ego* en pronom personnel de la 3^e personne du singulier (*ero*). Nous souhaiterions donner à ce jeu de mots une valeur symbolique. Le moi (*ego*) est insaisissable directement. Pour mieux le comprendre et l'exprimer, il faut le mettre à distance, faire en sorte que le *je* devienne *il* (on découvrira l'*ego* au miroir d'un *alter ego*) et/ou effectuer un détour par une autre langue. L'usage d'un pseudonyme permet à un écrivain de mettre le *je* à distance. Dans son essai intitulé « Stendhal pseudonyme », Jean Starobinski relie la pseudonymie au goût du voyage :

Ainsi, à chaque voyage hors de France, Stendhal aura le sentiment de rejoindre son vrai monde, et il se plaira à vivre hors de son pays comme il aime à vivre hors de son nom. La manie de voyager, le plaisir des fugues sont chez lui parfaitement superposables à la pseudonymie⁷.

Henri Beyle, connu sous son pseudonyme Stendhal, s'est plu toute sa vie à changer de nom, ses pseudonymes répertoriés dépassant la centaine. Cela correspond pour lui à un art de paraître et de se dissimuler, à une volonté de rompre avec le nom du père, à un goût prononcé pour la facétie et la mystification, mais aussi tout simplement à un désir de fugue et d'évasion. Prendre un pseudonyme c'est sortir de son nom, s'échapper de son identité, s'enfuir de chez soi. Ainsi, le Grenoblois, qui « aime à vivre hors de son nom », se choisit une ville prussienne comme nom de

5 Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 776.

6 *Partis pris*, p. 204.

7 Jean Starobinski, « Stendhal Pseudonyme », *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1999, p. 235-236.

plume stable et compose lui-même son épitaphe en italien, s'inventant une naissance de l'autre côté des Alpes : *Arrigo Beyle, Milanese. Scrisse, Amò, Visse*. (« Henri Beyle. Milanais. Il écrivit, il aima, il vécut. ») Les affinités entre le goût du voyage et le changement de nom, repérées par Starobinski chez Stendhal, pourraient être appliquées à d'autres écrivains voyageurs d'expression française, partagés entre plusieurs pays ou cultures. Nous pensons par exemple à Prosper Mérimée, Blaise Cendrars, Romain Gary, Isabelle Eberhardt, Saint-John Perse, Pierre Loti, Andreï Makine ou encore Yasmina Khadra. De manière plus générale, on pourrait relier le changement de nom au changement de langue. Qui n'a jamais eu l'impression de devenir quelqu'un d'autre dans une autre langue ? La difficulté à s'exprimer est souvent compensée par une sensation grisante de liberté. En effet, parler une autre langue c'est un peu comme revêtir un déguisement, jouer un rôle, ne plus coïncider exactement avec soi-même. C'est faire l'expérience du clown, qui peut se permettre toutes sortes d'audaces et de licences dès lors qu'il incarne son personnage. L'autre langue crée une certaine distance par rapport à soi qui ressemble à celle que confère le masque pseudonymique. Changer de langue ou de nom revient d'une certaine façon à dissimuler son identité profonde, à recouvrir son intimité d'un voile protecteur.

La langue et le nom sont deux éléments essentiels dans la constitution de l'identité d'une personne. Dans les sociétés occidentales, le nouveau-né se voit attribuer un prénom choisi par ses parents et hérite du nom de famille de son père (ou des noms de famille de ses deux parents). S'il grandit dans un contexte monolingue, il entend dès son plus jeune âge la langue de ses parents, souvent appelée « langue maternelle » et bientôt c'est dans cette langue qu'il commence à s'exprimer. Son identité est donc transmise par ses parents : nom du père (patronyme) et langue maternelle⁸. Dans certains pays, comme en Russie, le père transmet à ses enfants non seulement son nom de famille (patronyme), mais aussi son prénom (ce prénom transmis se traduit également par « patronyme »). On hérite ainsi doublement du nom du père. Un écrivain peut s'inventer une nouvelle identité dans laquelle il s'émanciperait de ces héritages parentaux. Le

8 Comme en français, la langue première est associée à la mère en anglais (*mother tongue*), en allemand (*Muttersprache*), en espagnol (*lengua materna*), en italien (*madrelingua*), en persan (زبان مادری), en portugais (*língua materna*), en suédois (*modersmål*), en turc (*anadil*). Par contre en russe elle est désignée par *родной язык*, littéralement « langue natale ».

changement de langue et la pseudonymie sont deux façons de réintroduire du choix personnel dans cette construction identitaire. À défaut d'inventer une langue de toutes pièces, l'écrivain plurilingue peut choisir d'écrire dans telle ou telle langue qu'il connaît, voire de les entremêler. La nécessité de choisir une langue entraîne chez lui une surconscience linguistique, ou pour reprendre les termes de Nancy Huston, une « conscience exacerbée du langage [qui] peut être extrêmement propice à l'écriture⁹. » Écrivant en français alors qu'elle reçut le russe comme langue maternelle, Luba Jurgenson affirme qu'« écrire dans une autre langue, c'est comme choisir ses parents¹⁰. » En ce qui concerne l'écrivain pseudonyme, le rejet du patronyme peut être comparable à l'émigration (abandon de la *patrie*, autre terme formé sur la même racine) ou à l'écriture dans une langue seconde (abandon de la langue maternelle). Cependant la pseudonymie et l'écriture plurilingue ne correspondent pas nécessairement à la volonté de rompre avec une filiation. Il peut simplement s'agir de deux façons d'assouvir un désir d'altérité, de s'inventer des identités multiples, voire même de mener plusieurs vies de front.

Le terme de « pseudonymie » du titre de ce livre est à entendre dans un sens large. Comme le dit David Martens, on peut aborder cette question selon deux perspectives :

La perspective la plus prisée consiste à considérer que la pseudonymie réside dans le fait, pour un auteur, de signer un texte sous un nom qui n'est pas reçu comme étant le sien devant l'État civil. Ce point de vue se focalise sur l'écrivain empirique, en considérant le pseudonyme comme un masque, qui dissimule finalement bien mal. L'autre perspective consiste à considérer que signer d'un nom de plume revient, pour un auteur, à attribuer « son » ou « ses » textes à un personnage de fiction¹¹.

Ces deux perspectives, toutes les deux intéressantes et pertinentes, nous paraissent complémentaires. Par souci de clarté, nous avons choisi de suivre la perspective se focalisant sur l'écrivain empirique dans la deuxième partie de ce livre, intitulée « Le masque pseudonymique », et la perspective considérant l'auteur fictionnel qui naît du nom de plume dans la troisième, intitulée

9 Nancy Huston, *Nord perdu : suivi de douze France*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 43.

10 Luba Jurgenson, *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, Paris, Verdier, 2014, p. 88.

11 David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Champion, 2010, p. 37.

« Fictions élargies à l’auteur ». Fernando Pessoa a signé de nombreux textes en prose et en vers d’autres noms que du sien. Pour chacun des noms, il inventait un personnage d’auteur particulier avec un style propre, une petite biographie, un caractère particulier. Comme en témoigne un fragment daté du 14 novembre 1931, il jugeait que le terme de pseudonyme n’était pas adéquat pour parler de ses différentes « personnalités littéraires » :

*Nos fragmentos e obras pequenas publicados em revistas, há trechos e composições sob os nomes de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Estes nomes, porém, não são pseudónimos : representam pessoas inventadas, como figuras em dramas, ou personagens declamando isoladas em um romance sem enredo*¹².

« Dans les fragments et les petites œuvres publiées en revues, certaines compositions sont signées des noms d’Alberto Caeiro, de Ricardo Reis et d’Álvaro de Campos. Pourtant ces noms ne sont pas des pseudonymes : ils représentent des personnes inventées, comme des personnages de théâtre ou des personnages qui récitent seuls leur texte dans une histoire sans intrigue¹³. »

Le terme qu’il choisit pour désigner ses auteurs imaginaires est aujourd’hui bien connu, il s’agit de l’hétéronyme. À la suite de Pessoa certains critiques distinguent clairement pseudonyme et hétéronyme. Voici la façon dont Jean-François Jeandillou définit ces deux termes :

Appelons PSEUDONYME tout nom « forgé à plaisir » dont un auteur use pour signer certaines (ou la totalité) de ses œuvres. Le pseudonyme Y, qui ne se substitue au nom d’état civil X que dans des circonstances précises (publication ou promotion d’un livre, conférences ou interviews, etc.), peut être ou non présenté comme tel par l’écrivain, mais en aucun cas il ne s’accompagne d’une mise en scène laissant croire à l’existence d’un individu Y radicalement distinct de X¹⁴.

Enfin, on qualifiera d’HÉTÉRONYME le nom Y d’un autre imaginaire, affecté d’une personnalité, voire d’une biographie, différentes de celles de l’auteur X. Il se distingue du pseudonyme parce qu’il n’est plus une simple « étiquette », mais le nom d’un véritable personnage sous lequel se cache l’écrivain ; il se distingue aussi de l’allonyme parce qu’il n’entraîne aucune usurpation patronymique. En toute rigueur, l’hétéronyme correspondrait très précisément au nom dont se trouve gratifié un auteur supposé¹⁵.

12 Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Estampa, 1990, p. 379.

13 Notre traduction.

14 Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires : La Vie et l’œuvre des auteurs supposés*, Paris, Usher, 1989, p. 477.

15 *Ibid.*, p. 478.

Mais l'adverbe « radicalement » résume à lui seul le problème de distinction. Il semblerait en effet que tout pseudonyme Y ait toujours tendance à référer à un individu plus ou moins distinct de X. La frontière entre pseudonyme et hétéronyme n'est donc pas si nette qu'elle ne le paraît et il arrive fréquemment qu'un pseudonyme se transforme petit à petit en hétéronyme (comme nous le verrons avec Émile Ajar). Aussi d'autres chercheurs, comme David Martens, considèrent-ils l'hétéronymie comme « un cas particulier de pseudonymie » :

Pseudonymie et hétéronymie se fondent sur un procédé analogue consistant, pour un écrivain, à signer un texte d'un autre nom que celui sous lequel une personne est enregistrée à l'état civil. Le fait que nombre d'adeptes de la pseudonymie se soient également livrés à l'hétéronymie suggère l'existence d'un point de convergence structurel entre ces deux pratiques. En témoigne également l'usage qui consiste à user fréquemment du terme de « pseudonyme » pour désigner des cas qui relèvent de l'hétéronymie, de toute évidence parce qu'il désigne la forme minimale et donc la plus générale de ces types de signatures ayant ceci en commun qu'elles procèdent de l'invention et/ou de l'adoption d'un « autre » nom¹⁶.

C'est ce point de vue que nous adopterons car nous pensons que la pseudonymie et l'hétéronymie entretiennent moins une différence de nature qu'une différence de degré dans ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Charline Pluvinet, « la fictionnalisation de l'auteur¹⁷ ».

Qu'entendons-nous par le pronom « autre » dans « le détour par l'autre » ? Il convient de bien le préciser car cette expression est polysémique. Dans un premier sens, l'« autre » est un adjectif qui qualifie un nom sous-entendu : autre pays, autre culture, autre rivage, autre langue, autre nom. . . L'apprentissage de langues étrangères nous aide à mieux comprendre la nôtre, la découverte d'autres cultures nous apporte un éclairage nouveau sur la nôtre. Dans ce sens, le détour par l'autre correspondrait à un dépaysement, une découverte de l'ailleurs (linguistique, géographique, culturelle) permettant un agrandissement et une meilleure compréhension du moi.

Dans un deuxième sens, l'autre est un pronom qui désigne une personne réelle, distincte de celui qui dit je. L'expression « le détour par l'autre » peut alors renvoyer à l'idée que les écrivains parviennent à

16 David Martens, « La pseudonymie : un mode de dédoublement auctorial », David Martens (dir.), *La Pseudonymie dans la littérature française de François Rabelais à Éric Chevillard*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 40-41.

