

MIROIRS DANS *THE EYE*

DE VLADIMIR NABOKOV

par Suzanne **FRAYSSE**

Soglyadatay, publié en russe en 1930 et traduit en anglais 35 ans plus tard avec la collaboration de Nabokov sous le titre de *The Eye*¹, se structure à partir de la figure du miroir, comme le souligne l'auteur dans la préface à la traduction anglaise du roman: «The theme of *The Eye* is the pursuit of an investigation which leads the protagonist through a hell of mirrors and ends in the merging of twin images»² (p.9). Dans la mesure où il met en scène la question de l'objet et de son reflet, le miroir est une figure particulièrement séduisante de la mimesis, et ne pouvait manquer d'inspirer un auteur qui n'a jamais

¹ *Soglyadatay*, Paris: *Sovremennye Zapiski* (44), 1930. Trad. anglaise: *The Eye*, *Playboy*, 1965; New York: Phaedra, 1965; London: Weidenfeld, 1966. Trad. française: *Le guetteur*, Paris: Gallimard, 1968.

² *The Eye*, New York: Phaedra, 1965, p. 9. Toutes les références entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.

cessé d'explorer les rapports complexes entre fiction et réalité (mot qu'il n'écrivait jamais sans guillemets), dont Käte Hamburger nous rappelle qu'ils sont «explicitement ou implicitement à la base de toute considération théorique sur la littérature.»³

The Eye repose en effet sur le mystère de l'identité d'un certain Smurov, que le narrateur cherche à dévoiler. La réponse, que le lecteur vigilant ne tarde pas à deviner, est que Smurov n'est autre que le narrateur en personne. Celui qui regarde est le même que celui qui est regardé: la clé du roman est la formule même du miroir.

Ceci me semble poser deux problèmes fondamentaux qui organiseront cette étude de la représentation littéraire selon Nabokov. Le premier est celui du mode d'existence du personnage littéraire: dans quelle mesure *je* est-il Smurov? De fait, le narrateur se constitue peu à peu par les images qu'il accumule sur celui qui semble au début être un autre: Smurov. L'image, le reflet, fondent le mode d'être du narrateur, ce qui suggère que c'est le reflet, et non le sujet, qui est à l'origine de la représentation. Il y a là bien sûr quelque chose de difficile à penser dans la mesure où le sens commun pré suppose toujours l'existence d'un objet originel dont le miroir renverrait l'image. On se demandera si la proposition «*Je est Smurov*» ne revient pas en fait à subvertir la notion même d'identité, en dérobant toujours au regard un Smurov qui, étant la chose même devant le miroir, garantirait le jeu de l'identité comme fondement de la représentation.

³ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris: Éd. du Seuil, 1986, p. 29.

La question de l'identité est donc le deuxième point que soulève la formule «*je est Smurov.*» Car si le sujet est le même que le prédicat, en quoi la tautologie nous apprend-elle quoi que ce soit sur la nature de cette identité? De quelle façon *je* est-il comme Smurov? Entre le *je* et Smurov l'écart de l'être *comme* demeure, écart qui est peut-être le lieu même de la littérature.

Si la vérité tautologique ne peut fonder l'identité, toute représentation est dès lors menacée par la possibilité du délire et de l'erreur. Et de fait le roman présente un univers mental en voie de dissolution, celui du narrateur. La folie serait-elle le risque d'un espace littéraire sans rapport avec la «réalité»? Blanchot nous avertit: «[l'art] représente originellement le pressentiment et le scandale de l'erreur absolue [...], il est l'indétermination pleine et sans fin avec laquelle le vrai ne peut frayer.»⁴ Il faut examiner ce risque.

Le miraculé.

