

Gérard Bucher

Au sujet de Nabokov

Feu Pâle : une poétique de l'immortalité

« Miroirs, jamais encore en connaissance on n'a décrit ce qu'essentiellement vous êtes. »

R. M. Rilke, *Sonnets à Orphée*

J'emprunterai à l'œuvre de Nabokov elle-même un ordre d'exposé en deux volets (*Feu Pâle* trad. Raymond Girard et M. E. Coindreau — Gallimard, 1965). Dans le premier, j'interrogerai l'intention proprement métaphysique qui confère sa structure auto-référentielle au poème intitulé *Feu Pâle* qui donne son titre au livre de Nabokov (ledit poème est censé avoir été achevé par le poète imaginaire, américain, John Shade le jour même de sa mort). Dans le second, j'examinerai l'expansion du jeu spéculaire dans le texte pseudo-critique qui encadre le poème de Shade, c'est-à-dire dans la préface, le commentaire et l'index attribués à l'étrange personnage nommé Kinbote. J'essaierai de montrer comment ce contexte proliférant travestit et répercute à la fois la vérité mythique et métaphysique qui confère sa singularité fascinante à l'œuvre tout entière.

On ne peut manquer de prendre acte, d'entrée de jeu, de ce que Shade-Nabokov nous dit du bon usage de la lecture. Comprendre une œuvre ce serait non tant en pénétrer intellectuellement le sens que s'exposer au risque d'un saisissement vital : « Apprenez aux étudiants de première année à frissonner, à s'enivrer de poésie : (...) à lire avec leur épine dorsale et non avec leur cerveau » (p. 138). Dans le même passage le poète nous met en garde contre les fautes qu'il ne saurait pardonner et qui concernent, par avance, notre propre entreprise : « .. n'avoir pas lu le livre exigé... », c'est-à-dire nous dérober de quelque manière au *jeu* de la lecture, « ... l'avoir lu comme un idiot... » entendons, conformément à l'étymologie du vocable, comme un moi enfermé en lui-même incapable, à l'instar de Kinbote, de rencontrer l'autre, « ... y avoir cherché des symboles ». (p. 138), c'est-à-dire des schèmes, des structures ou des conceptions a priori que l'on se contenterait de plaquer sur l'œuvre.

Le poème de Shade est un joyau ciselé, une orfèvrerie verbale (l'université où professe Shade s'appelle *Wordsmith*, littéralement : orfèvrerie de mots) qui recèle le secret de l'œuvre. Ce poème qui compte 999 vers répartis en quatre chants s'inspire, au plan formel comme au plan du contenu, d'un poème inachevé de Pope *An essay on man*, œuvre à laquelle Shade est justement censé avoir consacré une étude critique. Le premier chant nous offre une ouverture magnifique, emblématique, sur laquelle il faudra *revenir* pour des raisons formelles tout à fait singulières. Puis il développe les

éléments d'une autobiographie en un sens à la fois courant du terme, mais aussi en un sens non-métaphorique ou intrinsèque. En vertu de sa *graphie* et de sa capacité à boucler le cercle sui-référentiel de l'*auto*, la vie et la non-vie — la mort — s'y combinent de façon absolue. En effet, l'énoncé ou l'inscription du récit de la vie — la *bio-graphie* — est ici indissociable de l'engendrement d'un jeu spéculaire qui intègre ce qui est normalement exclu de toute identité vécue — l'*autre* ou la mort —. Ainsi ordonné et composé le récit de la vie de Shade, repris et reconnu par un travail de lecture toujours et déjà présupposé, en libère le sens véridique, éternel : il accomplit la survie *autographique* ou testamentaire du poète. Le récit commence par une évocation de l'enfance de Shade : sa désaffection précoce à l'égard de la croyance en Dieu. Cette émancipation de l'enfant a pour corollaire une expérience quasi mystique de l'abîme qui est à la fois bouleversante et merveilleuse. Ainsi le récit va dès l'abord à l'essentiel, il restitue le cadre d'une authentique « scène primitive » : l'initiation de l'enfant de onze ans à l'insignifiance du monde provoque une transfiguration à la fois sublime et monstrueuse de son moi, l'expansion illimitée de sa conscience et de son corps même dans l'espace et dans le temps (vers 145-156).