17 Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

s'affirmer et développer un style original en commençant par s'inspirer de ceux qu'ils admirent. Fernando Pessoa par exemple aurait effectué un « détour » par Shakespeare ou par Walt Whitman pour devenir le poète que l'on connaît. On sait que Marcel Proust vantait le pastiche comme une façon paradoxale de découvrir son style propre. De même, nombre d'écrivains développèrent leur force expressive et la souplesse de leur langue en traduisant d'autres auteurs. Plus ponctuellement « le détour par l'autre » peut désigner les emprunts effectués par un auteur à d'autres auteurs pour nourrir son propos. Ces emprunts peuvent être des citations ou tout ce qui relève de l'intertextualité au sens large. Dans ses *Essais*, Montaigne insiste souvent sur la paradoxale nécessité d'un tel détour pour exprimer des idées propres ou même se peindre soi-même :

Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire¹⁸.

Qu'on voie en ce que j'emprunte si j'ai su choisir de quoi rehausser mon propos. Car je fais dire aux autres ce que je ne puis si bien dire : Tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens¹⁹.

Les chapitres les plus intimes des *Essais*, comme « De l'Amitié » (I, 28) dans lequel Montaigne raconte son amitié extraordinaire avec Étienne de La Boétie et sa tristesse incommensurable à la mort de ce dernier ou « Sur des vers de Virgile » (III, 5) dans lequel il évoque sa propre sexualité, sont précisément les chapitres qui comprennent le plus d'emprunts et de citations. Il s'agit d'une forme de pudeur. Non seulement Montaigne nous parle à travers la bouche d'auteurs antiques, mais en plus, ces citations lui permettent de mêler à sa prose française une autre langue, généralement le latin, et souvent aussi une autre forme d'expression, la poésie. Le chapitre « De l'Amitié » commence par des emprunts aux philosophes (Aristote, Platon, Cicéron) pour finir par des citations de poètes²⁰ (Virgile, Térence, Horace), qui culminent avec le « *at certe semper amabo* » (« une chose du moins est sûre : toujours je t'aimerai²¹ ») de Catulle. Pour dire son attachement à l'ami disparu, Montaigne détourne ce vers de Catulle.

18 Montaigne, *Essais I*, (chap. xxvi « De l'institution des enfants »), Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, p. 316.

19 Montaigne, *Essais II*, (chap. x « Des livres »), Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, p. 119.

20 Montaigne montre ainsi que l'expression artistique est plus apte à être à la mesure du sentiment que les discours philosophiques.

21 Montaigne, *Essais I*, (chap. xxviii « De l'amitié »), *op. cit.*, p. 381.

À la distance temporelle de l'Antiquité s'ajoute donc la double distance conférée par la langue latine et la forme poétique. Le sens 1 et le sens 2 de l'expression « le détour par l'autre » se trouvent donc mêlés ici.

Dans un troisième sens – c'est le sens que nous privilégierons dans la troisième partie de ce livre – l'« autre » désigne une personne imaginaire²². Pour se confier, on invente parfois un ami fictif dont la situation ressemble étrangement à la nôtre. . . Dans *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermitte, l'officier amoureux récite son propre quatrain en faisant croire qu'il a été composé par quelqu'un d'autre²³. Dans *Le Misanthrope* de Molière, pour critiquer le sonnet d'Oronte et lui conseiller d'arrêter d'écrire, Alceste commence par évoquer les vers médiocres de « quelqu'un dont [il] tair[a] le nom²⁴ ». Jorge Luis Borges découvre que le recours à des « autres » fictifs permet d'exprimer le moi de façon détournée tout aussi bien que les citations empruntées à des auteurs réels (comme le faisait Montaigne avec Sénèque, Virgile ou Catulle). Il formera donc des citations apocryphes attribuées à des auteurs fictifs. Ces derniers proviennent souvent de cultures étrangères (ce qui associe le sens 3 au sens 1 de l'expression « le détour par l'autre »).

Souvent l'« autre » imaginaire mis en scène par les écrivains renvoie à la part d'altérité que tout un chacun peut éprouver intérieurement. C'est l'« autre » de la célèbre formule de Rimbaud – « Je est un autre²⁵ » – qui se trouve ainsi incarné. La littérature ne cesse d'interroger et de représenter cette altérité intérieure par diverses formes de dédoublements. Montaigne découvre qu'il change constamment, « de jour en jour, de minute en minute », qu'il n'est jamais identique à lui-même, qu'il y a de l'autre en lui :

Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle.
[..] Il faut accommoder, mon histoire à l'heure. Je pourrais tantôt changer,

22 Cette personne imaginaire est plus ou moins distincte de l'auteur. Il peut s'agir d'un *alter ego* qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau ou de quelqu'un fort différent de lui, mais à travers lequel l'auteur exprime tout de même une partie de son moi. Tous les deux fascinés par le thème de l'« autre », Pessoa et Borges, s'ingénient souvent à confondre l'« autre » réel et l'« autre » imaginaire dans leurs œuvres. Le titre du recueil de Borges, *L'Autre, le même*, montre bien la prédilection de cet auteur pour ce thème.

23 « [C]et officier amoureux me vint doucement tirer par le bras et me dit tout bas à l'oreille qu'il avait une ode à me faire voir, qui n'était point mal faite ; je lui en demandai l'auteur, qu'il refusa de me nommer, me disant seulement que c'était un jeune homme qui avait l'esprit assez joli et qui était amoureux de la fille d'une lingère. » Tristan L'Hermitte, *Le Page disgracié*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2013, p. 59.

24 Molière, *Le Misanthrope* (Acte I, scène 2), éd. Jacques Chupeau, Paris, Gallimard, 2013, p. 70.

25 Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny du 15 mai 1971, dite « lettre du voyant ».

non de fortune seulement, mais aussi d'intention : C'est un contrerolle de divers et muables accidents, et d'imaginations irrésolues. Et quand il y échoit, contraires : Soit que je sois autre moi-même : Soit que je saisisse les sujets, par autres circonstances, et considérations²⁶.

Mais il se dédouble aussi en synchronie : « Le Maire et Montaigne, ont toujours été deux, d'une séparation bien claire²⁷. » Voilà l'affirmation solennelle qu'il refusera de laisser son moi public empiéter sur son moi privé. Dans son roman *L'Étrange Cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), Stevenson imagine un autre dédoublement qui serait d'ordre éthique (le bon *versus* le mauvais). Selon Marcel Proust, il convient de distinguer pour chaque écrivain le « moi social », qui se manifeste dans sa vie quotidienne, du « moi profond », beaucoup plus riche et révélateur, qui ne se manifeste que dans ses livres : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature²⁸. » Contrairement à ce que préconisait Sainte-Beuve, la connaissance du « moi social » ne nous aide donc nullement à mieux comprendre l'œuvre d'un génie. Au contraire, c'est la découverte de son « moi profond » dans les pages de ses livres qui nous permettra de mieux connaître l'homme en question. Dans *Le Livre de l'intranquillité*, sous la plume de son hétéronyme Bernardo Soares, Pessoa distingue en chaque homme le rêveur de l'homme d'action :

Cada um de nós é dois, e quando duas pessoas se encontram, se aproximam, se ligam, é raro que as quatro possam estar de acordo. O homem que sonha em cada homem que age, se tantas vezes se malquista com o homem que age, como não se malquistará com o homem que age e o homem que sonha no Outro²⁹ ?

« Chacun de nous est deux, et lorsque deux personnes se rencontrent, se rapprochent et se lient, il est bien rare que les quatre puissent s'entendre. L'homme qui rêve au fond de celui qui agit, et qui se brouille déjà si souvent avec lui, comment ne se brouillerait-il pas avec l'homme qui agit et celui qui rêve, présents tous deux chez l'Autre³⁰. »

26 Montaigne, *Essais III*, (chap. II « Du repentir »), Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, p. 34-35.

27 Montaigne, *Essais III*, (chap. X « De ménager sa volonté »), *op. cit.*, p. 328.

28 Marcel Proust, *À La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », 1999, p. 2284.

29 *Livro do desassossego*, p. 482.

30 *Le Livre de l'intranquillité*, p. 522.

Et si l'on sent de l'autre en nous, on peut légitimement imaginer qu'il y a aussi de l'autre en l'Autre. D'où certains problèmes de communication... En créant ce « grand homme d'inaction » qu'est Bernardo Soares, Pessoa a sans doute incarné le côté rêveur de sa propre personnalité. Examinons une formule du *Livre de l'intranquillité* qui exprime bien le double sens que peut avoir l'expression « le détour par l'autre » si l'on considère que « l'autre » est un pronom : “*Cada um de nós tende para si próprio com escala pelos outros*”³¹. (« Chacun de nous appareille vers lui-même, et fait escale chez les autres »³².) Sous la plume de Soares, les « autres » désignent les personnes que l'aide-comptable côtoie (ses voisins, ses collègues, etc.). Cette phrase exprime donc l'idée, somme toute banale, selon laquelle on se construit au contact d'autrui. Mais, à un autre niveau, les « autres » chez qui l'auteur Pessoa fait escale peuvent aussi désigner ses hétéronymes (dont Bernardo Soares fait partie). En se dirigeant vers ses doubles imaginaires, en leur donnant la parole et en écoutant ce qu'ils ont à dire, l'auteur appareille *in fine* vers lui-même.

Gérard de Nerval se choisit comme devise : « Je suis l'Autre », devise qui plut beaucoup à Blaise Cendrars, tandis que Romain Gary parodia la formule de Rimbaud, « Je est un autre », dans *Vie et mort d'Émile Ajar* : « Je me suis toujours été un autre »³³. Rappelons que Gérard de Nerval (*alias* Gérard Labrunie), Blaise Cendrars (*alias* Frédéric Sauser) et Romain Gary (*alias* Roman Kacew) sont trois écrivains pseudonymes. Il est difficile de savoir s'ils ont forgé leur(s) pseudonyme(s) pour donner une voix à cet « autre » qu'ils sentaient en eux, ou au contraire, si l'altérité ressentie découle de leur pratique pseudonymique. Toujours est-il que la pseudonymie, en instaurant un clivage entre deux noms, favorise la distinction entre un individu et son « autre ».

Enfin, une forme de dédoublement qui nous intéressera particulièrement est celui que ressentent les personnes bilingues. Dans son livre *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, Luba Jurgenson s'est intéressée à cette altérité intérieure :

Le bilingue [...] sait mieux que quiconque, pour l'avoir identifié et vu, de ses yeux vu, qu'il y a de l'autre en lui, de l'ailleurs en lui, que cet ailleurs n'est pas ailleurs mais là. Il se pense en double³⁴.

31 *Livro do desassossego*, p. 482.

32 *Le Livre de l'intranquillité*, p. 522.

33 *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 1435.

34 Luba Jurgenson, *Au lieu du péril. Récit d'une vie entre deux langues*, *op. cit.*, p. 111.

Nombre de bilingues témoignent de cette étrange impression de changer de personnalité quand ils changent de langue. Dans une langue ils sont plus directs, dans l'autre prennent davantage de pincettes. Dans l'une plus chaleureux, dans l'autre plus froids. En changeant de langue, ils changent d'intonation, de rythme, parfois aussi de hauteur de voix. Comme Luba Jurgenson, ils peuvent avoir la sensation de marcher plus vite dans une langue que dans l'autre. Par exemple, l'auteur français d'origine bulgare, Tzvetan Todorov, a pu considérer son propre bilinguisme comme une douloureuse expérience schizophrénique. Ou encore, l'auteur franco-américain, Julian Green s'est souvent interrogé sur cet étrange dédoublement, notamment quand il a voulu autotraduire des textes de nature autobiographique :

Is one the same person in French as in English? I mean, does one say the same things? Does one think in the same way in both languages and in terms which are, so to speak, interchangeable? [...] Sometimes I am tempted to think that the roots of the human language in preference to another is to interfere with that child's manner of being for the rest of his days³⁵.

« Est-on le même en français et en anglais? Dit-on les mêmes choses? Pense-t-on de la même manière dans les deux langues et avec des mots pour ainsi dire interchangeables? [...] Souvent je suis tenté de croire que les racines du langage plongent jusqu'au fond de notre personnalité et que c'est notre façon d'être qui est en jeu quand on nous apprend à parler en une langue plutôt qu'en une autre³⁶. »

Comme nous le verrons, notamment avec Nabokov et Gary, l'autotraduction est un exercice difficile qui oblige les écrivains bilingues à se confronter à leur « double ».

