

Le même impératif, la même attente (le même rêve ?) s'expriment dans un texte repris de Franklin K. Lane où il apparaît que ce que pourrait être le privilège de la poésie de reprendre « ... comme des rênes entre ses doigts, le long ruban de la vie de l'homme et le retracer à travers le labyrinthe mystificateur de toute la merveilleuse aventure... Ce qui était dévié, redressé. Le plan dédaléen simplifié par un regard d'en haut — estompé pourrait-on dire par quelque coup de pouce magistral qui aurait fait de toute cette chose involutive, confuse, une seule belle ligne droite » (p. 227).

Si par un jeu d'interactions complexes l'interprétation méta-physique du poème de Shade, ce sanctuaire de l'œuvre, peut être étendue au simulacre de commentaire de Kinbote, celui-ci peut dès lors, par anamorphose, éclairer en retour authentiquement et efficacement le poème. Ici encore, une lecture patiente et agile est requise qui sache saisir sous le jeu déformant et la grisaille de surface, le chiffre d'un texte palimpseste. Le poète, nous l'avons vu, aime toutes les couleurs même le gris et nous devons noter que Gradus, son meurtrier, s'appelle aussi parfois Jack Grey. L'intense rayonnement du mystère poétique incarné en Shade a en effet pour vocation de tout transfigurer même la grisaille qui inclut le spectre entier des couleurs y compris le noir : le mal, la mort, l'absurde.

Le récit que nous donne à connaître *Feu Pâle* est bâti sur l'étrange face à face d'un poète et d'un fou : d'un fou qui se prend pour un roi et d'un poète qui, au terme d'une vie apparemment banale, mais marquée du sceau d'une noblesse secrète, s'avère être, par sa mort, *solus rex*. On peut souligner d'emblée le caractère antithétique des personnages en présence : l'attitude frileuse et craintive de Kinbote, sa prétention compassée (p. 165), sa stupidité (p. 162), sa perversité mentale (p. 172) contrastent nettement avec la personnalité proprement fabuleuse de Shade : son ouverture entière à l'altérité dont témoigne sa complicité eudémonique avec toutes choses. Mais ce contraste entre Shade et l'homosexuel végétarien et misogyne, animé de vagues aspirations religieuses, n'est ici qu'anecdotique, l'essentiel concerne le bon ou le mauvais usage de la maladie et de la folie. Si Kinbote est la proie de fantasmes paranoïaques (p. 187), d'une dépréciation chronique, suicidaire de soi (p. 86), d'un délabrement mental et physique toujours aggravé dont atteste ses migraines, l'extravagance de son délire, sa solitude finale, le poète, qui est lui aussi dès son enfance sujet aux transes, parvient cependant à les surmonter et à les convertir en une puissante force de création et d'équilibre. Ses extases rythment le déroulement de sa vie, elles l'initient précocement à la mort et contribuent à conférer à son existence une empreinte absolue.

Mais c'est d'abord à la lumière du motif explicitement autobiographique qui traverse toute l'œuvre qu'il convient d'appréhender l'étrange face à face de Shade et de Kinbote. Il ne saurait être question, certes, d'affirmer que ces personnages reflètent certaines facettes de la personnalité de Nabokov. Plus profondément, mon sentiment est qu'ils expriment le drame même de sa vie. A la fin du livre, tandis que ses extravagantes affabulations retournent au néant, le lamentable secret de Kinbote nous est révélé. De

son vrai nom Botkin, il s'agit, en fait, d'un exilé russe qui, devenu fou, rêve d'une Russie de conte de fées, se livre corps et âme à l'affabulation du royaume mythique de la Zemble. Divers indices dans le texte attestent de l'attachement maladif de Kinbote à sa patrie (par exemple « mon pays la Zemble : *Rodnaya Zembla*, en russe dans le texte, p. 86). Cette vieille terre septentrionale du vieil homme maniaque, identifiée par antiphrase à l'île de la Nouvelle Zemble, la *Novaya Zemlya*, la Terre-Neuve russe, située au Nord d'Arkhangelsk. Il faut donc voir dans *Feu Pâle* une œuvre dans laquelle Nabokov exorcise et évacue cette figure du fou exilé, paranoïaque et schizophrène qu'il eût pu être lui-même. Grâce à ce livre, tout se passe comme si l'auteur avait entrepris de rompre définitivement avec cet écrivain russe en exil qu'il fut en Europe sous le nom de plume de Sirin, comme s'il avait mené à terme cette conversion complète de lui-même qui, peu après son arrivée en Amérique, lui paraissait encore irréalisable : « Le Sirin qui était en moi commençait à se redresser (...) je suis (...) beaucoup trop vieux pour subir une métamorphose radicale. » (lettre à son ami G. Hessen — Décembre 1942, cité in *Vladimir Nabokov*, A. Field, p. 292). Or, en choisissant de se dépeindre sous les traits du poète américain Shade, Nabokov aura non seulement choisi de passer entièrement du côté de la culture anglo-saxonne (dont il aura assumé magistralement l'héritage), il aura fait preuve surtout d'une vitalité et d'une générosité sans pareilles. Il aura su transcender le déchirement que fut son déracinement linguistique et culturel, lui qui dans une lettre à sa femme avouait encore, à l'époque de la guerre, combien le tenaillait « un désir passionné d'écrire en russe (ce que je dois me garder de faire). Je me demande si quelqu'un qui n'a pas éprouvé ce sentiment peut en comprendre tout à la fois le caractère tortueux et le côté tragique. La langue anglaise, dans cette perspective, n'est qu'*ersatz* et illusion » (*ibid.* p. 293). Avec *Feu Pâle* tout se passe donc comme si Nabokov avait définitivement rompu avec la littérature d'exil, moribonde après la guerre, comme s'il avait parachevé sa transhumance intellectuelle vers l'ouest. Du reste, la fuite rocambolesque du roi hors de la Zemble, sa poursuite par une organisation régicide ne pourraient-ils eux-même traduire certains épisodes de la vie de Nabokov qui fut plusieurs fois en butte aux passions et aux violences politiques du siècle ? Il échappa en effet plusieurs fois *in extremis* aux tueurs, d'abord aux rouges, à Saint-Petersbourg et en Crimée, puis aux Nazis à Berlin et dans la France envahie de 1940. C'est enfin seulement aux confins américains de l'Occident qu'il trouva un havre de liberté et de paix propice à la création. L'essentiel est que Nabokov aura su dégager de cette expérience cruelle une vérité universelle qui, par-delà son destin personnel, propose en filigrane, sur un mode réservé, un sens et une issue quasi prophétiques au drame de notre temps.