Le chant II conduit à une scrutation plus aiguë du paradoxe de la mort par la prise de conscience antinomique du « je suis » (immortel) et du « je meurs » (comme les autres et comme autre). Le poème pose ainsi les termes du problème que la vie et le destin poétique de Shade doivent contribuer à résoudre. Dorénavant la prise de conscience du paradoxe sans issue de « l'inadmissible abîme » (vers 179) orientera la vie de Shade et définira sa quête permanente. Il explorera et combattra le monstre, le « sphinx incompris » (Baudelaire) sis au cœur de l'homme. Notons que cette épreuve extrême et fascinante recèle déjà les ressources de sa propre résolution ambiguë, car l'inanité est déjà ressentie comme merveilleuse, l'absurde déchirant est taxé de « wonderful nonsense » (vers 220). La seconde partie du chant II narre le récit de la rencontre et de l'union parfaite du poète avec sa femme Sybil dont, à l'instar de la divinité éponyme, le rôle oraculaire et bénéfique est d'aviver le mystère des mots, de rendre perceptible toujours le pli sybillin de l'implicite :

Tu es avec moi, toi aussi, sous le mot, dessus
La syllabe, pour souligner, pour intensifier
Le rythme vital (...) »

(vers 950-952)

Cette expérience intime du bonheur fait reculer pour un temps le sentiment de l'horreur. Pourtant, la mort s'insinue en toute jubilation, la déchirure ne peut manquer d'atteindre le cœur de cet amour. Ici se trouve évoqué un motif capital du livre qui renvoie de manière dissimulée au tableau de Nicolas Poussin, « Les bergers d'Arcadie », dont il sera question plus loin : « ...même en Arcadie je me trouve, dit l'inscription sur la pierre tombale. » (p. 154). Si l'amour est plus fort que la mort, il faut paradoxalement que l'inverse soit vrai également pour que s'approfondisse et s'infinetise le jeu de l'ambivalence qui justement rend possible et désirable l'amour. Pour l'androgynisme Shade-Sybil, le suicide de leur fille Hazel sera précisément une

cassure irrémédiable qui scellera pourtant une alliance plus sublime et plus forte du couple. Certes, l'amour de Sybil ne parviendra pas à atténuer la solitude et la douleur du père, ce dont témoigne le cri et la supplication inspirés du poème de Goethe : le roi des Aulnes (vers 662-663). Mais complémentaiement, l'union de Shade et de Sybil exposée par avance à l'irrémédiable traversera victorieusement indemne l'instant mortel. En effet, au moment de mourir s'annonce dans le jardin submergé par le flot montant de la nuit comme de secondes épousailles : les deux ombres se rejoignent, celle du poète « s'appuyant contre son reverbère comme un ivrogne » (vers 992, traduction modifiée, la traduction française de ce vers est je crois fautive) et celle de Sybil :

... je puis voir
Une partie de ton ombre auprès du hickory
(vers 989, 990)

Marquons que cet arbre emblématique, si magnifiquement évoqué au vers 50, planté au mitan du jardin, réunit en lui, en cet extrême Eden occidental (cette terre utopique nommée New Wye), une ultime indécision entre vie et mort.

Avec le troisième chant se poursuit et s'approfondit la quête initiatique de Shade, ce qu'il appelle : « mon étude de l'abîme de la mort » (vers 646). En même temps le poète s'égare momentanément dans une voie sans issue, car il accorde créance à certaines approximations pseudo-scientifiques et mystiques. Prise au piège de « périphériques débris aux visions mystiques » (vers 550) sa recherche verse pour un temps dans la superstition et l'idolâtrie. Pourtant cette démarche fourvoyée qui est, il faut le noter, collective et non individuelle, est cela même qui rend possible, selon le tour paradoxal de l'errance nécessaire, une expérience cette fois décisive. Au terme d'une conférence ayant pour thème : « Pourquoi la Poésie a du Sens pour Nous » (vers 684) Shade subit une attaque et une transe qui renouvellent les évanouissements de sa première adolescence. Le poète croit alors avoir franchi les portes de la mort et entr'aperçu une vérité au-delà du voile : une fontaine blanche dont l'évocation le console pour un temps. Mais cette vision est elle-même un fétiche et un leurre, c'est une mystification qui le conduira enfin à la prise de conscience vraiment effective de ce qui n'aura cessé d'animer sa quête. Cette ultime révélation ne paraît pas d'abord répondre au souci d'immortalité qui hante Shade, elle concerne seulement la nature intime de la poésie et, de fait, elle nous paraît, à nous lecteurs, curieusement décevante et insatisfaisante de prime abord. Shade découvre que l'œuvre poétique a pour destination de produire :

... des ornements
Avec des accidents et des possibilités
(vers 828-829)

de transformer l'afflux des intuitions fugaces en structure harmonique et concordante, de faire apparaître un chiffre idio-synchrastique unique *et* pluriel qui recueille le sens sans éliminer le hors-sens.