CORPUS

Nous souhaitons ici interroger l'articulation entre l'écriture plurilingue et la pseudonymie – deux façons de jouer avec son identité, en introduisant de l'altérité – dans les œuvres d'écrivains ayant à la fois écrit dans plusieurs langues et sous plusieurs noms. Pour cela, nous avons choisi de

35 Julian Green, *Le Langage et son double*, traduit par Julien Green (édition bilingue), Paris, Le Seuil, 1987, p. 212.

36 *Ibid.*, p. 213.

nous intéresser essentiellement à quatre auteurs du ^{xx}e siècle : le poète portugais Fernando Pessoa (1888-1935), le romancier russo-américain Vladimir Nabokov (1899-1977), l'écrivain argentin Jorge Luis Borges (1899-1986) et le romancier français d'origine russe Romain Gary (1914-1980). Ce corpus se justifie moins par des influences réciproques ou des rapports de faits – relativement ténus comme nous le verrons – que par des situations et des pratiques comparables. Remarquons néanmoins que les écrivains qui correspondaient à ces deux critères d'écriture plurilingue et de pseudonymie n'étaient, somme toute, pas si nombreux. En ce qui concerne la question du plurilinguisme, ces quatre auteurs parlaient l'anglais et le français en plus de leur langue maternelle et maîtrisaient à divers degrés d'autres langues encore. Ils ont tous les quatre utilisé l'anglais comme deuxième langue d'écriture (Borges à un degré moindre que les trois autres). Chacun d'eux a pratiqué la traduction et/ou l'autotraduction. Leur position respective au carrefour de langues et de cultures fait d'eux des écrivains particulièrement intéressants pour des études de littérature comparée. En ce qui concerne la pseudonymie, les quatre auteurs du corpus ont utilisé des noms de plume pour signer certaines (ou la quasi-totalité dans le cas de Romain Gary) de leurs œuvres et se sont inventé des doubles d'écrivains fictifs. Fernando Pessoa est connu pour sa création d'hétéronymes, c'est-à-dire de pseudonymes qui s'incarnent dans des écrivains fictifs, se distinguant de leur créateur par leur biographie, leur style, leurs influences littéraires, leur caractère ou leurs convictions. Ce concept pessoen d'hétéronyme permet d'éclairer ce qui se joue dans les pratiques pseudonymiques de Nabokov, de Borges et de Gary. Il paraît notamment intéressant de comparer Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis ou Bernardo Soares (principaux hétéronymes de Pessoa) avec Bustos Domecq (deux auteurs, Borges et Bioy Casares, créent un hétéronyme commun), avec Émile Ajar (un auteur, Romain Gary, se sert d'un homme de paille, Paul Pavlowitch, pour incarner son pseudonyme) ou avec Sirine (poète et romancier russe qui se distingue de Nabokov, son homologue américain). Nous comparerons aussi l'hétéronymie, forme d'attribution de ses propres écrits à autrui, aux créations nabokoviennes de personnages d'écrivains-narrateurs, comme Fiodor Godounov-Tcherdyntsev (*Le Don*), Humbert Humbert (*Lolita*), Charles Kinbote (*Feu pâle*), Van Veen (*Ada ou l'ardeur*) ou Vadim Vadimovitch (*Regarde, regarde les arlequins !*), ou encore aux auteurs de textes apocryphes dans l'œuvre de Borges. Dans

les trois cas, l'auteur réel attribue la paternité de ses écrits à des auteurs imaginaires, mais ne s'efface pas totalement pour autant.

Ce corpus, plutôt cohérent d'un point de vue temporel, regroupe quatre auteurs du vingtième siècle : Nabokov et Borges sont strictement contemporains (nés en 1899), tandis que Pessoa est né un peu plus tôt (1888) et Gary un peu plus tard (1914). Pessoa se trouve néanmoins un peu à l'écart par rapport aux trois autres car il meurt beaucoup plus tôt (le 30 novembre 1935). À cette date, Nabokov et Borges sont déjà des écrivains connus, mais au sein d'un public restreint (l'émigration russe pour le premier, l'Argentine pour le second). Quant à Gary, il vient à peine de publier ses deux premières nouvelles. La période de production commune à Nabokov, Borges et Gary s'étend sur une trentaine d'années, qui correspondent aux « Trente Glorieuses », de la fin de la Seconde Guerre mondiale au milieu des années 1970. Nabokov meurt en 1977, Gary en 1980 et Borges en 1986. Étonnamment, le décalage de Pessoa se manifeste dans les deux sens. Sa période de production est antérieure à celle des autres auteurs du corpus. Mais ce n'est qu'après leur mort qu'il acquiert son statut d'auteur majeur de la littérature mondiale. Au risque de schématiser beaucoup, on pourrait dire que Pessoa a écrit avant les autres, mais qu'il a été lu après. Certes, c'était un auteur connu de son vivant au Portugal et engagé dans les débats littéraires de son temps, mais la grande majorité de son œuvre fut publiée à titre posthume³⁷. D'ailleurs, l'œuvre de cet auteur qui nous intéressera le plus dans cette

37 L'œuvre que Pessoa publia de son vivant est relativement restreinte, elle comporte quatre recueils de poésie anglaise, un recueil de poésie portugaise (*Message*), un certain nombre de poèmes et d'articles (critique littéraire, pensée politique ou sociale) publiés dans des revues sous son propre nom ou celui de ses hétéronymes, en particulier Álvaro de Campos, mais aussi Ricardo Reis, Alberto Caeiro et Bernardo Soares, ainsi que quelques préfaces ou post-faces et un certain nombre de traductions. L'œuvre inédite qu'il laissa à sa mort est beaucoup plus vaste. L'histoire est aujourd'hui bien connue : Pessoa entassait pêle-mêle dans une malle d'innombrables textes ou fragments signés d'une multitude de noms. La plupart de ses œuvres sont donc inachevées et fragmentaires. Et leur publication posthume a pris beaucoup de temps. Dans la mesure du possible, nous nous référons dans ce livre à des éditions récentes de l'œuvre de Pessoa. Nous souhaitons néanmoins rappeler que c'est la maison d'édition Ática (Lisbonne) qui a entrepris la première de publier l'œuvre « complète » de Pessoa et de ses hétéronymes. Les onze volumes des *Œuvres complètes de Pessoa* chez Ática sont sortis successivement de 1942 à 1976. En ce qui concerne *Le Livre de l'intranquillité*, nous avons privilégié l'édition de Richard Zenith, qui ajoutait à la première édition de 1982 de nombreux inédits et qui optait pour une organisation thématique. (Cf. bibliographie). Sur le long processus de publication posthume de l'œuvre de Pessoa, nous renvoyons aux « Notes sur la présente édition » de Patrick Quillier dans Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. LXXXVIII-C.

recherche, à savoir *Le Livre de l'intranquillité* (signé Bernardo Soares), n'est parue pour la première fois au Portugal qu'en 1982, c'est-à-dire après la mort de Nabokov et de Gary. Ce décalage ne nous empêchera pas de comparer Pessoa aux autres car l'hypothèse de notre travail n'est pas liée à un contexte particulier et pourrait d'ailleurs être élargie à d'autres siècles.

D'un point de vue spatial, ce corpus embrasse un large espace : Europe, Russie, Argentine, États-Unis. Il permet d'interroger les notions de centre – dont le lac Léman, sur les bords duquel reposent à la fois Borges et Nabokov, pourrait être une représentation symbolique – et de périphérie (Saint-Petersbourg, Buenos Aires, Lisbonne). Comme le dit Borges dans un article, « L'écrivain argentin et la tradition », le socle sur lequel se base la littérature argentine est constitué de toutes les grandes œuvres occidentales. La position périphérique de Borges, comparable à celles de Pessoa, de Nabokov et de Gary, par rapport aux littératures européennes hégémoniques (anglaise, française, allemande), lui octroie une vision panoramique qui fait fi des nations et des barrières linguistiques. Les œuvres de ces quatre auteurs, qui ne cessent d'articuler le particulier et l'universel, permettent d'interroger les notions de *Weltliteratur* (Goethe) et d'« extraterritorialité » (George Steiner). Leur pratique commune de la langue anglaise sera aussi contextualisée dans un siècle où cette langue devient hégémonique, à la différence du XIX^e siècle où le français jouait encore un rôle prépondérant dans le monde. Constatant qu'au « trio incontesté du début du siècle » (Proust, Joyce, Kafka) a succédé une « sainte trinité » constituée de Beckett, Borges et Nabokov, Gilles Barbedette s'interroge sur ce tournant de la littérature occidentale au XX^e siècle :

Beckett écrivant en français et se traduisant en anglais, Borges puisant dans toutes les langues et les littératures la source de son inspiration, Nabokov écrivant d'abord en russe la moitié de son œuvre puis l'autre moitié en anglais : tout cela indique bien plus qu'une tendance au cosmopolitisme de la littérature, qui, au fond, a toujours existé. C'est le signe que nous sommes entrés dans l'Ère de l'Après-Babel et que le découpage des arts en petites cloisons nationales n'a plus aucun sens³⁸.

À l'instar de Borges et de Nabokov, Pessoa et Gary seraient aussi de parfaits représentants de cette « Ère de l'Après-Babel ».

38 Gilles Barbedette, « Vladimir Nabokov : Entre l'exil et la parodie », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 15.

Dans son œuvre posthume, *Leçons américaines*³⁹, l'écrivain italien Italo Calvino fait l'éloge de la multiplicité. Elle apparaît en effet comme l'une des valeurs qu'il souhaite transmettre au prochain millénaire, au même titre que la légèreté, la rapidité, l'exactitude et la visibilité. Selon lui, l'auteur de chaque livre est un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions. L'écriture devient une façon d'« essayer » d'autres moi, d'autres voix, d'autres noms. On pourrait trouver les fondements d'une poétique de la multiplicité dans les œuvres de Pessoa, de Borges, de Nabokov et de Gary. Multiplicité de voix et de noms : ils créent et donnent à entendre les voix disparates de nombreux auteurs imaginaires. Multiplicité de genres et de formes : prose et poésie (sauf Gary qui n'écrit pas de poésie), récits factuels et récits fictionnels (Nabokov et Gary sont à la fois romanciers et nouvellistes, tandis que Pessoa et Borges s'en tiennent plutôt aux formes brèves), essais critiques, traductions, incursions vers le théâtre (Pessoa, Nabokov) ou le cinéma (Nabokov, Gary). Multiplicité de langues qui se succèdent ou s'entremêlent. Multiplicité d'échos intertextuels⁴⁰ : leurs textes se font caisses de résonance de lectures variées et dans des langues diverses. Italo Calvino apprécie par exemple la façon dont Borges parvient à multiplier les espaces de ses textes en faisant signe vers un ensemble d'héritages littéraires et philosophiques : « chacun de ses textes redouble ou multiplie son propre espace à travers d'autres livres d'une bibliothèque imaginaire ou réelle, des lectures classiques ou érudites ou simplement inventées⁴¹. » Ou encore la façon dont les textes de Nabokov offrent simultanément plusieurs niveaux de lecture :

Ecco una nostra lettura recente : Lolita. La virtù di questo libro è che può esser letto contemporaneamente su molti piani : storia realistica oggettiva, « storia di un'anima », rêverie lirica, poema allegorico dell'America, divertimento linguistico, divagazione saggistica su un tema-pretesto, ecc... Per questo Lolita è un bel libro : per il suo esser tante cose insieme, il suo riuscir a muovere la nostra attenzione in infinite direzioni contemporaneamente⁴².

39 Il s'agit d'un cycle de conférences qu'Italo Calvino aurait dû prononcer à l'Université de Harvard dans le cadre des « Norton Lectures » à l'automne 1985.

40 « Nabokov est sans doute avec Joyce et Borges, l'un des auteurs de ce siècle à avoir le plus utilisé l'intertexte, notamment dans *Lolita* et *Ada*. » Maurice Couturier, *Nabokov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 55.

41 Italo Calvino, *Défis aux labyrinthes II*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Yves Hersant et Michel Orcel, Paris, Seuil, 2003, p. 372.