La question de l'existence du narrateur se trouve posée d'emblée puisqu'au bout d'une vingtaine de pages, il se tire un balle dans la poitrine, ce qui conduit évidemment à une impasse logique. Pourtant, le roman continue après la mort du narrateur, comme si de rien n'était, à la première personne du singulier. Comment résoudre ce scandale narratif? On peut considérer que le roman appartient au registre du

⁴ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955, p. 330.

conte merveilleux, qu'une certaine crédulité fait partie du pacte de lecture et que le roman tire parti de sa liberté pour imaginer une forme de vie après la mort. D'outre-tombe, *je* nous parlerait donc de Smurov. *Je* serait mort et son double Smurov serait vivant. Mais alors la proposition «*je est Smurov*», en quoi réside le mystère du roman, devient logiquement impossible, car il est impensable que ce qui n'existe pas puisse avoir le même mode d'existence que ce qui existe⁵. La seule solution logique revient donc à considérer que la proposition de non-existence du narrateur est délirante. Le narrateur a, sans le savoir, raté son suicide et prend dès lors son existence pour une illusion. N'est-ce pas là le reflet inversé de l'illusion de certains lecteurs selon laquelle les personnages fictifs existent vraiment? Ainsi, dans son délire, notre miraculé articule une vision assez exacte du statut de personnage littéraire, comme étant ce qui n'a qu'une illusion d'existence. Dans *The Eye*, comme dans d'autres romans de Nabokov, la folie est précisément la conscience qu'ont les personnages de leur statut de personnage⁶. On voit donc comment

⁵ Dans *Look at the Harlequins* (1974), le narrateur évoque cette impossibilité logique: «There exists an old rule - so old and trite that I blush to mention it. Let me twist it into a jingle - to stylize the staleness:

The I of the book

Cannot die in the book.

I am speaking of serious novels, naturally. In so-called Planchette-Fiction the unruffled narrator, after describing his own dissolution, can continue thus: 'I found myself standing on a staircase of onyx before a great gate of gold in a crowd of other bald-headed angels...' Cartoon stuff, folklore rubbish hilarious atavistic respect for precious mineral!' (Harmondsworth: Penguin, 1980 p.187).

⁶ Ainsi par exemple, Cincinnatus, dans *Invitation to a Beheading* (1935), et Krug, dans *Bend Sinister* (1947), prennent conscience de leur statut de personnage littéraire et deviennent fous.

la proposition «*je suis mort*» constitue au niveau littéral une erreur logique que la métaphore résoud.

Le suicide du narrateur doit être lu non seulement comme une métaphore du mode d'existence du personnage littéraire qui est, tout en n'étant pas, mais également comme une métaphore de la nécessité où se trouve la voix narrative de renoncer à une référence extra-textuelle pour exister dans l'œuvre, où seul existe, de ce curieux mode d'être métaphorique, le sujet qui est écrit. Le sujet écrivain, lui, s'abolit dans l'écriture, n'existe pas dans l'œuvre. Le propre de l'écriture, comme du miroir, est d'introduire une dissociation qui implique la disparition du modèle: Narcisse meurt de ne pouvoir consommer son amour pour son reflet, autrement dit, de ne pouvoir accéder au même mode d'existence que son reflet, de ne pouvoir entrer dans le miroir. Dans *The Eye*, c'est au prix de la mort du narrateur que son double Smurov peut exister comme reflet, comme mirage. Et nous allons voir à présent comment.

Le mirage.

A l'hôpital, juste après sa tentative de suicide, le narrateur se réveille et, regardant autour de lui, s'extasie: «What a mighty thing was human thought, that it could hurtle on beyond death!» (p. 29). Ce suicide, qu'il pense avoir réussi, introduit dans sa vie une faille, où son personnage se divise: d'une part le *je*, voix narrative sans nom, et d'autre part Smurov, que le *je* va observer. Le *je* est réduit à un regard:

puisque le monde cesse d'exister au moment où l'on meurt, ainsi qu'il s'en fait la remarque avant de tenter de se suicider, alors, les images que l'on continue de percevoir après la mort sont celles que produisent à la fois la mémoire et l'imagination. Le *je* devient l'origine de la création du monde, comme si le narrateur se prenait pour l'auteur: la folie de Smurov consiste précisément à vouloir quitter l'espace littéraire et à pénétrer de l'autre côté du miroir, là où son créateur, Nabokov, est en train de l'inventer. Puisque le *je* va créer les miroirs qui le refléteront, lui, le narrateur, par un mouvement d'auto-enfantement, se crée lui-même. Naturellement, ceci comporte des aspects amusants. Ainsi le narrateur en visite chez son ami Weinstock ne voit pas la moustache que celui-ci portait auparavant. Il pense alors surprendre son imagination en flagrant délit d'inexactitude: «Weinstock wore a moustache, but now it was not there. My fancy had not finished him in time and the pale space where the moustache should have been showed nothing but a bluish stipple» (p. 32). Un point important ici est que l'image créée par l'imagination est mise en corrélation avec l'image du souvenir et que donc l'image du passé sert en quelque sorte de référence à l'image du présent, comme si la référence de l'imagination était la mémoire.

Mais le délire, à la différence de l'œuvre, ne s'affranchit jamais vraiment du *réel*. Il n'a pas l'autonomie de l'œuvre d'art, et se trouve donc sans cesse contredit par le monde *réel* inscrit dans le texte comme norme de référence à laquelle mesurer le délire du narrateur. Cet effet de *réel* prend toujours la forme de la négation, de la contradiction. Le *réel* est ce qui résiste au narrateur. Ainsi, lorsque le

narrateur imagine son double Smurov échappant de justesse aux rouges à la gare de Yalta, Mukhin lui fait remarquer qu'il n'y a pas de gare à Yalta et que son histoire est donc fausse. De même, lorsque l'oncle Pacha, «a jolly corpse in a blue suit» (p. 66), confirme l'impression de Smurov d'être aimé de Vania, l'erreur du vieil homme et les illusions de Smurov sont dissipées par Eugenia, sœur de Vania: non, Vania n'aime pas Smurov mais Mukhin. La difficulté est que, dans la mesure où le *réel* ne se donne jamais sur le mode de l'affirmation, on sait bien ce que Smurov n'est pas, mais non point ce qu'il est effectivement. Telle est sans doute la dynamique de l'écriture et de la lecture: une substitution infinie d'images.

Ainsi, le délire du narrateur apparaît comme un retrait de la *vie réelle* dont il souligne la violence. Rappelons que c'est après avoir été sévèrement rossé par le mari de sa maîtresse que le narrateur décide de se suicider et se réfugie dans un monde imaginaire. Et de fait, tout au long du roman, le narrateur hésite entre le monde *réel* et le monde *déliquant*. Lorsque le monde *déliquant* (appelons-le ainsi pour simplifier) prédomine, Smurov souhaite la disparition du guetteur (ainsi, par exemple, lorsqu'il croit être aimé de Vania). Au contraire, lorsque l'appel du monde de référence se fait pressant (Vania ne l'aime pas), le narrateur se lasse de Smurov, ou l'oublie. Ce qui semble clair, c'est que la réalité est triste, et les inventions de Smurov certes fausses, mais brillantes. Le monde de l'imagination est plus beau que le monde *réel*, la statue transcende le marbre. Lorsque Mukhin fait remarquer que l'histoire de Smurov est un mensonge pur et simple, le narrateur commente: «The marvelous soap bubble, bluish, iridescent, with the

curved reflection of the window on its glossy side, grows, expands, and suddenly is no longer there, and all that remains is a snitch of ticklish moisture that hits you in the face» (p. 55). Il ne fait aucun doute que Smurov est l'ancêtre de Kinbote⁷.

L'image, la ligne de mire.