Ayant conçu ce que la poésie devait être, non plus pour les autres mais pour lui, le poète se donne dorénavant une tâche d'une audace inouïe. Il va tenter ce que personne n'a tenté, parler de la beauté mais aussi du mal et de la laideur comme jamais ce ne fut le cas avant lui. Intervient alors, dans le contexte de ce quatrième et dernier chant, un *excursus* insolite à première vue qui met l'accent sur le dédoublement et la dualité nécessaires à toute chose et avant tout à la création poétique. Le passage se termine par un dystique clé dont l'interprétation doit pour l'instant encore être différée :

*La vie de l'homme comme commentaire à un poème
Hermétique et inachevé. Note pour un usage ultérieur.
(vers 939-940).*

Enfin, le poème s'achève par l'affirmation, apparemment gratuite, d'une immortalité maintenant avérée et par la narration poignante des instants qui précèdent l'assassinat du poète.

Ainsi résumé, le poème paraît relativement incohérent, voire présomptueux, et c'est seulement au terme de plusieurs (re)lectures ou d'une relance interprétative du jeu poétique (un des mots-clé de *Feu Pâle* est justement « reprise ») qu'une cohérence tout autre peut-être entr'aperçue. Le poème est cryptique, son sens demeure impénétrable à la simple lecture immédiate, quoique le poème se prête aussi au divertissement et ne prévienne nullement, sinon par antiphrase ou à la faveur de quelque mise en garde déguisée, le détournement de son sens intime, secret. Le poème se tient en effet hautainement dans le silence et la réserve. Des « vrais joueurs » il est dit qu'ils restent anonymes, qu'il est sans importance de savoir qui ils sont car : « ...de leur demeure involutée ne filtre aucun son, pas la moindre lumière furtive. Pourtant ils se tiennent là, distants et muets, jouant un jeu de monde, engageant le destin de licornes d'ivoire et de faunes d'ébène » (vers 816 à 820, traduction modifiée par nous). Complémentairement, à propos des fiches sur lesquelles Shade a rédigé son poème, Kinbote note ceci qui vaut évidemment comme avertissement de Nabokov à son lecteur : « L'apparence (...) est extrêmement confuse (...). En fait, dès qu'on s'y jette et qu'on s'efforce d'ouvrir les yeux dans les limpides profondeurs, sous la surface confuse du texte, il devient merveilleusement précis. » (Préface p. 14.) De prime abord voilée, la signification du poème requiert donc le passage par l'altérité d'une lecture. Celle-ci a pour tâche de reployer le texte sur lui-même, d'en parachever la mise en boucle pleinement réflexive : pour un texte réfléchissant qui vise à tout capter au jeu du miroir, il n'est nullement étonnant que le travail de lecture soit prévu ou mieux programmé comme complément nécessaire à l'œuvre de composition et d'écriture même. Dépendant du premier venu ou de chacun en tant que lecteur, une reprise interprétative de ce poème est nécessaire qui s'efforce d'en révéler le chiffre latent, qui confère sa pleine cohérence et partant sa transcendance à la vie de Shade et à son œuvre.

Pour accomplir cette tâche d'une ambition considérable, mais qui est réclamée, et plus encore, induite par le poème lui-même, il faut apercevoir

que le récit autobiographique n'est pas seulement initiatique, pris dans le cours de la succession temporelle, mais qu'il est achronique : les événements principaux de la vie de Shade sont non seulement successifs, mais simultanés, ils s'inscrivent hors du temps, hors du déroulement ordinaire de la durée. Certes, le sujet Shade parvient ambigument à une conversion et à une illumination, mais le sens global de sa quête et de son œuvre lui échappe : il ne peut être appréhendé qu'après coup sur un mode distancié et posthume. Les événements charnières du récit autobiographique s'inscrivent dans une dimension à la fois anachronique et analogique : ils préfigurent non seulement l'événement de la mort, mais ne font qu'un avec la rupture essentielle qui, intervenant hors texte, confère au destin de Shade son empreinte d'éternité. Il faut marquer que la mort se présente comme une lacune du poème, un blanc, un vide, qui commande cependant sa clôture et sa structure autoréférentielle singulière, qui en garantit la complexité unitaire *et* l'ouverture. De fait, deux événements clés se chevauchent et viennent à interférer atemporellement. En premier lieu, l'initial « choc eschatologique » (p. 65) qui révèle Shade à lui-même, dès l'âge de onze ans :

Je venais d'avoir onze ans, j'étais étendu sur
Le plancher et je regardais un jouet mécanique —
Une brouette de plomb poussée par un homme de plomb —
(vers 142-144)

coïncide exactement avec la mort effective :

Un homme, indifférent au papillon
Jardinier d'un voisin sans doute, passe,
Remonte l'allée, poussant une brouette vide.
(vers 997-999)