42 Italo Calvino, *Saggi : 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, A. Mondadori, 1995, p. 1524.

« Voici l'une de nos lectures récentes : *Lolita*. La qualité de ce livre est qu'il peut être lu sur de nombreux plans en même temps : histoire réaliste objective, "histoire d'une âme", rêverie lyrique, poème allégorique de l'Amérique, divertissement linguistique, divagation d'essayiste sur un thème prétexte, etc. Pour cela *Lolita* est un beau livre : parce qu'il est tant de choses à la fois, parce qu'il parvient à attirer notre attention vers des directions infinies simultanément⁴³. »

Ainsi, les quatre auteurs du corpus partagent un rêve de multiplicité (dont le changement de nom et de langue sont deux aspects), résumé par Romain Gary dans la formule : « La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité⁴⁴. »

Le corpus que nous proposons n'est ni limité à un seul auteur ni très large. Si nous avons cherché à dégager des tendances générales en confrontant quatre auteurs, l'objectif de cette recherche était aussi de mieux comprendre ce qui se joue de façon spécifique dans les œuvres de chacun d'eux. Nous avons essayé d'éviter un écueil signalé par Vladimir Nabokov que résume ainsi son fils Dmitri Nabokov :

Renvoyer les écrivains à des écoles, à des mouvements, à des contextes sociaux, envelopper leur individualité dans les brumes des « influences », voilà un exercice particulièrement futile. Mon père estimait que le but de la littérature « comparée » était de rehausser l'originalité, non les ressemblances. Ce qui l'intéressait, c'était les sommets uniques, non la monotonie des plaines⁴⁵.

L'objet de l'étude consistant à interroger l'expression de soi à travers les masques pseudonymiques et les changements de langues nécessitait de nous intéresser à des œuvres variées. Dans le cas de Gary nous confrontons à la fois l'œuvre de Gary à celle d'AJar, mais aussi l'œuvre française à l'œuvre anglaise de Gary⁴⁶. Ou encore, dans le cas de Pessoa, nous nous intéressons aux écrits de ses principaux hétéronymes portugais (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares) mais aussi à l'œuvre bilingue de Pessoa lui-même⁴⁷. Dans le cas de Nabokov nous

43 Notre traduction.

44 *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 1435.

45 Dmitri Nabokov, « Nabokov et le théâtre », introduction à : Vladimir Nabokov, *L'Homme de l'URSS et autres pièces*, Paris, Fayard, 1987, p. 9.

46 Outre *La Promesse de l'aube*, certains livres de Gary sont étudiés dans leurs deux versions, anglaise et française, comme *Lady L.*, *Les Mangeurs d'étoiles* ou *Adieu Gary Cooper*.

47 Dans le cadre de cette recherche, nous avons laissé de côté une bonne part de l'œuvre de l'essayiste, dont les textes, en anglais et en portugais, constituent selon Robert Bréchon

commentons aussi bien l'œuvre russe que l'œuvre anglaise⁴⁸. De plus, les auteurs imaginaires n'existent pas uniquement à travers les œuvres qu'ils signent. Qu'il s'agisse de mystification ou non, leur présence (certes fantomatique) se trouve renforcée par d'autres textes, à caractère généralement biographique ou critique, qui gravitent autour de leurs œuvres. Par exemple, les lettres de Pessoa sur sa création d'hétéronymes permettent de mieux nous représenter Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos et leurs confrères. De même, le poète Vassili Chichkov (pseudonyme de Nabokov) existe autant à travers les poèmes qu'il a signés qu'à travers le portrait qu'en a fait Sirine (autre pseudonyme de Nabokov) dans son article intitulé « Vassili Chichkov ». Chez Nabokov, il arrive d'ailleurs fréquemment qu'un écrivain fictif réapparaisse d'une œuvre à l'autre (comme Loujine père, Vivian Darkbloom ou encore John Shade). L'objet de l'étude empêche donc de définir un corpus d'œuvres trop précis. Cependant, certains textes permettant d'interroger la notion de « détour par l'autre » feront naturellement l'objet d'une étude plus approfondie. Nous avons choisi de nous intéresser particulièrement chez Pessoa, au *Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, à sa correspondance, à certains de ses essais et à un choix de poèmes des hétéronymes les plus connus et de Pessoa lui-même, chez Nabokov, à un choix de poèmes et de nouvelles (comme « Mademoiselle O » ou « Vassili Chichkov »), au *Don*, à *La Vraie Vie de Sebastian Knight*, à *Autres rivages*, à *Lolita*, à *Pnine*, à *Feu pâle*, à *Ada ou l'ardeur* et à *Regarde, regarde les Arlequins !*, chez Borges à *Fictions*, à *L'Auteur*, à *L'Autre, le même*, aux *Chroniques de Bustos Domecq* (ce dernier ouvrage étant écrit en collaboration avec Bioy Casares) et à un choix de poèmes et d'essais critiques, et chez Gary, à *Éducation européenne*, à *La Danse de Gengis Cohn*, à *La Promesse de l'aube*, à *Gros-Câlin*, à *Pseudo* (ces deux derniers romans étant signés Ajar) et à *Vie et mort d'Émile Ajar*.

à peu près les deux tiers de l'ensemble désormais connu de l'œuvre de Pessoa. Nous nous sommes davantage intéressés au Pessoa poète, penseur de la littérature et explorateur du moi, qu'au philosophe, au politique ou à l'écrivain ésotérique.

48 Pour les œuvres de Nabokov d'abord écrites en russe, nous les citerons dans leur version originale et non dans la traduction anglaise, que l'auteur supervisa dans la plupart des cas, sauf si nous nous intéressons spécifiquement à la traduction en question.

RAPPROCHEMENTS

Les contacts qui ont pu exister entre les quatre auteurs du corpus sont relativement ténus et peuvent se résumer de la façon suivante : Borges et Nabokov se sont lus mutuellement ; Borges a lu Pessoa ; Gary a lu Nabokov. Si une étude conjointe de Pessoa, de Nabokov, de Borges et de Gary n'a jamais été réalisée, on trouve néanmoins quelques études visant à comparer ces auteurs selon les couples suivants : Borges/Nabokov, Borges/Pessoa et Nabokov/Gary. Pour chacun de ces couples, voyons quelles ont été les relations entre les auteurs, avant de faire un inventaire des études comparatives déjà menées.

Borges et Nabokov se sont lus, avec une admiration réciproque, relativement tard et ne se sont jamais rencontrés. Borges entend probablement parler pour la première fois du romancier russo-américain lors du scandale de *Lolita*. Dans son journal, Adolfo Bioy Casares relate la première impression de Borges à la lecture de ce roman de Nabokov, le lundi 27 juillet 1959 :

Leemos las primeras páginas de Lolita de Nabokov. BORGES : "Yo tendría miedo de leer ese libro. Ha de hacer mucho mal a un escritor. Uno advierte que es imposible escribir de otro modo. En seguida, estás haciendo monerías ante el lector, sos un malabarista, sacás tu galera y tu conejo, sos un atareado Fregoli"⁴⁹.

« Nous lûmes les premières pages de *Lolita* de Nabokov. BORGES : "J'aurais peur de lire ce livre. Cela doit faire très mal à un écrivain. On se rend compte qu'on ne peut pas écrire autrement. D'un seul coup tu te retrouves à faire des singeries devant le lecteur, tu es un jongleur, tu sors ton haut de forme et ton lapin, tu es un Fregoli infatigable"⁵⁰. »

En octobre 1959, Borges écrit un article « *El caso "Lolita"* » dans lequel il se prononce contre la censure infligée au roman de Nabokov en Argentine, tout en reconnaissant n'avoir pas lu *Lolita*, regrettant au passage que la longueur propre au genre romanesque soit devenue incompatible avec sa célérité croissante et la brièveté de la vie. Cet article est suivi d'une déclaration signée par 77 intellectuels argentins (dont

49 Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Daniel Martino (éd.), Barcelona, Destino, 2006, p. 533.

50 Notre traduction.

Borges) stipulant que cette censure porte atteinte à l'une des libertés fondamentales et constitue « une grave menace pour toute activité spirituelle » (« *una grave amenaza para toda actividad espiritual*⁵¹. ») En 1983, Borges participe au *Nabokov Festival*, hommage rendu par l'Université de Cornell à l'un de ses anciens professeurs. Nabokov, quant à lui, affirme avoir découvert les écrits de Borges – lus en traduction – au début des années 1960. Dans une interview de *Playboy* en 1964, il explique que c'est l'un de ses écrivains contemporains favoris :

J'ai quelques favoris – par exemple, Robbe-Grillet et Borges. Avec quelle liberté et avec quel sentiment de reconnaissance on respire dans leurs merveilleux labyrinthes ! J'aime leur lucidité de pensée, leur pureté, leur poésie, le mirage dans le miroir⁵².

Il réaffirme que Borges a « un talent infini⁵³ » dans une interview de 1967. Mais il revient sur son jugement deux ans plus tard lors d'un entretien avec Martha Duffy : « Tout d'abord, Vera et moi avons été enchantés en le lisant. Nous avons l'impression de franchir un portique, mais nous avons compris qu'il n'y avait pas de maison derrière. » (*At first, Vera and I were delighted by reading him. We felt we were on a portico, but we have learned that there was no house*⁵⁴.) Dans son roman *Ada ou l'ardeur* (1969), il attribue à un certain Osberg (anagramme de Borges) un roman ressemblant comme deux gouttes d'eau à *Lolita*. À la fin de sa vie, Nabokov laissait paraître un peu d'agacement lorsqu'il était comparé à Borges, comme par exemple dans cette lettre adressée à Henri Hell le 17 juillet 1974 : « Merci de m'avoir gentiment envoyé votre élégant article sur *Pale Fire* – j'avoue, cependant, que le lien que vous établissez entre mon travail et les petites fables légères de Borges, me laisse perplexe⁵⁵. »

S'il est fréquent que des journalistes ou des critiques rapprochent ponctuellement Borges et Nabokov, on ne trouve étonnamment que peu d'études d'envergure visant à comparer leurs œuvres. Dans une

51 Jorge Luis Borges, *En Sur : 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 310.

52 *Partis pris*, p. 54.

53 *Ibid.*, p. 94.

54 Extrait de l'article de Martha Duffy, « *I Have Never Seen a More Lucid, More Lonely, Better Balanced Mad Mind Than Mine* », publié dans le *Time*, le 5 mai 1969, p. 92.

55 Vladimir Nabokov, *Lettres choisies 1940-1977*, trad. de l'anglais par Christine Bouvard, Paris, Gallimard, 1992, p. 625.

interview de Nabokov publiée en 1967, Alfred Appel remarque qu'il existe des affinités entre *Brisure à Senestre* et « Les Ruines circulaires » d'une part et entre « L'Invention de la valse » et « Le Miracle secret » d'autre part. Il suggère sur le ton de la plaisanterie l'idée d'un contact télépathique entre Nabokov et Borges. Au printemps 1967, Patricia Merivale publie "*The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges*". Elle analyse et compare les procédés relevant de l'enquête policière chez Borges et Nabokov, notant certains points de convergence entre les deux poétiques : le thème du double, le manuscrit trouvé, le livre-dans-le-livre, les incursions des auteurs dans leurs propres fictions et l'exhibition de l'artifice. En août 1967, l'écrivain américain John Barth publie dans *The Atlantic Monthly* un essai intitulé "*The Literature of Exhaustion*" (« La Littérature de l'épuisement »). Selon lui, Borges et Nabokov (ainsi que Beckett) sont des précurseurs du postmodernisme en littérature. À une époque où les possibilités romanesques semblent épuisées, ils renouvellent la création littéraire par des œuvres qui ne sont plus ancrées dans le monde, mais dans la littérature elle-même. En 1974, John O. Stark reprend le titre de l'essai de Barth pour publier une étude comparée de Borges, de Nabokov et de Barth, réunis sous la bannière de « la littérature de l'épuisement⁵⁶ ». S'il considère Borges comme l'écrivain quintessentiel de cette littérature, il suggère que seule une partie des œuvres de Nabokov (à savoir, *Feu pâle*, *Lolita* et *Ada*) et de Barth (à savoir, *The Sot-Weed Factor*, *Giles Goat-Boy*, *Lost in the Funhouse* et *Chimera*) relèvent de cette littérature. Il repère certains thèmes communs aux trois auteurs (le labyrinthe, le miroir, le cercle ou l'histoire insérée dans l'histoire) et, affirme que l'intérêt principal des œuvres de Borges, de Nabokov et de Barth réside dans le combat qu'ils mènent contre la réalité et le réalisme. Ils attaqueraient la notion d'identité individuelle à travers leurs personnages, tandis que leur style attirerait l'attention sur lui-même, sur sa propre artificialité. Vu leur rejet systématique des écoles et des mouvements littéraires, il est peu probable que Borges ou Nabokov se soient reconnus dans cette « littérature de l'épuisement », que John O. Stark n'hésite pas à qualifier de « mouvement littéraire ». En 2007, Nina Kressova soutient une thèse de doctorat intitulée *Sous le signe de Protée. Étude comparée de thèmes et de motifs dans les œuvres de*

56 John O. Stark, *The Literature of Exhaustion : Borges, Nabokov and Barth*, Durham, Duke University Press, 1974.

*J. L. Borges et de V. Nabokov*⁵⁷. Après avoir effectué un certain nombre de rapprochements biographiques entre les deux auteurs – éducation plurilingue, esprit scientifique, lectures partagées (Shakespeare, Cervantes, William James, James Joyce, Stevenson, Kafka) – elle met en évidence des thèmes (le temps, le double, la mémoire, l'héroïsme) et des motifs (le miroir, le labyrinthe, le jeu d'échecs, la cécité) traités de façon parallèle dans les deux œuvres :

Prose et poésie, bilinguisme anglais, adoration de Shakespeare, passion pour la littérature britannique, opinions péremptoires, rêves qui suppriment la réalité, chaos qui prennent l'apparence de l'ordre, abolition du temps qui se confond avec l'espace, la vie comme une partie d'échecs, des mystifications réussies : nous trouvons tout cela dans les œuvres des deux auteurs⁵⁸.