Quant à l'appareil critique saugrenu élaboré par Kinbote autour du poème de Shade, il acquiert lui aussi, en première approche, une connotation autobiographique et parodique si l'on sait qu'à l'époque de la rédaction de *Feu Pâle*, Nabokov réalisait un monumental travail de traduction et d'érudition critique consacré à *Eugène Onéguine* de Pouchkine (ce travail en cinq volumes fut publié en 1964). Sous cet angle, *Feu Pâle* apparaît

comme un divertissement, l'envers canularique du travail « sérieux » poursuivi conjointement, ou à l'inverse, le travail sur *Eugène Onéguine* pourrait être considéré comme une retombée ou une compensation érudite de *Feu Pâle*. Diverses allusions souvent sarcastiques au monde universitaire de New Wye sont d'ailleurs autant d'allusions transparentes à la vie de Nabokov à Cornell. L'écrivain y règle ses comptes, sur un mode ironique, parfois teinté d'indulgence, voire de tendresse, avec certains travers des mœurs académiques américaines. L'allusion notamment à ces linguistes qui ne parlent pas les langues dont ils se prétendent spécialistes (p. 243) est savoureuse lorsqu'on connaît certains des démêlés qu'eut Nabokov avec ses collègues du département de Russe à Cornell. Mais, d'un autre point de vue, le propos du commentaire de Kinbote est plus conséquent qu'il n'y paraît à première vue, car en accentuant la caricature, Nabokov met en relief certains défauts et déficiences de la critique littéraire en général. Kinbote est en effet la proie d'une fascination idolâtre, d'une étrange passion mimétique pour le créateur, ce qui le porte à s'arroger une emprise exorbitante et en dernière instance délirante sur l'œuvre (voir entre autres p. 229). Il reproduit ainsi plusieurs des travers dénoncés par Proust dans son célèbre *Contre Sainte-Beuve* : il s'attache aux faits et gestes de l'écrivain, il est friand de détails futiles et d'anecdotes : il demeure insensible à la vérité essentielle et singulière de l'œuvre. De toute évidence le travail critique s'avère être ici un test projectif qui témoigne non de l'intelligence ou du savoir de l'interprète, mais de son aptitude à se rendre attentif à l'autre ou à l'inédit. En réservant une place éminente à la lecture, *Feu Pâle* trace donc une figure en négatif de ce que pourrait être une interprétation soucieuse non de réduire au simple ce qui est complexe et encore moins, comme le prétend Kinbote d'avoir « le dernier mot » (conclusion de la préface), c'est-à-dire d'en finir avec l'œuvre. Si d'aventure la critique voulait s'efforcer de faire jeu égal avec l'œuvre, elle devrait tendre seulement à être aussi joueuse et généreuse qu'elle, à prendre les mêmes risques qu'elle.

Avant de scruter plus avant l'arcane du jeu spéculaire dans le commentaire dévoyé de Kinbote, il faut marquer comment celui-ci autorise le développement d'une tresse narrative dotée d'une logique interne relativement autonome. Se greffant sur le poème par l'artifice du commentaire — l'exégèse soit de tel vers, de tel brouillon, de telle variante souvent fabriquée (la falsification est avouée p. 199) — le récit met en place un enchevêtrement narratif complexe où se combinent des genres différents : l'épopée politique, le conte fantastique, l'enquête policière ou d'espionnage. Le ressort de l'action peut être rapporté au déroulement parallèle de quatre intrigues principales qui interfèrent évidemment les unes avec les autres. Un premier fil diégétique narre les diverses péripéties dynastiques et les intrigues de cour d'un étrange royaume farfelu (c'est le titre d'un des premiers romans de Malraux). En un second temps, l'épopée héroïco-comique vaguement perverse de la Zemble acquiert plus de relief encore par l'avènement d'une « révolution extrémiste » dont les épisodes principaux sont la fuite du roi (p. 132), les étapes de son exil et son arrivée en Amérique (p. 214). Bien que décalé dans le temps et beaucoup plus bref que le premier, un second récit débute à la page 133 qui décrit les entreprises de l'Organisation des