L'expérience de l'enfant de onze ans n'est donc pas seulement l'annonce ou la prémonition de la mort, il en est l'événement même. Dès ce moment Shade est dans la vie, hors de la vie, déjà une ombre ; une vie posthume incarnée. Dès cette première traversée du miroir, l'existence de Shade est une existence transfigurée, proprement méta-physique, un « mystère inné » (vers 885). Combinant plusieurs vocables de langues différentes (l'anglais, le français, l'espagnol) Shade nous dit d'ailleurs qu'il aime son nom : « Ombre (en français dans le texte) presque homme en espagnol » (p. 153) ; l'idée sous-jacente est que l'homme est un être encore inaccompli dont la véritable destination est essentiellement métaphysique et poétique. Tout se passe en effet comme si en Shade l'humanité parvenait à réaliser, pour la première fois, le miracle de la survie *post-mortem* : par l'incarnation de la mort dans la vie (dès l'âge de onze ans), il est capable de faire entrer pleinement la vie dans la mort (par sa mort). Dans le commentaire relatif au petit jouet mécanique qui représente le commun dénominateur des deux scènes, il est précisé que « ...le petit nègre en plomb peint avec un trou de clé dans le côté (...) n'avait pour ainsi dire aucune épaisseur, consistant en deux profils plus ou moins fondus ensemble... » (p. 122). Le trou de clé dans le côté de la figure renvoie ici allusivement, bien sûr, au travail d'interprétation requis pour la compréhension du poème, ce travail critique

que Kinbote est précisément incapable de mener à bien, de sorte qu'est comique, quoique non dépourvue de connotations et de virtualités secondes, sa prétention : « ...maintenant la mécanique rouillée fonctionnera encore, car j'ai la clé » (p. 122).

Le second tré-pas à la fois symbolique et effectif qui vient recouvrir exactement les césures précédentes intervient avec l'attaque ou la transe de Shade après sa conférence : « Pourquoi la Poésie a du Sens pour Nous. » La scène au cours de laquelle :

Un de ces individus atrabilaires (...)
(...) pointa sa pipe dans ma direction.
Et la chose se produisit — l'attaque, la transe
(vers 688-691)

répète analogiquement la scène du meurtre par Gradus. En superposant les deux séquences, par la reconnaissance de l'élément commun — le geste qui pointe et fait tout basculer dans une autre dimension —, nous comprenons que la conférence qui fut aux dires de Shade lui-même « ennuyeuse et brève » est reprise, en fait, par le poème que nous avons sous les yeux. Celui-ci laisse entrevoir en effet en sa complétude cryptique, non plus pourquoi la poésie a du sens pour Shade seulement (comme dans la révélation du chant III), mais peut en avoir, en effet, *pour nous*. Il nous appartient maintenant de comprendre comment, en vertu de sa structure achronique et circulaire, tout le poème est centré paradoxalement sur l'*articulum* de la mort, comment il a pour destination de rendre révoicable l'irrévoicable, de recréer la vie et l'œuvre de Shade, d'en délivrer la vérité sublime, inouïe. *Ante mortem*, le poème est la simple narration des événements qui auront conduit le poète à sa mort et à l'achèvement d'une œuvre qui demeure en quelque sorte illisible pour lui. C'est seulement la (re)lecture *post-mortem* ou posthume du poème qui peut en embrasser la vraie signification et en délivrer la cohérence complète. Le seul vers qui manque est le millième vers, et de fait, il ne manque pas vraiment, puisqu'il est identique au premier vers du poème (cf. p. 254) : il décrit comment un oiseau leurré par un effet factice de profondeur se fracasse contre une vitre et poursuit néanmoins son vol dans un azur devenu idéal. Malgré la mort, grâce à elle, au-delà d'elle encore, l'homme-oiseau suscite un mirage, une réflexion qui le tue et pourtant rend possible le miracle de sa survie posthume : son essor fulgurant, étrangement immobile, dans l'éther de l'outre-mort. Le vers omis coïncide avec la mort qui est comme le « défaut du grand diamant » (P. Valéry) que figure pour nous, à présent, le poème tout entier. Une imperfection, un défaut, un quasi bégaiement que signale aussi, au plan formel, la répétition trois fois, en cette fin commençante du poème, de la même rime : *lane, slain, pane*.

Le poème doit donc être re-lu. Il nous appartient, à nous lecteurs, de lui donner un sens qui demeure en attente. Nous sommes invités à pénétrer dans l'édifice grandiose de l'œuvre et à y accomplir un rite de mort et de résurrection. Nous découvrons, grâce à Shade et pour lui, conformément à l'injonction *re-take*, que tout peut être repris, recréé, revivifié. Pourvu que nous réalisons la tâche d'Hermès psycho-pompe qui est attendue de nous

(à la sortie du passage secret qu'emprunte Kinbote se dresse mystérieusement une statue d'Hermès décapité), Shade pourra apparaître comme l'homme fabuleux qui, par-delà la disqualification de toutes les croyances mythiques d'au-delà (comme le dit Shade : « (...) toutes les religions sont fondée sur une terminologie surannée » p. 196) aura franchi le seuil de l'immortalité. Vue sous cet angle, l'affirmation sereine du poète au soir de sa vie ne saurait plus être qualifiée de vaine ou d'insensée :

(...) — et je
Survivais, poursuivais mon vol, dans le ciel réfléchi
(vers 3-4)

et

Je suis raisonnablement sûr que nous survivons (...)
Je me réveillerai à six heures demain, le vingt-deux juillet
Dix-neuf cent cinquante-neuf
(vers 978-980-981).