De façon quelque peu caricaturale, elle soutient que ces points communs entre les œuvres de Borges et de Nabokov proviendraient essentiellement d'une « affinité de leur pensée, de leur façon de voir et de percevoir le monde. »

Borges et Pessoa auraient pu se rencontrer lors des six semaines que le jeune écrivain argentin passa à Lisbonne en mai-juin 1924. Cependant il est peu probable que cette rencontre ait eu lieu car Borges ne connaissait sans doute pas encore l'œuvre de Pessoa, dont il fut un admirateur tardif. Il le mentionne pour la première fois dans un article de 1960 portant sur la littérature portugaise :

*Algo después, empieza a destacarse Fernando Pessoa, cuyo Mensagem aparecerá en 1933 y que fue equiparado a Walt Whitman, mereció el epíteto de genial e hizo sentir su influencia en ambas costas del Atlántico. Tenía el hábito de abundar en seudónimos; bajo el de Alberto Caeiro firmó poemas que se niegan a las especulaciones del intelecto y exaltan la pura visión de las cosas*⁵⁹.

« Un peu plus tard, Fernando Pessoa commence à se distinguer. Son recueil *Message*, paru en 1933, qui fut comparé à Walt Whitman, mérita l'épithète de génial et fit sentir son influence des deux côtés de l'Atlantique. Pessoa avait l'habitude d'abonder en pseudonymes. Sous celui d'Alberto Caeiro il signa des poèmes qui rejettent les spéculations de l'intellect et exaltent la pure vision des choses⁶⁰. »

57 Nina Kressova, *Bajo el signo de Proteo. Estudio comparado de temas y motivos en las obras de J. L. Borges y V. Nabokov*, Tesis Doctoral en la Universidad de Granada (Director : Dr. Manuel Cáceres Sánchez, co-directora : Dra. Marina Grishakova), 2007.

58 *Ibid.*, p. 9. Notre traduction.

59 Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1956-1986)*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 56.

60 Notre traduction.

À ce moment-là Pessoa ne semble pas encore occuper une place prépondérante dans son panthéon personnel, les deux grands écrivains du Portugal étant pour lui le poète Camões et le romancier et novelliste Eça de Queiroz. Vingt-cinq ans plus tard, à la demande de José Blanco pour le cinquantenaire de la mort de Pessoa, il adresse à ce dernier la lettre suivante, écrite à Genève le 2 janvier 1985 :

La sangre de los Borges de Moncorvo y de los Acevedo (o Azevedo) sin geografía puede ayudarme a comprenderte, Pessoa. Nada te costó renunciar a las escuelas y sus dogmas, a las vanidosas figuras de la retórica y al trabajoso empeño de representar a un país, a una clase o a un tiempo. Acaso no pensaste nunca en tu sitio en la historia de la literatura. Tengo la certidumbre de que te asombran estos homenajes sonoros, de que te asombran y de que los agradeces, sonriente. Eres ahora el poeta de Portugal. Alguien, inevitablemente, pronunciará el nombre de Camoens. No faltarán las fechas, caras a toda celebración. Escribiste para ti, no para la fama. Juntos, hemos compartido tus versos ; déjame ser tu amigo⁶¹.

« Le sang des Borges de Moncorvo et des Acevedo (ou Azevedo) peut sans géographie m'aider à te comprendre, Pessoa. Il ne t'a rien coûté de renoncer aux écoles et à leurs dogmes, aux vaniteuses figures de la rhétorique et à l'opiniâtre tâche de représenter un pays, une classe ou une époque. Sans doute n'as-tu jamais songé à ta place dans l'histoire de la littérature. J'ai la certitude que ces hommages sonores t'étonnent, qu'ils t'étonnent mais qu'ils te vont droit au cœur. Tu es aujourd'hui le poète du Portugal. Quelqu'un inévitablement prononcera le nom de Camões. Les dates chères à toute célébration ne manqueront pas. Tu écrivais pour toi, non pour la gloire. Ensemble nous allons partager tes vers ; laisse-moi être ton ami⁶². »

Dans cette lettre d'hommage, Borges revendique ses racines portugaises pour se rapprocher de celui qu'il considère désormais comme « le poète du Portugal », digne successeur de Camões.

On doit à Emir Rodríguez Monegal, spécialiste uruguayen de Borges, l'un des premiers rapprochements entre les deux écrivains, dans son article *“Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa”* qui parut dans les *Actes du 2^e Congrès International des Études Pessoennes* (Nashville, 31 mars – 2 avril 1983). Après avoir rappelé que les deux écrivains se sont peut-être croisés pendant le deuxième voyage de Borges en Europe, il s'attache à

61 Lettre dictée par Borges à María Kodama, présentée par José Blanco dans sa « *Breve nota bibliográfica sobre los encuentros de Jorge Luis Borges con Fernando Pessoa* », *Revista del Occidente*, n° 94 (marzo 1989), p. 176.

62 Trad. de l'espagnol par Annie Morvan, Philippe Arbaizar (dir.), *Fernando Pessoa poète pluriel*, Paris, La Différence, « *Les Cahiers* », 1985, p. 7.

montrer en quoi ils sont « incroyablement fraternels ». Ils partagent en effet des racines juives, une parfaite maîtrise de l'anglais, une passion pour la littérature anglaise, une admiration pour Shakespeare, John Keats, Robert Browning, Edgar Poe et Walt Whitman, un goût pour les philosophies idéalistes. Chacun d'eux met en crise la notion d'auteur qui, paradoxalement, loin de mourir ou de disparaître, s'affirme de plus en plus à travers ses différents masques :

La leçon de Borges, appliquée à Pessoa, est que les masques ne servent qu'à dissimuler le visage, y compris quand le visage est seulement un autre masque, ou un vide. Le rôle du masque est de cacher et ce qui importe est cette nécessité de cacher. Derrière Álvaro de Campos ou Bustos Domecq, Ricardo Reis ou Pierre Ménard, Alberto Caeiro ou Herbert Quain, se trouvent toujours Pessoa et Borges. Plus ils cherchent tous les deux à nier l'auteur, plus l'auteur se désigne, ou je dirais, se signe. De ce paradoxe vivent leurs textes de façon inextinguible⁶³.

Teresa Rita Lopes, l'une des grandes spécialistes de Pessoa, a publié plusieurs articles visant à rapprocher Borges et Pessoa. Dans « *Jorge Luis Borges, amigo de Fernando Pessoa e vice-versa. « As tranquilas aventuras do diálogo⁶⁴ »* » (1987), elle imagine un dialogue post-mortem dans un train entre Borges, Pessoa et Álvaro de Campos. Ce dialogue fictif est l'occasion une nouvelle fois d'explorer les affinités entre les deux auteurs (naissance dans une ville maritime à laquelle seront dédiés de nombreux poèmes, goût pour Whitman et la poésie anglaise, invention d'écrivains imaginaires, rêve dans le rêve). À son tour, Santiago Kovadloff publie en 1992 un article « *Borges y Pessoa : las íntimas coincidencias⁶⁵*. » dans lequel il compare les deux poétiques. Constatant qu'il existe une distance incommensurable entre les pensées qu'un homme peut reconnaître comme siennes et ce qu'il est en réalité capable de penser, Pessoa et Borges établissent une rupture nette entre identité biographique et identité artistique. Par la création d'hétéronymes ou la multiplication de textes apocryphes, ils rejettent la paternité de leurs propres inventions.

63 Emir Rodríguez Monegal, « *Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa* », *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Nashville, 31 de Março/2 de Abril, 1983), Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, p. 406. Notre traduction.

64 Teresa Rita Lopes, « *Jorge Luis Borges, amigo de Fernando Pessoa e vice-versa. "As tranquilas aventuras do diálogo"* », *Antropos*, 1987, N° 74-75, p. 94-103.

65 Santiago Kovadloff, « *Borges y Pessoa, las íntimas coincidencias* », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 505-507 (1992), p. 551-557.

En 2004, Sabrina Sedlmayer publie un ouvrage intitulé *Pessoa e Borges : Quanto a mim, eu*, dans lequel elle s'intéresse particulièrement à la façon dont les deux écrivains mettent en question la notion d'identité moderne et le concept d'autorité. Dans son article « *Borges and Portuguese Literature*⁶⁶ » (2006), Daniel Balderston explore les liens entre Borges et la littérature portugaise (notamment Camões, Eça de Queiroz et Fernando Pessoa). Enfin, le numéro 40 de la revue *Variaciones Borges*, publié en 2015, compte cinq articles visant à rapprocher Borges et Pessoa⁶⁷, en particulier à travers leur lecture conjointe de certains auteurs comme Milton, Berkeley ou Khayyâm.

Romain Gary connaissait l'œuvre de Nabokov. Il cite ce dernier dans *Pour Sganarelle* (1965) lorsqu'il raille les théories freudiennes appliquées au commentaire de texte. Dans *The Ski Bum* (1964) il mentionne deux de ses romans, *Le Don* et *Feu pâle*⁶⁸.

*She turned on the radio as soon as they were in the car, there was nothing they could possibly have to say to each other, anyway. She struck it rich : Martial Solal at the piano, the best thing that happened to France since Django Reinhardt. A parody of the best there is in jazz, from Thelonius Monk to Art Tatum, with a pastiche of almost everything there has been in jazz thrown in, which was exactly what Nabokov was doing in The Gift and Pale Fire, a parody – the pastiche of great Russian literature done with a kind of self-mocking desperation that always ends in something the Germans call Lustmörd. Nabokov gives you the feeling that no matter how passionately you make love to literature, she always says “no” to you even during the act*⁶⁹.

« Elle alluma la radio dès qu'ils furent dans la voiture. De toute façon, ils n'avaient rien à se dire. Elle eut de la chance : Martial Solal au piano, la meilleure chose qui était arrivée à la France depuis Django Reinhardt. Une parodie des meilleurs moments du jazz depuis Thelonius Monk jusqu'à Art Tatum, avec un pastiche de presque tout ce qu'il y avait eu dans le jazz. C'était exactement ce que Nabokov faisait dans *Le Don* et *Feu Pâle*, une parodie, le pastiche de la grande littérature russe fait avec une sorte d'autodérision désespérée qui finit

66 Daniel Balderston, “*Borges and Portuguese Literature*”, *Variaciones Borges* n° 21, University of Pittsburgh, 2006.

67 *Variaciones Borges* n° 40, University of Pittsburgh, 2015 : Patricio Ferrari, “*Pessoa and Borges : In the Margin of Milton*” ; Diego Giménez y Roberto Rolandone : “*Borges y Pessoa, lectores de Berkeley*” ; Fabrizio Boscaglia : “*Pessoa, Borges and Khayyam*” ; Sandra Bettencourt : “*O arquivo de Babel. Os espaços infinitos do livro em Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges*” ; Pablo Javier Pérez López : “*Jorge Luis Borges y Fernando Pessoa : ver en el tiempo*”.