Ombres : la décision de poursuivre et d'abattre le roi exilé, le choix du personnage chargé de l'assassinat : Gradus. Ainsi se développe une intrigue classique de roman policier ou d'espionnage qui met en scène les avatars d'un tueur à gage cherchant à retrouver la trace de sa victime et qui parvient à ses fins par l'intervention d'agents russes (p. 222). Quant à la troisième strate narrative, elle sous-tend, en fait, les deux précédentes, elle concerne la chronique des relations de Kinbote et de Shade à partir du 5 février 1959 : date de l'arrivée de Kinbote à New Wye. Elle se prolonge, après l'assassinat du poète, par la narration des épisodes au terme desquels Kinbote s'empare du manuscrit de *Feu Pâle* et entreprend la rédaction de la préface, du commentaire et de l'index que nous avons sous les yeux. Ce troisième plan possède donc, comme le poème de Shade, une structure auto-impliquée et il se clôt sans doute sur le suicide du commentateur. A la différence du poème, il est cependant dénué de tout retentissement métaphysique. La facture de cette troisième strate narrative est, du reste, tout à fait classique : un narrateur met la main sur un manuscrit précieux et relate les circonstances de la découverte de celui-ci, puis, selon le cas, trace le portrait de l'auteur présumé, etc. Enfin, sur cette trame se développe une intrigue d'abord entièrement voilée concernant la personnalité du narrateur Kinbote. Le récit éveille nos soupçons par l'allusion à un secret extraordinaire concernant les liens du narrateur et du roi exilé (pp. 68 et 187), puis le discours passe subrepticement du *il* au *je* (p. 216), de sorte que le narrateur Kinbote et l'acteur — le roi — finissent par se confondre. Mais un second type de suspicion se cristallise peu à peu qui concerne la bonne foi ou la santé mentale du narrateur. Des insertions aberrantes viennent rompre la continuité du texte, à la page 104 Kinbote nous donne une étymologie entièrement farfelue d'un nom de famille, etc. De la sorte, la nature du secret évoqué vire de signification et nous sommes de plus en plus attentifs aux signes de paranoïa et de déséquilibre mental du narrateur (pp. 171, 232, 250). Enfin, au terme du récit (p. 261), l'action rebondit, une seconde conception des faits émerge qui donne une toute autre teneur et connotation à ce que nous venons de lire. Kinbote n'est qu'un exilé russe, un professeur qui élabore un récit fantastique et mystificateur. Dans cette perspective, Gradus n'est lui-même qu'un aliéné échappé d'un asile qui cherche à se venger du juge qui l'a fait interner (Kinbote a en effet loué la maison d'un juge en congé). Formellement, il est remarquable que tous les fils narratifs se nouent les uns aux autres en ce point zéro qu'est la mort de Shade, et ce notamment en raison de la concomitance synchronique de l'enquête menée par Gradus et de la rédaction, à partir du 2 juillet 1955, du poème *Feu Pâle*. A ce moment précis tous les récits se rejoignent et tracent donc un dessin en 8 analogue au motif de la lemniscate ou « des figures entrelacées » aperçues à l'entrée du passage secret emprunté par le roi en fuite. Nous savons qu'en ce point où s'annulent les faux semblants, où s'effacent les effets aberrants, le lecteur est renvoyé au seul vrai secret qui est le couronnement du roi-poète Shade (cette apothéose est indexée, outre les indices déjà relevés, par diverses allusions à la pourpre royale pp. 250-256).

L'armature narrative du récit de Kinbote ainsi résumée s'inscrit donc

sous la juridiction du poème de Shade. Autour de la mort du poète, grâce à elle se répercute tout un jeu de révélations secondes et cette composition étoilée marque combien le commentaire-parasite de Kinbote est commandé par : « ... l'action magique du poème de Shade, le mouvement du vers, le puissant moteur iambique » (p. 121). Cela d'autant plus que par sa facture aberrante, souvent burlesque et surtout par son dénouement, ledit commentaire est une fable à somme nulle. Or, en soulignant ici la nature délirante et fictive des élucubrations de Kinbote le récit rend problématique avant tout la représentation elle-même et il aggrave ainsi la subversion de la *mimésis* à l'œuvre dans le poème de Shade : la contestation du statut censément secondaire et dérivé de la fiction eu égard au réel. Dans la perspective de *Feu Pâle*, en effet, le mythe ou la fiction s'inscrivent toujours et déjà au cœur de toute prise de conscience du monde et cette subversion de la différence fondamentale de l'imaginaire et du réel y est accomplie aussi bien par la folie de Kinbote que par l'étrange complicité du rêve et de la poésie dans le poème de Shade. Du reste, en exhibant ses sources littéraires *Feu Pâle* souligne qu'il n'y a pas de réalité ultime derrière le récit, mais un foisonnement quasi infini d'autres textes et d'autres mythes. Nous avons noté en passant certains des référents littéraires et artistiques qui servent de cellule mère au récit : deux fragments du poème de Pope, l'un où il est question d'un roi, d'un héros et d'un fou, l'autre de la Zemble, le tableau de Poussin « Les bergers d'Arcadie », un passage du *Timon d'Athènes* de Shakespeare, diverses références à la mythologie, un renvoi implicite au récit de la Chute et au mythe chrétien notamment. De la sorte *Feu Pâle* se présente comme une variation sur des textes antérieurs, une combinatoire de diverses références littéraires, mythiques et artistiques qui inclut aussi ces « textes » latents que sont les circonstances du monde historique et social ambiant et surtout l'histoire de Nabokov lui-même.