Par l'artifice d'une re-lecture appropriée, c'est « (...) la règle d'un jeu divin, (...) l'immuable fable d'un destin » (p. 212) qui peut exercer pleinement son autorité et le poète se reproduire : « I'd duplicate myself » (vers 5), renaître. Il est dès lors « tel qu'en lui-même l'éternité le change », entièrement une *ombre*. Jusqu'alors il n'était encore, comme le dit plaisamment le docteur qu'il consulte au moment de sa crise (vers 728) « Just half a shade » : « Rien qu'un spectre à moitié ». Or pour bien saisir la teneur et la portée de ce dont il s'agit ici, il convient de signaler que les mots : *esprit* (en français), *spirit* (en anglais), *Geist* (en allemand) qui désignent ce qu'il y a de plus singulier, de plus noble en nous — notre intelligence, notre pensée — laissent transparaître quelque chose de leur antique affiliation au fantôme, au *ghost*, à la croyance en la survie de l'âme des morts. Dans un contexte où l'intelligence et la pensée pourraient ne plus être l'apanage inné du sujet (ou d'un dieu), *Feu Pâle* postule que l'affirmation de la survie doit avoir pour corollaire une création poétique sans pareille : un texte-miroir capable de réfléchir ou de mettre en abyme rien moins que le jeu même du sens en son intégralité. En utilisant une formule mallarméenne, on pourra dire que dans *Feu Pâle* la non-mort, ou l'essence surnaturelle de la vie humaine (l'esprit) « échangeant une réciprocité de preuves » avec la cristallisation dans un texte d'exception de l'essence même du sens. En d'autres mots encore, *Feu Pâle* pose, en un dévoilement proprement génial, que le mystère de la transcendance ne peut être qu'inhérent au langage lui-même et qu'il convient seulement de le révéler pleinement dans un texte qui soit le chef-d'œuvre du sens réfléchi. Notons encore que l'immortalité ici entr'aperçue ne peut plus être conçue comme mythique, car sa notion même en est entièrement renouvelée : elle s'inscrit hyperboliquement par-delà l'écart entre l'ici-bas et les « arrières-mondes », quelle qu'en soit la détermination religieuse ou métaphysique traditionnelle. Pour réaliser le « miracle », le vocable revient deux fois dans le poème, qui boucle la boucle d'un sens renouvelé, il faut donc que s'élève à l'horizon du monde le mythe non plus solaire, mais lunaire : clair *et* obscur (le feu pâle) d'une

transcendance infiniment ambiguë qui n'est que l'autre face de notre infinie finitude. Il aura fallu qu'un homme, un poète accomplisse tous les stades de la transmutation alchimique de la vie, parcoure le cycle complet d'une inattendue et fantasmatique « phénoménologie de l'*esprit* » pour que l'ambivalence d'un texte-miroir puisse avérer le chiffre de son exceptionnelle réussite.

Nous devons à présent pénétrer plus avant l'arcane du poème et comprendre que l'apothéose de Shade résulte du surgissement d'une structure spéculaire parfaite qui intègre et objective en abyme les fondements élémentaires du sens en sa genèse même. Pour percevoir l'originalité extrême du « mythe » inédit de l'immortalité que nous propose *Feu Pâle* nous devons associer intimement l'illumination de Shade à la fin du chant III, relative à la nature de la poésie, à l'événement méta-physique de sa mort (*lier* ou *lire* ensemble ces deux séquences : la racine étymologique des deux mots est la même). De la sorte, « la texture » ou la « structure concordante à l'intérieur du jeu » trouvera dans le motif d'une méta-phore originelle de la mort le « moteur » qui la sous-tend et commande le déploiement du texte tout entier (ou plus largement de tout texte en général). En ce hiatus où le poème s'achève et recommence, où la pulsation vitale s'arrête et reprend, l'ambiguïté totale de la vie et de la mort peut être comprise en effet comme le surgissement d'une méta-phore d'origine : le secret de toute création poétique qui ne fait qu'un avec l'initiale déflagration du sens même : « Le projet du poète est de mettre en évidence dans la texture même de son texte les complexités du « jeu » où il cherche la clé de la vie et de la mort » (p. 221). La fusion intime des deux profils du jouet de plomb sans épaisseur ou insubstantiels qui disconviennent et pourtant s'ajustent revêt ici la valeur emblématique d'une représentation métaphorique de la nature de la métaphore même. Car toute intuition métaphorique trouve sa condition d'émergence dans l'expérience double de la dissolution des formes et des données acquises de la signification et du brusque changement qualitatif de niveau qui renouvelle et ranime *in extremis* le sens ruiné. « Quand (survient) la nuit (qui) unit le voyant et sa vision » : « As night unites the viewer and the view » (vers 18), quand tout se confond et s'abolit, c'est soudain, par la grâce d'un renversement merveilleux, un trésor d'inspirations vierges et inouïes qui s'offre à nos yeux éblouis. L'œuvre native de la compréhension rapproche les incompatibles, elle cherche les passages secrets, les passerelles. D'un bond, elle franchit les abîmes, saisit les analogies secrètes. Comme l'ont reconnu certains théoriciens de la métaphore, notamment Wittgenstein et P. Ricœur, un « voir-comme » primordial s'inscrit au principe de toute inspiration créatrice et fait de l'énigme ou de l'auto-contradiction paradoxale du sens même, le point source d'une signification vivante et supérieure (il est symptomatique que l'ouvrage même de Ricœur ait précisément pour titre *La métaphore vive*). Si la nature du langage et surtout de la poésie est de provoquer le rapprochement de ce qui, de prime abord, disconvient et paraît incompatible, le jeu du sens devra nécessairement trouver sa cellule germinative ultime dans la fusion de la vie et de la mort, c'est-à-dire dans l'outrepassement hyperbolique de la catégorie des catégories, de la dichotomie des dichotomies.