68 Notons que cette référence à Nabokov disparaît dans la version française de ce roman, intitulée *Adieu Gary Cooper* (1969).

69 Romain Gary, *The Ski Bum*, New York, Harper & Row, 1965, p. 82.

toujours par ce que les Allemands appellent Lustmörd. Nabokov vous donne l'impression que peu importe la passion avec laquelle vous faites l'amour à la littérature, elle vous dit toujours "non", même pendant l'acte⁷⁰. »

Et le nom de Nabokov apparaît de nouveau dans *Europa* (1972), roman qui est d'ailleurs une parodie de *La Défense Loujine* de Nabokov. En effet, à l'instar de Loujine, l'ambassadeur Dantès sombre dans la folie en ayant l'impression que sa vie se transforme en partie d'échecs géante. Il est également possible que Gary se soit inspiré de *L'Exploit* de Nabokov en écrivant son autobiographie *La Promesse de l'aube*⁷¹. Dans *L'Exploit*, Martin Edelweiss prépare quatre lettres destinées à être envoyées régulièrement à sa mère une fois qu'il sera passé illégalement en URSS. Dans *La Promesse de l'aube*, on apprend à la fin du roman que la mère de Gary avait écrit près de deux cent cinquante lettres au cours des derniers jours qui avaient précédé sa mort, lettres qui devaient être expédiées régulièrement à son fils pour lui remonter le moral pendant la guerre. S'il est indéniable que Gary fut un lecteur de l'œuvre de Nabokov, il est plus difficile de savoir si Nabokov eut connaissance de celle de Gary. À notre connaissance il n'en parle pas.

Nabokov et Gary sont parfois comparés de façon ponctuelle dans des études portant sur Gary, mais étonnamment on trouve très peu de comparaisons approfondies de ces deux auteurs. Pourtant les points communs ne manquent pas. Auteurs de l'émigration russe (Nabokov est de quinze ans l'aîné de Gary), ils partagent un don pour les langues (et notamment une parfaite connaissance du français et de l'anglais en plus du russe). Ils rédigent tous les deux aux États-Unis leur autobiographie portant sur leur enfance dans l'Empire russe puis leurs années européennes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Tandis que Nabokov est devenu un classique dans deux littératures (russe et anglaise), Gary a été un écrivain populaire dans deux langues (le français et l'anglais) dont aucune n'était sa langue maternelle⁷². Ils partagent un goût pour

70 Notre traduction.

71 Cf. Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël, 2006, p. 208.

72 Au XXI^e siècle Gary, qui a perdu de sa popularité dans les pays anglo-saxons, a gagné beaucoup de prestige dans les pays slaves. « Alors que le nom même de Romain Gary a presque disparu de la mémoire anglo-américaine et que ses livres sont devenus introuvables outre-Manche et outre-Atlantique, toute l'œuvre est aujourd'hui disponible en traduction polonaise et russe [...] Lui-même, le lieutenant Gari de Kacew, est aujourd'hui un auteur enseigné dans les facultés de la Pologne et de la Lituanie. » David Bellos, « Le

la mystification, la facétie et les pseudonymes. Tous deux passionnés de cinéma, ils font quelques incursions dans le septième art. Pendant ses années berlinoises Nabokov participe à de nombreux films comme figurant et, beaucoup plus tard, il écrit le scénario de *Lolita* pour l'adaptation cinématographique de Kubrick. Gary réalise deux films : *Les Oiseaux vont mourir au Pérou* (1968) et *Kill* (1971). Ils partagent aussi une admiration profonde pour Pouchkine, Gogol et Tolstoï, ainsi qu'une aversion non moins profonde pour Freud et Sartre. Leur poétique se situe aux antipodes de ce que préconise ce dernier :

Je déteste tous ces truqueurs qui veulent faire croire qu'il existe un monde magique de l'écrit. Ils dupent ceux qui viennent, ils les entraînent à devenir des sorciers comme eux. Que les écrivains commentent par renoncer à l'illusionnisme⁷³.

En effet, Nabokov et Gary considèrent tous les deux que « tout grand écrivain est un grand illusionniste⁷⁴ » (Nabokov) et qu'« il n'y a pas d'art véritable sans imposture, sans supercherie⁷⁵ » (Gary). Ils ont une confiance absolue dans les possibilités jamais épuisées du genre romanesque, au moment où certains critiques annoncent « la mort du roman » et estiment que le romancier a encore le droit de « jouer à Dieu » et d'enchanter le monde.

On ne peut pas être créateur, romancier à vocation entière sans croire à la valeur de l'art en soi, au roman en tant que valeur en soi, absolue et non dérivée d'aucune autre « valeur authentique », et on ne peut croire de cette façon totale à ce que l'on fait sans être saisi de force, d'optimisme, de bonheur, de confiance, de gratitude, de respect, d'espoir et de volonté⁷⁶.

À notre connaissance, le seul travail d'envergure visant à comparer les œuvres de Nabokov et de Gary est la thèse de doctorat de Sophie

Malentendu : l'histoire cachée d'Éducation européenne », *Romain Gary*, cahier dirigé par Jean-François Hanguët et Paul Audi, Paris, L'Herne, 2005, p. 166.

73 Jean-Paul Sartre, « Les écrivains en personne », *Situation IX*, cité par Isabelle Poulin dans « La nausée de Vladimir Nabokov et la méprise de Jean-Paul Sartre », *Cahiers de l'émigration russe 2 : Vladimir Nabokov et l'émigration* (dir. Nora Buhks), Paris, Institut d'études slaves, 1993, p. 107.

74 Vladimir Nabokov, *Littératures*, trad. de l'anglais par Hélène Pasquier et Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 40.

75 *Pour Sganarelle*, p. 71.

76 *Ibid.*, p. 46.

Bernard-Léger intitulée *La création de soi par soi : Origine, identités, transgression dans l'œuvre de Vladimir Nabokov, Romain Gary et Philip Roth* (2017)⁷⁷. Dans les œuvres de ces trois auteurs fortement marqués par l'histoire et refusant les étiquettes identitaires, Sophie Bernard-Léger s'intéresse au rapport entre un « soi » originaire et un « soi » recréé dans la fiction, entre le « patrimonial » et le librement inventé. En étudiant les questions de filiation, d'appartenances multiples, d'écriture de soi (directement autobiographique ou par le biais de doubles romanesques) et d'écriture de la mémoire, elle montre comment ces auteurs parviennent à faire émerger une vérité sur soi à travers leurs personnages romanesques et une écriture polyphonique.

Il est fort probable que Gary ait connu en partie l'œuvre de Borges, qui devient l'un des auteurs d'Amérique latine les plus célèbres dans le monde à partir des années 1960. Gary ne se désintéressait pas de la littérature latino-américaine puisqu'il déclare que *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez est l'un de ses romans préférés⁷⁸. Un passage de *Pour Sganarelle* semble être une référence explicite au conte de Borges « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ».

Nous devons surtout ce dépassement du roman classique et ce signe de renouveau au jeune romancier espagnol M. Cervantes, qui a succédé, avec l'éclat que l'on sait, au roman balzacien et tolstoïen « fini » du XIX^e siècle, avec l'apparition soudaine à notre horizon littéraire de ses deux personnages continuellement ouverts à toutes les interprétations. Je crois que la publication de *Don Quichotte de la Manche* est un phénomène extraordinairement encourageant pour l'avenir du roman : ni la conception de la relativité, ni celle de l'indétermination, ni le « fantastique du réel », ni l'« angoisse métaphysique », ni aucun des problèmes philosophiques modernes de la nature de la réalité ne lui sont étrangers⁷⁹ [...]

Gary va même jusqu'à affirmer que le *Don Quichotte* de M. Cervantes est « une œuvre qui ne pouvait être conçue à une autre époque que la nôtre,

77 Sophie Bernard-Léger, *La création de soi par soi : Origine, identités, transgressions dans l'œuvre de Vladimir Nabokov, Romain Gary et Philip Roth*, Thèse de doctorat réalisée sous la direction de Luba Jurgenson et de Carole Ksiazienicer-Matheron, soutenue le 13 novembre 2017 à l'Université Paris-Sorbonne.

78 « J'ai été bouleversé par ce que je considère comme une des plus grandes œuvres romanesques de tous les temps : *Cent ans de solitude* de García Márquez. Depuis que je l'ai lu, je n'ai cessé de crier partout mon admiration. » Romain Gary, *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, 2005, p. 288.

79 *Pour Sganarelle*, p. 75.

peut-être la seule œuvre dominante que la deuxième moitié du xx^e siècle ait vu apparaître⁸⁰. » On trouve dans ce passage (et les six pages qui suivent) une mise en application de la « technique de l'anachronisme délibéré » inventée par Pierre Ménard.

*Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura : la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida*⁸¹ [...]

« Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'*Odyssée* comme si elle était postérieure à l'*Énéide*⁸² [...] »

Gary s'intéresse aux influences de Kafka et de Pasternak sur M. Cervantes et interprète d'une nouvelle façon le combat de Quichotte contre les moulins à vent : « le monde imaginaire du chevalier de la Manche est devenu une réalité menaçante, le moulin à vent est bel et bien devenu le dragon de la bombe H que Sancho, prisonnier de sa vision traditionnelle, refuse toujours de voir⁸³ [...] ». Cependant, à part dans cet extrait parodique, il ne semble pas que Gary se réfère souvent à l'œuvre de Borges.

Enfin, à notre connaissance ni Vladimir Nabokov ni Romain Gary n'évoquent Fernando Pessoa dans leurs œuvres, interviews ou correspondance. S'ils avaient connu son œuvre, ils auraient sans doute été fascinés par celui qui avait tenté avant eux une multiplication de soi par l'invention d'auteurs imaginaires et une écriture bilingue (portugais/anglais) afin de « tout sentir de toutes les manières⁸⁴ ». Étonnamment, on trouve très peu de comparaisons entre l'hétéronymie de Pessoa et la pseudonymie de Gary, pratiques présentant pourtant des similitudes et se situant au cœur des poétiques de ces deux auteurs. Les développements

80 *Idem.*

81 *Ficciones*, p. 538.

82 *Fictions*, p. 475.

83 *Pour Sganarelle*, p. 79.

84 Cette injonction, « *sentir tudo de todas as maneiras* », revient dans l'œuvre de Fernando Pessoa comme un leitmotiv. On la trouve notamment dans la poésie d'Álvaro de Campos (« Le Passage des heures »), dans la prose de Bernardo Soares (*Livro do desassossego*, p. 151 ; *Le Livre de l'intranquillité*, p. 164) ou dans le Cancioneiro du poète orthonyme : « Je laisse à l'aveugle et / Au sourd l'âme à frontières / Car je veux tout sentir / De toutes les manières. » (Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 713).

les plus intéressants sur cette question se trouvent dans la monographie de Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur* (2012), qui montre notamment que le concept pessoen d'hétéronyme est opératoire pour décrire Émile Ajar. De même, l'écriture bilingue de Pessoa est rarement rapprochée de celle de Nabokov ou de Gary.

CHAMP CRITIQUE

Chacun des quatre auteurs a été l'objet d'une littérature critique importante. Fernando Pessoa est sans doute l'écrivain portugais du xx^e siècle le plus étudié et le plus connu dans le monde. Jorge Luis Borges, qui a profondément marqué la littérature de toute l'Amérique latine, connaît aussi une renommée mondiale. L'œuvre de Vladimir Nabokov, moitié russe moitié anglaise, rédigée pour une grande partie en Europe, intéresse aussi bien les anglicistes que les slavistes ou les comparatistes. Quant à l'œuvre de Gary, elle a été l'objet de nombreuses études universitaires en France et à l'étranger, surtout à partir des années 1990. Ces quatre auteurs ont donc déjà beaucoup été étudiés. Cependant, ils ne l'ont encore jamais été conjointement et sous l'angle de vue que nous proposons. L'originalité de notre approche est de croiser deux champs critiques bien distincts : le premier portant sur les pseudonymes, les auteurs imaginaires et les mystifications ; le second sur l'écriture plurilingue, la traduction, l'autotraduction et le multiculturalisme. Ces deux champs critiques ont le vent en poupe depuis une dizaine d'années et nous avons eu la chance de lire plusieurs ouvrages passionnants issus de thèses relativement récentes : Yannicke Chupin (2009), David Martens (2010), Charline Pluvinet (2012), Ruth Diver (2013), Julie Loison-Charles (2016), Stanislas Gauthier (2017).