Ces particularités structurales nous conduisent tout naturellement à l'examen du jeu spéculaire dans le récit de Kinbote. En première approche ce sont les focalisations en abyme ou en modèle réduit du texte tout entier qui retiendront ici notre attention. On peut ranger dans cette catégorie la description des jeux en miroirs (pp. 100 et 127), la vision dans le palais du roi d'un « ... splendide vitrail en rayère avec un oiseau de feu et un chasseur ébloui » (p. 108), l'étonnant trompe-l'œil attribué à Eystein où réalité et représentation précisément fusionnent : « ... au milieu de ces décorations de bois ou de laine, d'or ou de velours, il en insérait une qui était réellement faite du matériau qu'il imitait ailleurs en peinture » (p. 116). Mais la vraie mise en œuvre du jeu spéculaire qui affranchit le récit de tout référent extérieur ne se limite pas à cette duplication en abyme. Elle suppose l'inscription réursive, en boucle, des fonctions de la narration elle-même. Il faut prendre ici la mesure du jeu paradoxal ou indécidable qui, en nouant les fonctions narratives les unes sur les autres, contribue à les objectiver et à faire du récit un tourniquet de significations sans terme et sans butée finale. Pour appréhender cette complexité, nous extrapolerons au plan narratologique la description par R. Jakobson des six fonctions cardinales inhérentes à toute énonciation linguistique (in *Essai de linguistique générale*, Minuit, 1963, pp. 213-221). Ces fonctions prennent en compte d'abord

l'inscription dans le message lui-même des deux pôles — le destinataire et le destinataire — de l'axe de la communication, ce qui définit : 1) la fonction émotive, 2) la fonction conative, 3) la relation du message à un contexte : la fonction référentielle, 4) l'exploitation d'un code thématizable dans le message lui-même : la fonction méta-linguistique, 5) les caractéristiques expressives ou stylistiques du message comme tel : la fonction poétique. Enfin, à ces cinq fonctions, il convient d'en ajouter une sixième, nommée fonction phatique. Rapportée par le linguiste à la notion de « contact », cette fonction est la plus élémentaire et la plus englobante de toutes : elle traduit sur un mode sui-référentiel, l'indexation du phénomène de la communication dans le message lui-même. Mon hypothèse est que ce serait la nature du récit spéculaire de produire (de révéler) l'interdépendance foncière de ces six fonctions, de les objectiver, et ainsi d'exposer les conditions de possibilité limites de la fiction elle-même. Ma seconde hypothèse, complémentaire de la précédente, a déjà été largement développée dans mon analyse du poème de Shade. Elle pose que ce serait l'apanage de rares récits tels que *Feu Pâle* de rendre sensible, dans toute son ampleur et ses conséquences, le statut d'autonomie transcendante du sens en le rapportant au problème de la sur-vie : en centrant tout le jeu spéculaire sur une originelle métaphore de la mort.

Mais revenons au repérage, dans notre texte, des six fonctions décelées par Jakobson. En premier lieu, ce sont les deux extrémités de l'axe de la communication — l'œuvre de création et de lecture — qui se trouvent thématisées dans *Feu Pâle*, le message lui-même. En un plan superficiel d'abord, on note que la dualité de l'énonciation et de l'énoncé (du je — il) est mise à profit dans le récit de Kinbote et qu'elle y assure le rôle de ressort de l'action jusqu'à la fusion finale du narrateur et de l'acteur. A un niveau plus essentiel, en raison aussi bien du parasitage du poème de Shade par le récit de Kinbote, que de la synchronisation des aventures de Gradus et de la rédaction du poème, on peut dire que la composition de ce dernier avère sa fonction rectrice de *primum mobile*, car elle commande de proche en proche tout l'univers narratif de *Feu Pâle*. C'est enfin et surtout le hiatus capital de la mort, le silence du millième vers qui, indexé dans le texte, est le lieu hyperbolique et mythique où le possible et l'accompli, l'énonciation et l'énoncé en se conjoignant intimement désignent le point source de la genèse absolue du sens.

L'inscription du destinataire dans le texte, ce que Jakobson nomme la fonction conative, concerne la présence en creux de la position du lecteur, l'exigence programmée de la saisie compréhensive de l'œuvre qui, nous l'avons marqué, n'est rien de moins que l'image en miroir du travail créateur de l'écrivain lui-même. Cette place du lecteur se trouve, du reste, figurée en abyme dans le récit par le rôle de premiers lecteurs de *Feu Pâle* assumé tour à tour par Sybil et Kinbote. Cette implication du destinataire dans un récit en pointillé ou virtuel est évoquée par référence au jeu d'échecs. Tout se passe en effet comme si le lecteur était invité à faire jeu égal avec son adversaire-partenaire : l'écrivain, et à parvenir à cet état du jeu nommé *solus rex* qui permet d'éviter la mise à mort, l'échec et mat (ce dernier vocable désignant étymologiquement, on le sait, la mort en arabe).