Mais une fois admise l'hypothèse de la méta-phore de la mort comme métaphore génétique du sens tout entier, on se demandera encore ce qui permet de considérer *Feu Pâle*, en tant que récit poétique, comme un texte-miroir, une mise en abyme du sens même. C'est ici la thématisation à la puissance seconde ou l'objectivation limite des conditions élémentaires du sens que sont le *temps*, le *signe* et *l'image* qui devront retenir tour à tour notre attention.

La superposition des séquences capitales du récit autobiographique de Shade confère son allure achronique au poème, en fait un tout analogique ou un espace de simultanéité malgré la succession. Or, c'est précisément ici l'insistance sur la nature analogique de la lecture qui définit le caractère d'autonomie parfaite ou d'inconditionnalité de *Feu Pâle*. L'absolu comme *causa sui* suppose ici le devenir et lui échappe : il engendre et enveloppe en lui-même ses propres conditions de possibilité. Tout tourne autour de la césure du millième vers qui coïncide avec l'affleurement d'une diachronie décentrée ou excentrique, absolument originelle. En se déployant autour de l'événement marquant de la mort, le poème réalise donc la réciproque de ce qu'il annonce au vers 122-124 :

(...) Infini du passé
Infini de l'avenir (ils) se referment au-dessus de ta tête
Comme des ailes géantes et tu es mort.

En effet, par la mort et l'immortalisation sensée de Shade, ce sont les horizons du récit et du *temps* lui-même qui inauguralement se déploient. Se confondant avec la méta-phore originelle, la mort du poète est le lieu où se boucle la réflexivité de sorte que s'accomplit ici, au terme de plus de vingt-cinq siècles d'histoire, le renversement de ce que le philosophe et médecin pythagoricien Alcméon de Crotona avait diagnostiqué comme étant la cause de l'insuffisance ontologique foncière ou de la mortalité de l'homme : « Les hommes meurent parce qu'ils ne savent pas joindre le commencement et la fin. » Avec l'histoire fabuleuse de Shade tout se passe comme si cette impossibilité était convertie en possibilité : *Feu Pâle* prouve l'immortalité du poète par un récit où le sens révèle le secret de sa réflexivité parfaite.

L'écriture et la lecture s'articulent sur une trace, un *signe* primordial : la tache de cendre laissée sur la glace par le Phénix fracassé. Cette marque rend insistante une fin *et* un nouveau départ : « I was the smudge of ashen fluff... » (vers 3). Valant métonymiquement pour le texte tout entier, la trace est l'affleurement d'un opérateur de rupture ou d'une « réalité » qui transcende l'ici-bas et l'au-delà et autorise donc l'apparition d'une sphère transcendante étrangement opalescente, nacrée, irisée, incluant le gris, captant en elle toutes les nuances du spectre : une terre-neuve (*novaya zemlya*), une « terre de cristal ». Cet affleurement d'une trace ou d'un texte étrangement im-pur, participant de la vie *et* de la mort peut être, du reste, assimilée à la rupture infime, mais décisive, de « l'œuvre au blanc » dans le déroulement de l'opération alchimique. Car si le temps commun de l'existence qui conduit à la mort peut être assimilé à « l'œuvre au noir », l'inscription

d'une trace ou d'un texte qui inclut la possibilité d'une relecture programmée « en vue de plus tard » autorise le passage à « l'œuvre au rouge » qui marque la transmutation réussie du deuil en gloire.