Les études sur la traduction et l'écriture plurilingue se multiplient depuis une vingtaine d'années. Comme il serait très long d'en faire ici un panorama, nous nous contenterons d'évoquer les principales d'entre elles portant directement sur les auteurs de notre corpus.

Nabokov est un auteur incontournable dans les études de traduction. Il fut à la fois un traducteur remarquable, à la charnière entre cinq langues

(russe, anglais, français, italien et allemand) et un autotraducteur assidu. À travers des articles critiques, ses propres traductions et son œuvre de fiction, il développa une véritable pensée de la traduction, passionnante et originale. Parmi les études sur Nabokov en tant que traducteur on peut compter la monographie de Stanislas Shvabrin, *Between Rime and Reason. Vladimir Nabokov, Translation and Dialogue* (2019)⁸⁵ et l'ouvrage de Stanislas Gauthier, *Cosmopolitisme et guerre froide : Aragon, Landolfi, Nabokov, traducteurs de Pouchkine* (2017)⁸⁶. D'autres études portent plus spécifiquement sur l'autotraduction de Nabokov, comme l'ouvrage de Jane Grayson, *Nabokov Translated : A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (1977) ou celui de Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (2001). Julie Loison-Charles a publié un ouvrage issu de sa thèse, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme : mots étrangers et jeux de mots* (2016), dans lequel elle s'intéresse à l'entremêlement des langues dans l'écriture de Nabokov et en particulier aux calembours polyglottes. Et Isabelle Poulin a récemment publié *Le Transport romanesque – le roman comme espace de la traduction, de Nabokov à Rabelais* (2017).

Borges fut lui aussi à la fois traducteur et penseur de la traduction. Dans son ouvrage *Invisible Work : Borges and Translation* (2002), Efraïn Kristal montre en quoi la traduction est au centre de la poétique borgésienne. Il s'intéresse d'abord aux essais de Borges sur la traduction, puis à certaines de ses traductions et enfin au motif de la traduction dans ses œuvres de fiction. En 2005, Sergio Waisman publie *Borges and Translation : The Irreverence of Periphery*. Il s'intéresse lui aussi à la théorie élaborée par Borges sur la traduction, visible dans ses essais et ses œuvres de fiction. Dans son chapitre quatre « *The Aesthetic of Irreverence : Mistranslating From the Margins* », il développe l'idée de Borges selon laquelle les écrivains de la périphérie peuvent, à travers des traductions volontairement approximatives ou erronées, s'appropriier les œuvres des littératures plus centrales.

Dans sa thèse de doctorat, *Les Figures de l'autre dans l'œuvre de Romain Gary et Émile Ajar ou comment le vif saisit le vivant* (2000), Firiyel

85 Cet ouvrage prolonge et complète la thèse de doctorat de Stanislas Shvabrin, *Vladimir Nabokov as Translator : The Multilingual Works of the Russian Period* (2007).

86 Cet ouvrage est issu de la thèse de littérature comparée que Stanislas Gauthier a réalisée à l'Université Bordeaux Montaigne sous la direction d'Isabelle Poulin, « Enfermements idéologiques et ouvertures poétiques : trois écrivains traducteurs de Pouchkine : Aragon, Landolfi et Nabokov » (soutenue le 4 décembre 2015).

Abdeljaouad s'est intéressée aux très nombreux personnages de Gary qui sont en situation d'étranger dans la société dans laquelle ils évoluent, soit qu'ils soient originaires d'autres pays ou cultures, soit qu'ils soient simplement différents de ce que la norme sociale exige d'eux. Elle a consacré une partie importante de sa thèse aux langues étrangères dans l'œuvre de Romain Gary et d'Émile Ajar. La très belle étude de Ruth Diver, *Enfants russes, écrivains français. Nathalie Sarraute, Romain Gary* (2013), montre que le déracinement de Romain Gary explique la facilité avec laquelle il parvient à s'inventer des identités multiples. Dans sa biographie, *Romain Gary. À la traversée des frontières*, Jean-François Hangouët met l'accent sur le cosmopolitisme de Gary et sur son existence aux multiples facettes. Son article « Le Don des langues » s'intéresse au plurilinguisme de Gary et à ses autotraductions.

L'œuvre anglaise de Pessoa a été étudiée, entre autres, par Jorge de Sena dans son essai « *O heterónimo Fernando Pessoa y os poemas ingleses que publicou*⁸⁷ » et Robert Bréchon dans son article « Le masque et l'aveu : l'œuvre anglaise ». Son œuvre française a été analysée par Patrick Quillier dans un article intitulé « Sur la polyglossie créatrice de Fernando Pessoa : ses poèmes français. » En ce qui concerne ses traductions poétiques, nous nous sommes appuyés sur l'étude d'Arnoldo Saraiva « *Fernando Pessoa Poeta-Traductor de Poeta* », présentée en introduction à son recueil bilingue des traductions poétiques de Pessoa.

Contrairement à ce que nous proposons de faire, les études sur la pseudonymie et les auteurs imaginaires s'appuient généralement sur deux types de corpus, soit un corpus très large, soit l'œuvre d'un auteur unique. Commençons par les essais ou les monographies basés sur un corpus très large. Gérard Genette s'est intéressé à la question des auteurs imaginaires (en prenant notamment Borges et Pessoa pour exemples) dans *Palimpsestes : La littérature au second degré* (1982). Dans *Seuils* (1987), il présente une étude passionnante sur le pseudonyme littéraire, incluse dans un chapitre portant sur le nom de l'auteur. Celui-ci est considéré comme l'un des seuils du livre aux côtés du titre de l'œuvre. En 1986, Maurice Laugaa publie *La Pensée du pseudonyme*, portant sur les dictionnaires des pseudonymes et des auteurs déguisés du XVI^e siècle à nos jours. Il s'intéresse à la façon dont les auteurs pseudonymes sont perçus

87 Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & Ca heterónima : estudos coligidos 1940-1978*, Lisboa, Edições 70, 1984.

au fil des siècles. Il étudie l'évolution de la métaphore du masque pour les désigner ou encore les jugements de valeur portés sur les différentes raisons poussant un auteur à changer de nom et les diverses façons de forger son pseudonyme. Jean-François Jeandillou publie deux ouvrages importants sur les supercheries littéraires en langue française. Le premier, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés* (1989), présente une trentaine d'auteurs supposés, c'est-à-dire d'auteurs fictifs dont on a fait croire à l'existence réelle (comme Clara Gazul ou Émile Ajar). Chacun des auteurs supposés nous est présenté à la fois par des textes généralement biographiques qui accompagnèrent la supercherie, des morceaux choisis de son œuvre et enfin une notice bibliographique et critique retraçant l'histoire de la supercherie. Le second, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires* (1994), est un ouvrage théorique cherchant à établir les règles et contraintes des mystifications (mise en scène des œuvres, processus de leur diffusion et de leur consommation, représentation de leur auteur) et dressant un certain nombre de typologies. En 2012, Charline Pluvinet publie *Fictions en quête d'auteurs*. Dans cet ouvrage issu de sa thèse de doctorat, elle s'intéresse aux phénomènes de fictionnalisation de l'auteur à partir d'un corpus très large d'œuvres issues des littératures européennes et nord-américaines (auquel elle ajoute le Chilien Bolaño et le Sud-africain Coetzee) publiées depuis la fin des années soixante-dix. Elle constate que la littérature a su se nourrir de la crise de l'auteur (énoncée par Barthes dans son célèbre article de 1968, « La Mort de l'auteur ») en *déplaçant* ce dernier dans la fiction. Pour analyser ce foisonnement de « fictions d'auteurs » dans la littérature contemporaine elle fait de l'hétéronyme, tel qu'il a été défini par Fernando Pessoa, une figure centrale, sorte de fantôme appartenant simultanément à la fiction et à la réalité. Ajoutons que nous avons trouvé très stimulante la lecture de l'ouvrage d'Adrien Baillet, *Auteurs déguisés sous des noms étrangers, empruntés, supposés, feints à plaisir, chiffrés, renversés, retournés ou changés d'une langue à l'autre* (1690).

Passons aux études portant sur la pseudonymie dans l'œuvre d'un écrivain unique. Dans son très bel essai, « Stendhal pseudonyme », datant de 1961, Jean Starobinski montre à quel point la pseudonymie est au cœur de la poétique stendhalienne, permettant d'unir les deux mouvements *a priori* opposés qui le caractérisent, à savoir l'évasion hors de soi et la quête de soi. L'essai de Gérard Genette intitulé « Stendhal »,

inclus dans *Figures II*, complète celui de Starobinski. La manie pseudonymique de Stendhal prend valeur de symbole pour celui dont le moi n'était pas haïssable, mais bien plutôt « innommable ». Dans son article « Petite remontée dans un nom-titre » (1979), Jean-Pierre Richard s'intéresse au pseudonyme Saint-John Perse, qu'il *écoute* et analyse comme un petit poème de trois mots dont il s'agirait de percer le mystère. Le pseudonyme devient une œuvre poétique à part entière et un sésame permettant l'accès au recueil (*Anabase*, en l'occurrence). En 1996, Astrid Poier-Bernhard a publié en allemand *Romain Gary – Das brennende Ich. Literaturtheoretische Implikationen eines Pseudonymenspiels*. (*Romain Gary – Le Moi brûlant. Implications théoriques d'un jeu de pseudonyme*). Elle s'intéresse à la pseudonymie dans l'œuvre de Gary et particulièrement aux quatre œuvres signées Ajar ainsi qu'aux divergences dans la réception des textes signés Gary et Ajar. En 2010, David Martens publie *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*. Il montre que le pseudonyme, traditionnellement perçu comme le « second nom d'un véritable auteur », peut aussi être considéré comme « le vrai nom d'un auteur fictif ». « Blaise Cendrars », nom *et* auteur serait l'invention capitale de l'écrivain Frédéric Sausser. Au moment où le pseudonyme n'est plus un masque dissimulant peu ou prou l'auteur réel, mais un personnage de fiction, l'auteur réel ne peut plus être accusé de mythomanie. À partir de l'œuvre de Blaise Cendrars, David Martens déploie et éclaire les potentialités proprement littéraires du pseudonyme (poésie du nom, rupture avec les origines, invention de soi, vertige de la fiction). Poursuivant ses recherches sur le pseudonyme littéraire, il a publié de nombreux articles et dirigé un ouvrage collectif, *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard* (2017).

Nous aimerions mentionner encore quelques ouvrages sur Nabokov, aux questionnements proches de notre objet d'étude. Celui de Suzanne Fraysse, *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov* (2000) porte sur les autoreprésentations biaisées de Nabokov à travers des doubles. Son chapitre huit intitulé « Portrait de l'artiste dans un miroir : *Look at the Harlequins!* » nous a beaucoup inspiré. On doit à Laurence Guy une très belle étude intitulée *Vladimir Nabokov et son ombre russe* (2007) qui, en redonnant toute sa valeur aux écrits russes de Nabokov dans l'économie générale de son œuvre, croise nos deux questions de pseudonymie et de plurilinguisme. Enfin, Yannicke Chupin a publié

Vladimir Nabokov, Fictions d'écrivains (2009), dans lequel elle étudie les personnages d'écrivains dans l'œuvre de Nabokov. Après avoir esquissé une typologie de ces figures d'écrivains (dont le nombre s'élève à la centaine), elle se concentre sur trois « œuvres à double auteur », *Lolita*, *Feu pâle* et *Ada ou l'ardeur*, dans lesquelles Nabokov confie la paternité de l'œuvre entière à un écrivain fictif.