Mais surtout, le vacillement décisif qui tend à brouiller le principe classique de la *mimêsis* résulte de l'objectivation et de la mise en connexion intime des trois fonctions capitales, relatives au message lui-même, que sont les fonctions méta-linguistique, référentielle et poétique. Il faut marquer d'abord que la fonction méta-linguistique traduit encore restrictivement chez Jakobson la capacité réflexive inhérente au langage en général, son aptitude permanente à se dédoubler en langage-objet et méta-langage. Le linguiste se borne à référer cette puissance d'auto-implication à la seule faculté d'objectiver le code, c'est-à-dire aux conditions formelles de l'énonciation. Or, c'est ici le projet du récit spéculaire, et celui de Nabokov en particulier, de conférer sa pleine amplitude au jeu auto-référentiel inhérent au langage et au mythe, d'en exploiter systématiquement les potentialités, d'en scruter le déploiement génétique lui-même sous la forme d'un récit, lové sur soi. En dernière instance, nous l'avons noté, c'est l'originalité même de *Feu Pâle* de rapporter la possibilité de la réflexivité du langage à la coïncidence mythique de la vie et de la mort conçue comme originelle méta-phore. L'élargissement du jeu méta-linguistique dans ce récit ne ferait donc qu'un avec la facture poétique particulière de ce texte (centrée sur l'essence même du jeu poétique, c'est-à-dire sur la métaphore), d'où découlerait la multiplication des décrochements narratifs, des dédoublements en récits-cadres et récits-enchâssés. Corrélativement, ce serait cette expansion du jeu réflexif dans le récit qui permettrait de rapporter l'une à l'autre la fonction référentielle et la fonction poétique elle-même, c'est-à-dire d'inscrire le réel sous la juridiction du poétique (et spécifiquement du jeu principal d'une originelle méta-phore). Divers motifs illustrent la confusion paradoxale du réel et de l'imaginaire qui confère parfois un caractère fantastique ou surréaliste au récit. Tel le changement à vue d'accoutrement d'un des personnages secondaires (pp. 175-176) et surtout l'irruption du rêve et de l'irréel dans le réel sous la guise d'une chaussure posée sur « l'humide gazon emperlé » (vers 875-885) ou de la découverte de ces morceaux cassés d'une coque de noix posée derrière une toile représentant : « (...) l'intérieur d'une noix divisée en deux, admirablement rendue avec deux lobes comme un cerveau » (p. 116). Plus essentiellement et subtilement encore, la subversion fantastique de la *mimêsis* s'accomplit dans *Feu pâle* par la suspension achronique du temps narratif : la focalisation du poème sur l'*articulum* de la mort, en même temps que l'auto-annulation des affabulations zembliennes de Kinbote qui intervient, nous l'avons vu, avec l'assassinat de Shade. L'œuvre élabore ainsi une sphère inobjective pure, un volume analogique hors temps où : « ... tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis concourant au rythme total... » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945, p. 367). Or c'est la grandeur de la jonglerie sacrée mise en œuvre par *Feu Pâle* de rendre possible, grâce au jeu auto-référentiel du texte, une continuité et une fusion parfaites du poème et du monde. Ce qui explique et légitime à la fois l'affirmation de Shade : « Maintenant, je nomme tout " poèmes " » (vers 959-960) et cette régie souveraine du destin, cette justification poétique et méta-physique du cosmos même dont peut s'enorgueillir seul un poème entièrement accordé aux mystères de l'origine :

Et si mon univers privé se scande comme il faut,
Ainsi fera le vers de galaxies divines
Que je soupçonne fort d'être un vers iamnique
(vers 974-976)

Enfin la fonction phatique qui concerne le « contact » et qui se présente dans l'exposé de Jakobson comme la plus élémentaire des six fonctions s'avère être en soi principielle, car elle développe les conditions de possibilité du message lui-même. A l'inverse de la conception naïve ou immédiate, le récit de Nabokov nous fait connaître que les instances de la communication, le destinataire, le destinataire (le créateur, le lecteur) ne précèdent pas le « message », mais, qu'appréhendé en son statut poétique natif, celui-ci engendre rien de moins que la possibilité de la communication et donc du sujet, de l'objet et de l'échappée divine du sens même. C'est, nous l'avons vu, par la mise en scène, décentrée au cœur du texte, de la méta-phore originelle de la mort que le récit suscite une réflexivité parfaite qui, en dernière instance, est condition de naissance et d'existence des hommes eux-mêmes et d'un monde sensé dans un horizon sacré. C'est aussi ce qu'exprime l'aphorisme du vers 939-940 que nous avons déjà commenté. Nous pourrions souligner que c'est le tourbillon autour de la mort — autour de l'indécidabilité de la vie et de la non vie — qui conditionne dans *Feu Pâle* l'enchevêtrement et la thématization de toutes les fonctions du récit. Inversement, c'est l'inscription limite de la vie et de la mort à partir d'un rien apparaissant (ou s'effaçant) qui sous-tend la clôture et l'ouverture de l'extraordinaire mythe-limite qu'est *Feu Pâle*.

On peut marquer encore, ainsi qu'il a été suggéré plus haut, que la spécularité narrative fondée en son principe sur une expansion de la métaphore commande dans *Feu Pâle* une série de motifs qui peuvent se ranger sous deux rubriques : soit le vacillement de l'identité et le dédoublement généralisé par symétrie, inversion, quiproquo, calembour (ou ce symptomatique « verlan » de Hazel, vers 169), soit comme *coincidentia oppositorum*, combinaison des termes opposés qui fait proliférer le jeu des incertitudes et de l'indécidable et ouvre toutes les dichotomies sur l'abîme du hors sens (celle notamment du mensonge et de la vérité, de l'apparence et du réel, du sens propre et du sens figuré, du « motif » et du « fond », et bien sûr, du destinataire et du destinataire, du poétique et du référentiel, etc.). Un cas particulier du processus de transformation revient avec insistance dans le texte en tant que problème de la traduction (traduction du zemblien en anglais et de l'anglais en français notamment). Cette mise en vedette de l'exercice de la traduction se présente comme un cas particulier de la réflexion en miroir et des jeux d'interférence fondés sur la métaphore au sens général que j'ai précisé. Le curieux jeu de golf verbal que pratiquent Shade et Kinbote (pp. 226 et 228) ne serait, de ce point de vue, qu'une forme, interne à une langue donnée, de l'épreuve de la traduction et de la coïncidence des opposés. Sous ces divers modes, ce sont toujours les dispositifs combinatoires, les effets de tissage et de réseaux, bref de texte qui se voient objectivés. De ce point de vue encore, les renvois et les mises en connexion complémentaires que propose l'index nous offrent quelque chose comme un supplément de texte. En accentuant le jeu des prospections et des rétroprospections,

l'index a pour fonction tout à la fois de relancer et de parachever la lecture, c'est-à-dire de transcender le déroulement linéaire du récit au profit de cette vision achronique qui fonde l'auto-référentialité et la non-transitivité métaphysique du texte.