Enfin, la mise en œuvre d'une méta-phore originelle conçue comme source du sens au cœur du texte doit se vérifier par une extension généralisée du jeu des métaphores ou de l'intuition en *image*. Celle-ci doit se répercuter et se réfracter esthétiquement à tous les niveaux de la narration. Deux principes essentiels commandent dans *Feu Pâle* le déploiement proliférant des réseaux métaphoriques. Le texte instaure soit une mise en connexion des termes et des notions antagoniques, une coïncidence des opposés (du vrai et du faux, de l'apparence et du réel, du propre et du figuré, de l'ici-bas et de l'au-delà, etc.), soit il dédouble toutes les identités et instaure partout un jeu de double vue ou de double entente. De la sorte, le texte élabore une dimension de réverbérations ou de renvois infinis où « les ressemblances sont les ombres des différences » (p. 231) et où, inversement, les identités sont toujours fracturées par une différence ou une dualité interne inéliminable. Les significations sont ainsi en suspens ou à l'état virtuel. Je ne donnerai ici qu'un exemple, parmi tant d'autres, de l'extension du jeu des interférences et des ambivalences qui exigent d'être résolues par la lecture. Au vers 245, dans le contexte de l'évocation d'un voyage à Nice, nous trouvons un étoilement sémantique dont le lecteur est appelé à découvrir la topique implicite. Une série d'éléments nous est donnée qui réunit une référence latente à la fable de La Fontaine, « La cigale et la fourmi », et une intention voilée proposée : le poète prend le parti de l'imprévoyante chanteuse contre le sectarisme égoïste de l'affairée fourmi. A chaque fois labile, la signification s'inscrit à l'intersection de deux voix au moins. Parfois, le jeu des discours et des intentions ainsi évoquées et juxtaposées tend vers la trivialité ou la grisaille, le plus souvent ce sont d'imprévus et merveilleux éclairs de sens qui fument et nous éblouissent. Loin d'être seulement objet de connaissance et d'appréciation intellectuelle, la finalité d'ensemble de ces jeux hallucinatoires, qui transfigurent toute réalité, est de susciter une intense émotion et jouissance esthétiques, de convertir toute douleur en joie. Nous comprenons alors que l'ultime leçon du poème est à la fois esthétique et éthique, que son projet est de transmuier poétiquement le mal, la laideur, l'inhumanité démoniaque sise au cœur de l'homme lui-même (l'un des personnages de la *Zemble* s'appelle Mandevil). C'est d'ailleurs également l'enseignement que nous aurons à tirer de la grand-guignolesque ascension de *Gradus ad Parnasum* car, en dernière instance, *Feu Pâle* est un extraordinaire acte de foi en la capacité de la poésie à métamorphoser le mal et la mort et à réenchâter le monde. Pourtant l'appel à l'attention, à la scrutation « des limpides profondeurs » demeure discret, il peut ne pas être entendu. En déroutant de prime abord le lecteur, Nabokov aura risqué la mécompréhension, la méprise, voire le rejet. La publication de *Feu Pâle* fut, du reste, accueillie par la critique avec une particulière froideur. Mettant en circulation une profusion d'indices parfois difficilement déchiffrables, Nabokov aura voulu faire de la lecture de son livre une aventure, une réinvention, mieux une initiation. Le livre tout d'abord décourage, il tombe des mains, c'est seulement après avoir franchi la forêt gaste d'une symbolique

apparemment embrouillée et impénétrable, déjoué les pièges de l'opacité et de l'ennui que le lecteur finit par apercevoir une autre terre crépusculaire *et* matinale : une « terre de cristal ».

Plusieurs trophées témoignent dans le texte de ce qu'au terme de sa vie et par sa mort le poète aura su transfigurer en réalité le rêve de son enfance : donner une expression parfaite, multiples colorées, à « l'iris jumelé » ou à ce rare phénomène l'iridule :

Un petit nuage opale de forme ovale
Réfléchit l'arc-en-ciel d'un orage
(vers 111-112)