QUESTIONNEMENTS

La pseudonymie peut être étudiée à partir de diverses approches : historique, juridique, sociale, anthropologique, philosophique, psychanalytique, littéraire. C'est l'approche littéraire que nous privilégierons dans cette étude. Tout comme le titre d'une œuvre ou son éventuelle préface, le nom de l'auteur fait partie de ce que Gérard Genette a appelé le paratexte. Ces différents éléments constituent des « seuils » qui nous mènent progressivement à l'œuvre proprement dite. En créant un horizon d'attente, ils infléchissent notre lecture de celle-ci. À la suite de Jorge Luis Borges, des critiques comme Michel Foucault ou Pierre Bayard ont montré que le nom de l'auteur jouait un rôle fondamental dans notre réception d'une œuvre. Aussi l'usage d'un pseudonyme modifie-t-il notre horizon d'attente et, par conséquent, infléchit notre lecture de l'œuvre entière. De plus, l'invention d'un pseudonyme est déjà une création verbale, une petite œuvre en soi. Il faut que le nom « sonne » bien et, si possible, qu'il soit chargé de poésie, de significations profondes ou de connotations propices à attirer le lecteur. Choisir un pseudonyme peut être aussi laborieux et difficile que de choisir le prénom d'un enfant, le titre d'une œuvre ou le nom d'une entreprise. Par ailleurs, lorsque le pseudonyme a vocation à dissimuler l'auteur réel pour mystifier ses lecteurs, il s'accompagne généralement d'une importante recherche stylistique : pour ne pas être reconnu, l'auteur doit aussi changer de style. En obligeant les écrivains à se renouveler, voire à inventer des formes nouvelles, les supercheries n'ont cessé de nourrir la littérature. Enfin, le pseudonyme a généralement tendance à s'incarner, à devenir « quelqu'un ». D'intéressantes métafictions se dessinent alors au moment

où les pseudonymes ne réfèrent plus directement aux écrivains réels qu'ils sont censés masquer, mais à des écrivains imaginaires distincts de ces derniers. Le nom de plume bascule alors du paratexte vers le texte et plonge dans l'abîme de la fiction.

Dans un article intitulé « Autoportrait et hétéronymie : Romain Gary sous les traits d'Émile Ajar », Charline Pluvinet montre que le déploiement d'une altérité imaginaire permet « d'inventer de nouvelles expressions de soi et d'ouvrir de nouveaux champs d'introspection » :

Se choisir un nom de plume ou composer une figure d'auteur imaginaire sont les marques d'une quête intime : comment être auteur ? Quelle part de soi se reflète dans la création littéraire ? Qui est celui qui signe l'œuvre ? [...] Pseudonyme et hétéronyme substituent en effet à l'image de l'auteur réel la représentation d'un autre qui vient s'interposer dans la saisie de l'identité non pour faire barrage mais pour parvenir à plus d'authenticité dans la compréhension du moi. Le détour par l'altérité d'un personnage d'auteur n'est pas en contradiction avec la recherche identitaire mais il est souvent un paravent protecteur et un moyen pour exprimer les troubles intérieurs d'un moi labile ou fragmenté⁸⁸.

Cette question, centrale dans l'écriture de Romain Gary, se pose aussi pour Pessoa, Nabokov et Borges. On pourrait donc chercher à découvrir Vladimir Nabokov sous les traits de Sirine (pseudonyme avec lequel il signe ses œuvres russes) ou de Vadim Vadimovitch (auteur-narrateur de *Regarde, regarde les arlequins !*), Fernando Pessoa sous les traits de Bernardo Soares (qu'il considère comme son semi-hétéronyme) ou encore Borges sous les traits de certains de ses auteurs fictifs comme Pierre Ménard, Herbert Quain ou Mir Bahadur Ali. Le masque se trouve au cœur des poétiques de chacun des quatre auteurs⁸⁹. Une même volonté de se cacher tout en apparaissant d'une nouvelle manière a pu donner naissance à l'hétéronymie de Pessoa, la pseudonymie de Gary, les personnages d'écrivains nabokoviens et les auteurs borgésiens de textes apocryphes. La comparaison de ces différentes pratiques permettra de mieux comprendre la spécificité et l'originalité de chacune. De plus,

88 Charline Pluvinet, « Autoportrait et hétéronymie : Romain Gary sous les traits d'Émile Ajar », Sandrine Lascaux et Yves Ouallet (dir.), *Autoportrait et altérité*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 45-46.

89 Christine Raguét-Bouvard fait du masque un élément central dans sa description de la poétique de Nabokov : Christine Raguét-Bouvard, *Vladimir Nabokov : la poétique du masque*, Paris, Belin, 2000.

le masque, qui cache souvent un autre masque, est étroitement lié au procédé de mise en abyme, utilisé par chacun des quatre auteurs pour procurer à ses lecteurs une sensation vertigineuse de perte de repères. En faisant passer l'auteur d'un niveau de réalité à un autre, Pessoa, Nabokov, Borges et Gary se sont ingéniés à brouiller les limites de la fiction. Le « *drama em gente* » de Pessoa ressemble au « Roman total » dont rêvait Romain Gary.

Par ailleurs, le recours à une autre langue pourrait jouer un rôle analogue à celui de « paravent protecteur » dont parle Charline Pluvinet au sujet des personnages d'auteur. De nombreux écrivains bilingues comme Samuel Beckett, Silvia Baron Supervielle, Nancy Huston, Julia Kristeva, Vassilis Alexakis, ou encore Atiq Rahimi ont expliqué que le changement de langue (abandon momentané de leur langue maternelle pour une autre langue) était une expérience libératrice tant du point de vue psychologique qu'artistique. Libéré du poids et des carcans de sa langue maternelle, l'écrivain peut se permettre de nouvelles audaces. Même si cela s'explique en partie par des raisons pragmatiques et contextuelles, il est révélateur de constater que Nabokov, Gary et Borges n'ont pas écrit leur autobiographie directement dans leur langue maternelle, mais dans une langue seconde. Nabokov l'a d'abord écrite en anglais avant de la traduire en russe. Gary l'a écrite en français, puis l'a traduite en anglais. Quant à Borges, c'est en anglais qu'il a dicté son « *Autobiographical Essay* ». La distance conférée par l'autre langue permet sans doute de s'observer avec plus de recul et d'acuité. Par ailleurs, changer de langue d'écriture oblige un écrivain à se renouveler pour donner à entendre de nouvelles voix, tout comme le ferait un musicien qui changerait d'instrument de musique. Et tout comme le vrai nom affleure parfois sous un pseudonyme (dans le cas de l'anagramme par exemple) il n'est pas rare que les autres langues d'un auteur affleurent dans sa nouvelle langue d'écriture (emprunts, syntaxe calquée sur l'autre langue, etc.), voire même la fécondent.

Il semblerait donc que, pour les quatre auteurs du corpus, le détour par une autre langue et/ou d'autres noms (pseudonymes, qui s'incarnent éventuellement dans des personnages d'écrivains) crée une certaine distance participant paradoxalement d'une quête identitaire et permettant une plus riche expression de soi. Cette hypothèse entraîne une foule de questions. Dans quelle mesure la pseudonymie (au sens large), qui pourrait

à première vue sembler une négation du moi, une fuite hors de l'identité, peut-elle être considérée *in fine* comme une quête d'identité ? Que nous disent les auteurs fictifs sur leurs créateurs, par exemple Bernardo Soares sur Pessoa, Sirine sur Nabokov, Bustos Domecq sur Borges ou Ajar sur Gary ? Est-il réellement possible de se dédoubler, voire de se multiplier, en inventant de nouvelles *persona* d'auteur ? À l'inverse est-il possible de ne pas se dédoubler quand on change de langue d'écriture, de rester le même dans une autre langue ? En quoi le changement de langue est-il comparable au changement de nom et en quoi la métaphore du masque, souvent utilisée pour le pseudonyme, peut-elle s'appliquer aussi à une langue étrangère ou seconde ?

Mais y a-t-il toujours un retour vers soi ? En inventant ses hétéronymes, Pessoa ne s'oppose-t-il pas justement à la conception encore dominante à son époque de la poésie comme expressivité du moi ? Ses expériences d'altérité linguistique et onomastique ne viennent-elles pas précisément miner les notions d'identité et d'autorité ? En s'émancipant de leur langue maternelle et en s'exilant de leur patronyme, les auteurs du corpus n'expérimentent-ils pas plutôt des formes de devenir-autre, dont le but premier serait de stimuler l'invention littéraire ? Pessoa, Nabokov, Borges et Gary ressembleraient alors aux vrais voyageurs du « Voyage » de Baudelaire, à « ceux-là seuls qui partent, pour partir. »

CHEMINEMENT

Les questions de langue, de nom et de fiction d'auteur seront abordées successivement pour rendre notre cheminement plus clair. Nous aurons néanmoins à cœur de confronter ces notions au sein des différentes parties. « Le détour par l'autre » sera ainsi décliné en détour par d'autres langues (mais aussi par d'autres pays, cultures, littératures), détour par d'autres noms et détour par des doubles d'écrivains fictionnels.

Notre première partie, *Autres rivages et langues étrangères*, traite du plurilinguisme de Pessoa, de Nabokov, de Borges et de Gary. Dans *Le détour par d'autres cultures* (chapitre un) nous montrons comment leur identité d'écrivain s'est nourrie des multiples contacts qu'ils ont eus avec

des pays étrangers (voyages, migrations, exils) et des littératures étrangères. Dans *Écritures plurilingues* (chapitre deux) nous nous intéressons à la fois aux changements de langue qu'ils ont pu effectuer au cours de leur carrière ou d'un texte à l'autre, mais aussi à la coexistence de différentes langues dans un même texte. Nous cherchons aussi à comprendre le rôle que peut jouer une langue « étrangère » dans l'expression et la révélation de soi. Dans *Traduire les autres et se traduire soi-même* (chapitre trois) nous montrons que la traduction, qui peut être considérée comme une école de lecture et d'écriture, offre une première expérience d'altérité. Nous comparons ensuite les théories et les pratiques traductives de Borges et de Nabokov, avant de nous concentrer sur l'autotraduction à partir des exemples de Nabokov et de Gary.

La deuxième partie, *Le masque pseudonymique*, est consacrée au changement de nom et à ses potentialités littéraires. Dans *Le Choix du pseudonyme* (chapitre quatre) nous examinons les motifs poussant les écrivains à prendre un pseudonyme et les manières de le faire. La métaphore du masque nous permet de rendre compte des deux tendances apparemment opposées de la pseudonymie, à savoir, se cacher et apparaître. Nous soulignons l'importance des langues étrangères dans les inventions onomastiques des auteurs du corpus et nous contemplons la poésie contenue dans certains de leurs pseudonymes. *Le motif pseudonymique dans les œuvres de Gary et de Nabokov* (chapitre cinq) traite des pseudonymes à l'intérieur des œuvres, notamment à partir de la réflexion romanesque de Gary sur cette question et de l'étude de plusieurs personnages d'auteurs pseudonymes dans les fictions de Nabokov.

Dans une troisième partie, *Fictions élargies à l'auteur*, nous considérons la pseudonymie non plus comme « second nom d'un véritable auteur » mais comme « vrai nom d'un auteur fictif ». Dans *Les hétéronymes et l'abîme de la fiction* (chapitre six) nous montrons comment, par un phénomène de fictionnalisation de l'auteur, les pseudonymes tendent à devenir hétéronymes, voire personnages d'auteurs. Nous abordons aussi les particularités de l'écriture hétéronymique (exercice de style, double énonciation, liberté d'expression accrue, déresponsabilisation) et nous rapprochons l'hétéronymie de certains procédés de mise en abyme. Dans *Le détour par l'écrivain fictif* (chapitre sept) nous montrons comment la création d'auteurs fictionnels permet une expression renouvelée de soi. En effet, il arrive fréquemment que les écrivains fictifs parlent des

écrivains « réels » et commentent leurs œuvres (et réciproquement). Mais ils peuvent aussi être considérés comme des *alter ego* de ces derniers, dont ils offrent alors un reflet, une image déformée.

Ce livre est issu de notre thèse de littérature comparée soutenue à l'université Bordeaux Montaigne le 1^{er} juillet 2019. Nous souhaitons exprimer nos plus vifs et sincères remerciements à Isabelle Poulin, Luba Jurgenson, Delphine Rumeau, Emmanuel Bouju, David Martens et Régis Salado. Un grand merci aussi à Hélène, Monique, Manuela, Macha, Céline, Arielle, Bruno et Eugène.