Or ce jeu réflexif généralisé, ces symétries, ces inversions n'ont pas seulement pour finalité d'exercer l'intelligence, ils ont un retentissement affectif, ils suscitent l'angoisse ou la jubilation, ils ont un impact proprement esthétique (au sens étymologique du mot). Lorsque le jeu spéculaire dans le récit atteint l'ambition métaphysique qui est celle de *Feu Pâle*, il expose nécessairement le lecteur à la double expérience de la dissolution et de la régénération, de l'engloutissement abyssal et du remembrement proprement symbolique (au sens original de *sumbolein*). Clos et ouvert à la fois, un tel texte, en sa mobilité et sa richesse inépuisable, ne nous laisse plus en repos.

La structure auto-référentielle exemplaire de *Feu Pâle* appelle encore deux remarques qui ont une incidence sur notre conception de l'approche théorique ou critique elle-même. En premier lieu, assigner à la métaphore une fonction génétique radicale, c'est brouiller la différence même du sens propre et du sens figuré. Ce renversement subversif affecte jusqu'à la métaphore de la specularité elle-même. En effet, l'objet concret nommé miroir, objet bizarre qui s'abolit pour donner à paraître toutes ces choses qui en lui se mirent et luisent d'un halo d'ombre et de sublimité, ne serait lui-même qu'une quasi-métaphore de la puissance réfléchissante principielle issue du Verbe dont le mythe, le poème, la subjectivité consciente elle-même ne seraient que des reflets ou des incarnations. Car si nous pouvons reconnaître notre image dans le miroir, c'est que nous sommes nous-mêmes toujours et déjà des êtres réfléchissants de par notre initiation mystérieuse à une originelle déflagration du sens. De cette complicité, de ces connexions témoigne bien sûr dans notre langue l'ambivalence des vocables et des notions de *réflexion* et de *spéculation* (qui pourraient être désormais pris eux-mêmes au piège du jeu vertigineux qu'ils désignent). La seconde conséquence est que seul un mythe littéraire, ludique *et* sérieux, clair *et* obscur, peut être capable de scruter adéquatement, quoique toujours abyssement, les conditions extra-scéniques de la genèse du sens. Lorsque le discours philosophique se donne pour objet l'élucidation des conditions de possibilité de l'expérience (comme chez Kant), il masque et ignore nécessairement le caractère proprement spéculaire de son entreprise. En tant que discours voué à la seule clarté monovalente et unilatérale, l'interrogation philosophique ne peut avancer vers l'ineffable qu'en lui tournant le dos. Un tel constat rejaillit aussi sur le statut du discours critique. Celui-ci étant d'essence appropriative et démonstrative est en quelque sorte principiellement hétérogène à l'œuvre. Il peut, certes, se mettre au service de la pluri-vocité de l'œuvre, mais il doit consentir alors, en dernière instance, à s'absorber, à s'abolir en elle.

Exercé et compris comme il l'est dans *Feu Pâle*, l'amour poétique de la vie qui transcende la mort ne peut manquer d'inclure en lui une dimension éthique. Il requiert une lutte permanente contre le mal et c'est finalement tout ce versant de la quête de Shade-Nabokov qu'illustre et développe le commentaire de Kinbote. C'est par l'évocation de l'œuvre terrifiante de

l'Organisation des Ombres et des manœuvres de son sinistre émissaire Gradus que le récit de Kinbote confère sa pleine légitimité à l'ambitieuse affirmation de Shade : « Il me faut maintenant parler du mal, du désespoir comme jamais personne n'en a parlé » (vers 902). Le propos essentiel des rocambolesques et tragiques aventures relatées est d'abord de mettre en exergue l'inhumanité contemporaine, de rendre flagrant l'abîme du nihilisme moderne : « ... tous les artistes sont nés dans un âge regrettable, le mien est le pire de tous... » (variante du poème cité p. 234). C'est le triste apanage de Gradus d'incarner cette figure de l'humanité déshumanisée, sans nuance et sans âme — sans ombre — (ce sont justement les deux valances du mot anglais *shade*). Gradus est une mécanique, un « homme-horloge » (pp. 135, 241, 242). Il possède seulement une apparence d'humanité, car en lui la puissance créative est totalement éteinte. Artiste raté, ancien ouvrier des verreries (p. 134), il conserve comme une vague nostalgie du travail du verre qui pourrait signaler ici une forme atténuée du travail alchimique ; d'où son intérêt continu, tout au long du récit, pour de minuscules et fragiles babioles de verre. Il a perdu entièrement le sens du jeu, de l'intelligence aventureuse et gratuite. Il est dépourvu d'émotions, incapable d'affection (il est symptomatique qu'il tente de se castrer, p. 120). De fait, il est animé par une seule et dernière passion : la folie de la destruction qui se manifeste comme instinct du meurtre et fascination du suicide. Nabokov met ici en scène l'implacable logique de la violence terroriste qui, par une invraisemblable perversion de l'esprit, entend se mettre au service du « ... cours propre, ordonné et honnête de la mort... », veut empêcher que celle-ci soit « ... contrariée d'une façon impropre, déshonnête et désordonnée » (p. 136). Bref, incapable d'évoluer comme Shade dans le champ du juste milieu qui intègre et fait foisonner les différences, incapable de créer et de lire (p. 202), Gradus est l'homme de l'irréflexion et de l'idée fixe, l'homme a-symbolique qui nivelle et détruit toutes les différences : « ... la nuance est interdite, l'intervalle muré, la courbe grossièrement échelonnée » (p. 211). Il figure, de ce point de vue, l'une des variantes de la folie. Pour lui, comme pour Kinbote, mais pour des raisons presque inverses, le jeu symbolique — cause d'emballlement délirant dans un cas ou de platitude totale dans l'autre — s'avère éminemment mortifère. Nabokov s'en prend d'ailleurs plus largement à tout ce qui, dans l'ordre intellectuel, peut valoir comme idole, prétend fonder un ordre ou une vérité définitive (et en particulier à Marx et Freud, p. 138). Cependant, par-delà toute critique ponctuelle des idéologies, le risque majeur, proprement effarant, perçu par Nabokov est celui de la perte de la capacité même de lire : « Nous sommes absurdement accoutumés au miracle de quelques signes écrits capables de contenir une imagerie immortelle, des tours de pensée, des mondes nouveaux avec des personnes vivantes qui parlent, pleurent, rient. Nous acceptons cela si simplement que dans un sens, par l'acte même d'une acceptation automatique et grossière, nous défaisons l'ouvrage des temps... Et si un jour nous allions nous réveiller, tous autant que nous sommes et nous trouver dans l'impossibilité absolue de lire ? » Or la logique de *Feu Pâle* conduit, nous l'avons vu, à l'affirmation de l'interdépendance principielle de la possibilité de la lecture (conçue comme trait fonda-