Il appartient d'abord à l'énigmatique figure à double boucle d'une lem-niscate, cette « courbe unique et bicirculaire du quatrième degré » (p. 121) de représenter en abyme la capture et la retenue de l'infini dans le poème (vers 147). Le même motif revient incidemment lorsque le poète note que le mince élastique servant à ranger ses fiches retombe toujours en forme de perluète (vers 534), c'est-à-dire de signe typographique en huit exprimant la conjonction. Le même entrelacs est rappelé encore de manière implicite sous la guise d'un « lien dédalien » (vers 812), de « figures entrelacées servant à quelque jeu oublié depuis longtemps » (p. 111) et finalement, à la faveur d'allusions à Hermès (le Mercure décapité p. 119 et « La divinité psychopompe au coin de la rue » p. 198), des deux serpents enroulés du caducée qui exprime l'équilibre des forces antagoniques du divin et du chaos. Mais plus essentiellement encore, divers signes distribués dans le texte, surtout vers le dénouement, exhibent les preuves de la royauté du poète. Car, en dernière instance, c'est bien l'homme-poète Shade qui est *solus rex* : c'est le nom d'un problème d'échecs que Nabokov choisit comme titre d'un manuscrit inachevé, rédigé en russe vingt ans avant la rédaction de *Feu Pâle*. Facétieusement, les introuvables bijoux de la Zem-ble : « Vous ne trouverez jamais notre couronne, notre collier et notre sceptre (...) ils sont toujours cachés dans un coin totalement différent et assez inattendu de la Zemle. » (p. 212), se trouvent sans doute dissimulés dans les derniers vers du poème à l'instar de ces objets hétéroclites camouflés sous un graphisme compliqué dans certains dessins pour enfants. En effet, le sceptre royal pourrait être évoqué sous les espèces d'un « chaton brun d'un arbre » (vers 965), « les fers à cheval jetés » (vers 991) pourraient avoir pour référent caché le collier de souveraineté, enfin le tournoiement pâle de la sombre Vanesse figurerait quelque suprême couronnement crépusculaire :

A dark Vanessa with a crimson band
Wheels in the low sun...
(vers 993-994)

Du reste, cette interprétation qui, notons-le en passant, associe explicitement le « pays de reflets » (p. 230), « la terre de cristal » (vers 12), la « vraie » Zemle, au poème lui-même, est confirmée par l'index où le secret relatif aux bijoux de la couronne est malicieusement préservé par un

renvoi circulaire les uns aux autres des items, par la mention sous « Gradus », pour le vers 1000 de « the crowning blunder » qui est traduit, dans la version française, par « la gaffe finale », mais signifie également « l'impair du sacre ». Enfin, sous « Charles II », et toujours pour le vers 1000, nous trouvons sans autre explication : *solus rex*.

En conclusion de notre lecture du poème de Shade, nous constatons que *Feu Pâle* offre le mythe moderne d'un salut poétique fondé sur l'abolition et la restitution — la récréation limite, par le Verbe seul — d'une transcendance hasardeuse et nécessaire, claire et obscure dont la Vanesse, le papillon nommé également Vulcain, pourrait résumer héraldiquement, hors de l'ordre de la succession même, les trois moments de la transmutation alchimique du noir au blanc et au rouge. En effet, les pointes des ailes de ce papillon sont d'un noir d'encre taché de blanc, tandis qu'une bande craquoise assez large trace autour du corps irrisé et mordoré de l'animal et d'une zone centrale plus terne, mais finement nervurée, un anneau de feu, un cercle presque parfait. Par l'efficacité d'un texte qui capte le jeu infini de la réflexion en même temps que les avatars du mythe — la croyance primitive en l'immortalité, divers aspects de la mythologie grecque : l'Arcadie, Hermès, Argus, le paon de Junon, les déesses Iris et Sybil et une allusion voilée mais focale, sur laquelle nous reviendrons, au récit de la Chute et à la figure du Christ — *Feu Pâle* présente l'emblème d'une genèse mythique du sens exposée à l'indécidable et au paradoxe. C'est seulement quand nous parvenons à la compréhension de l'intention méta-physique qui présida à l'invention de ce texte que nous pourrons pénétrer plus avant la signification de l'aphorisme énigmatique proposé au quatrième chant : « *La vie de l'homme comme commentaire à un poème hermétique et inachevé. Note pour un usage ultérieur* » (vers 939-940). Le poème que nous pouvons désormais identifier à une exceptionnelle cristallisation réussie du secret du sens figure une transcendance dans le monde et hors de lui qui précède et prime d'un seul trait l'homme et le divin même. Conçu dans l'horizon d'une entreprise extrême, le langage (le Verbe) n'aurait pas seulement pour fonction ou rôle de servir à exprimer la signification de notre vie, comme nous le croyons naïvement, il posséderait une destination plus haute et plus essentielle. Sa finalité serait, en effet, d'inscrire « sur la page des cieux » (S. Mallarmé) un hiéroglyphe mystérieux qui témoignerait de notre ascendance sur-naturelle, authentifierait notre place au monde. Écrit à plusieurs mains, un tel texte, anonyme et inachevable en soi, devrait être conçu comme le produit du devenir ou de l'histoire. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre la remarque incidente qui suit : « Note pour un usage ultérieur. » En tout cas, le propos créateur s'exprime avec suffisamment de netteté pour que nous pressentions dans *Feu Pâle* une visée supérieure et le projet d'un bouleversement ambitieux capable de nous réinitier au sentiment d'une « vie merveilleusement préméditée et richement rimée » (trad. légèrement modifiée par nous) :

A feeling of fantastically planned
Richly rhymed life
(vers 969-970)