mental de l'humain) et de l'existence d'un mythe de la survie ou de la croyance en la dignité sur-naturelle de notre vie. D'où résulte, dans le contexte de l'athéisme moderne, l'urgence d'un renouvellement, par la poésie seule, de la foi en le mystère méta-physique de la transcendance-du-sens : « ... je ne me considère pas comme un véritable artiste, sauf sur un point : je peux faire ce que seul peut faire un véritable artiste — me précipiter sur le papillon oublié de la révélation, me sevrer brusquement de l'habitude des choses, voir la toile du monde et la chaîne et la trame de cette toile. » (p. 251).

Mais pour comprendre l'économie de la transmutation du mal que *Feu Pâle* nous propose, il faut discerner, sous-jacent à la confrontation de l'organisation des Ombres et de Shade, le sens singulier que revêt dans ce texte l'expression latine banale de *gradus ad Parnasum* qui désigne, comme on le sait, l'aspiration à la poésie chez l'apprenti poète. Cette expression qui représente comme la matrice du récit de Kinbote doit être ici perçue dans sa pleine acception ludique et sérieuse. Dans la mesure où, selon la conception originale développée par *Feu Pâle*, le mal n'est plus extérieur à l'homme, mais une passion funeste qui hante chaque individu, l'humanité entière et vicie notre histoire, *il ne peut plus être exclu*, mais doit être rédimé, transformé et élevé grâce à la puissance transfiguratrice souveraine de l'œuvre poétique. Le thème orphique classique de la *descente* aux enfers, c'est-à-dire de la confrontation des forces chaotiques et démoniaques étrangères à l'homme est ici inversé et conçu comme une *ascension*. Comme dans le mythe d'Orphée, il s'agit, certes, de réduire et de métamorphoser le tohu-bohu primordial, mais le désordre inhumain est maintenant inscrit dans l'histoire : il est un attribut de l'homme lui-même. Le projet doit être dès lors de faire pièce aux passions funestes qui nous hantent et, par l'alchimie du Verbe, de frayer les voies de la survie et de l'espérance. *Gradus* n'est, dans cette perspective, qu'un aspect de l'homme, voire de Shade lui-même : paradoxalement il est l'une des figures de l'Hermès psychopompe (p. 198). Participant insciemment au couronnement du poète-roi, il concourt malgré lui à la revivification de la vie, à l'éveil d'une nouvelle espérance. Un second paradigme donne sa pleine ampleur à la conversion poétique du mal que met en scène *Feu Pâle*. Il nous est donné lui aussi obliquement et presque clandestinement par l'évocation du célèbre tableau de Poussin : « Les bergers d'Arcadie » conservé au musée du Louvre. Dans un paysage idyllique un groupe de bergers déchiffre une inscription à demi effacée sur un édifice funéraire monumental. Le texte gravé est le suivant : *Et in Arcadia ego*. Pour brève et énigmatique qu'elle soit, l'allusion au tableau peint par Poussin à son retour à Rome en 1640 est capitale. Elle se présente dans *Feu Pâle* de la manière suivante : « Même en Arcadie je me trouve, dit la mort sur l'inscription de la pierre tombale » (p. 154). Elle reparait, du reste, formulée un peu différemment page 206 : « Je suis même en Arcadie dit la démente enchaînée à sa colonne grise. » Or si l'assimilation, tout au long du livre, de la région d'Appalachia, où se situe l'université de Wordsmith, à l'Arcadie recoupe les allusions à l'Éden que l'on trouve dans le poème de Shade, c'est que l'intention qui anime *Feu Pâle* est claire : par-delà la subversion de tous les « arrière-mondes », grâce à la

puissance transfiguratrice entrevue, l'enfer pourrait changer de signe et ce monde nous donner à connaître, sur un mode déchirant, jamais définitif, quelque chose du paradis, quelque chose de l'âge d'or.

Dans cette perspective, *Feu Pâle* apparaît sous un jour inattendu qui tend à rien de moins qu'à l'annonce d'un évangile poétique de la terre. Le récit prend appui, en effet, sur tout un soubassement religieux qui, voilé ou implicite, est cependant parfaitement lisible. Shade est une figure christique d'abord parce qu'il est l'homme fabuleux et exemplaire qui triomphe de la mort et témoigne authentiquement ici et maintenant d'une résurrection poétique de la vie. Rédimant le mal par sa mort, le convertissant en un bien supérieur, il institue secrètement par sa Passion un royaume spirituel qui « n'est pas de ce monde ». C'est jusqu'à sa mort quasi sacrificielle, à la place du pauvre fou Kinbote qui rappelle la mort rédemptrice du Christ. Mais la différence avec le mythe chrétien est également patente car *Feu Pâle* déplace profondément le sens judéo-chrétien du péché et en particulier les motifs combinés de la culpabilité et du châtement. Il convient de marquer en effet que l'histoire de Shade et de Sybil en Arcadie reproduit aussi — transcrit et déplace — le mythe initial de la Chute. A la faveur d'un extraordinaire travail de refonte et de superposition des deux mythes *princeps* du judéo-christianisme le poème nous fait donc entrevoir comme une version eschatologique du mythe d'Adam et d'Ève. Ici le couple (l'androgynie) primitif ne se rend pas coupable d'une faute qui justifie son rejet loin du paradis. Certes, il se heurte à un mal inéliminable qui brise et scelle son union même (le suicide de Hazel), mais ce mal n'est pas un péché, il n'est empreint d'aucune culpabilité. De même, le meurtre de Shade qui reproduit l'exclusion du paradis (ou le meurtre primordial d'Abel par Caïn, ou la Crucifixion du Vendredi Saint) est aussi, hors de toute idée expiatoire, la condition même de l'apothéose poétique. Le dépassement, la transfiguration du mal n'exige plus ici de médiateur ou de rémission de la faute. Du reste, ce n'est plus un individu divin tout seul qui transmue la perversion funeste, mais un couple rédempteur quasi anonyme en qui s'accomplit seulement l'intention poétique dès lors visiblement révélée, mais présente depuis toujours au cœur du sens même. Il semble donc que l'intention la plus secrète de *Feu Pâle* ait été essentiellement religieuse. Elle pourrait s'énoncer comme suit : redonner un sens et une portée effective dans notre monde aux trois vertus cardinales que sont la foi, la charité et l'espérance. L'affirmation que la mort n'est pas définitive, que le seul mot de passe qui puisse désarmer le monstre est celui de pitié (p. 187), que l'être humain ne saurait se surpasser sans renoncer à l'instinct de domination et de destruction : « ... aphorisme plutôt antidarwinien : celui qui tue est *toujours* inférieur à sa victime. » (p. 204). Enfin, l'appel à l'espérance qui malgré le mal et la folie affirme que notre terre a vocation d'être une Arcadie, un paradoxal et merveilleux jardin d'Éden. A la fin du troisième chant, Shade revient d'un voyage qui s'avère avoir été très instructif précisément parce qu'il fut d'abord un échec qui lui aura permis de connaître ce qu'il n'avait pas cherché : « Je suis revenu convaincu que je puis avancer à tâtons vers quelque « *faint hope* » — non pas « quelque vague espoir », ainsi qu'il est traduit en français — mais infime et chétif espoir. Car enfin

qu'est-ce que l'espoir et mieux l'espérance (il faut noter que l'anglais ignore la différence entre ces deux notions), sinon une vertu étrangement parcimonieuse et prodigue qui fait fructifier l'infime, transforme ce qui n'est presque rien en un inappréciable trésor, change l'infinitésimal en infini ?

On ne peut pas ne pas être fasciné par cette œuvre si magnifiquement ambitieuse en laquelle se récapitule, sur un mode parfaitement accordé à la modernité, le destin métaphysique du Mythe. Vingt ans avant la publication de *Feu Pâle*, Nabokov avait publié en russe la première partie d'un roman inachevé intitulé *Solus rex*. Sans doute ce projet interrompu fut-il par la suite longuement mûri. Nous savons qu'il n'aura pu aboutir qu'au terme d'un nouvel exil et d'une ultime métamorphose. Dans l'optique de la préoccupation éthique qui commande de part en part le récit, ce titre abandonné repris comme thématique clé évoque, par son allusion à un problème d'échecs, ce que Nabokov investissait d'espérance dans un avenir où la poésie serait la seule pièce noire : « ... un roi dans le coin du type *solus rex* » (p. 106) capable de faire blocus à la montée des forces nihilistes de la destruction. Ainsi compris, *Feu Pâle* se présente aussi, quasi explicitement, comme une version nouvelle de *An essay on man* de Pope. Par la forme, certes, mais surtout par le fond, puisque le propos du poème de Pope, inachevé en quatre épîtres, est, on le sait, de démontrer qu'en dépit du mal c'est la Providence qui régenté l'univers. L'œuvre de Nabokov modifie, certes, la teneur du thème : elle lui confère surtout une radicalité sans commune mesure avec l'intention de Pope. Le poète ne se contente plus de décrire les avatars de la lutte du bien et du mal et d'affirmer qu'une fin morale gouverne le monde, il entend montrer en quoi la poésie elle-même est capable d'entraver la course à l'abîme, de redonner du sens au sens.

Au terme de notre parcours, *Feu Pâle* apparaît donc comme un chef-d'œuvre du jeu spéculaire dans la fiction qui assigne à la métaphore une originelle puissance de transmutation de la mort, de délivrance et de survie. Un texte admirable qui nous offre l'étrange arcane d'un *primum mobile* poétique situé entre et au-delà des dichotomies qui fracturent et disloquent notre monde de culture (et notamment de la césure entre religion et poésie, connaissance et foi), une révélation discrète et réservée, certes, mais réelle et effective, du feu secret et sacré qui rayonne au cœur du sens.