L'image apparaît donc comme le mode d'existence du personnage. Notons que le regard constitue chez Nabokov le sens privilégié. N'oublions pas que, dans sa jeunesse, Nabokov avait sérieusement envisagé de devenir peintre. D'autre part, sa passion pour l'entomologie l'obligeait à rester des heures entières l'œil rivé sur le microscope. Ainsi le regard est essentiellement ce qui permet d'opérer un découpage et une reconstitution du monde, tant scientifique que littéraire. Dans le roman, les personnages habitent d'ailleurs rue du Paon (allusion aux yeux d'Argus), et portent des cravates turquoises, autrement dit «bleu-paon».

Le narrateur n'est cependant pas simple spectateur, mais espion: le but que se fixe le guetteur est de percevoir le monde caché, secret, au prix d'une transgression. Il s'agit donc pour lui de ne pas se contenter de la surface réfléchissante, mais d'entrer dans le miroir, d'effectuer la traversée des apparences. Il est cependant clair que ce secret derrière le miroir est en fait créé de toutes pièces par les

⁷ Nabokov, *Pale Fire*, New York: Putnam, 1962.

fabulations du narrateur. Une fois de plus, le délire du narrateur semble désigner un postulat fondamental de toute lecture, c'est-à-dire qu'il doit y avoir un cœur secret qui génère et organise la fiction, ce qui aboutit à une valorisation du mystère aux dépens de la transparence. Nabokov dénonce cette illusion dès l'introduction lorsqu'il écrit: «the stress is not on the mystery but on the pattern» (p. 10).

L'œil du guetteur enregistre les images, ce qu'il fait à la façon du miroir: le sujet de la voix passive (Smurov qui est regardé) est actif (comme s'il était en face du miroir), alors que le sujet de la voix active (le narrateur qui guette) est passif (comme s'il était le miroir) et observe Smurov dans un esprit d'indifférence qu'il voudrait scientifique. Le narrateur enregistre le *réel* comme un miroir mais également comme un appareil de photographie: le *réel* se fige alors en tableau, le mouvement est suspendu dans l'image. Notons à cet égard l'hommage que Nabokov rend ainsi à la dernière scène du *Revizor* de Gogol. C'est parce que le *réel* se présente sous la forme de la contradiction qu'il constitue en fait un coup d'arrêt aux productions fantasmatiques du narrateur. Celles-ci ne pourront reprendre que sous l'influence de nouvelles stimulations. C'est donc en ce sens que le *réel* est la mort du texte.

Le miroir fonde ainsi le mode d'être des personnages par l'image, par la représentation, ce qui explique sans doute la prolifération inquiétante de doubles dans le roman⁸. Or, que l'image fonde

⁸ Vania et sa sœur Eugenia, Mukhin et Khrushchov, les deux élèves de Smurov, Abum et Azef, Nabokov et Bogdanovich etc.

l'existence, c'est précisément ce dont le narrateur a une conscience aiguë lorsqu'il affirme qu'il ne mourra vraiment qu'à la mort de la dernière personne à se souvenir de lui.

Le mirifique et le miroitant.

Le narrateur tel qu'il se présente au lecteur avant son suicide est un petit bonhomme vulgaire, lamentable et tremblotant. L'image que lui renvoie le miroir correspond si peu à l'image mentale qu'il a de lui-même qu'il refuse de s'y reconnaître, et n'a de cesse de l'effacer⁹. La fonction de son suicide, consiste donc d'abord à gommer l'image intolérable afin de pouvoir en dessiner d'autres. Le double du narrateur, Smurov, sera ainsi le reflet de cette image idéale de soi qu'a le narrateur.

Les images de Smurov sont, dans le roman, renvoyées par trois *miroirs*: le narrateur, Smurov lui-même et enfin les autres personnages. Mais dans la mesure où, d'après le narrateur, les autres n'existent que dans le miroir de sa propre imagination, les images renvoyées par les autres sont en fait reflets de reflets, comme si deux miroirs avaient été placés face à face, de part et d'autre du narrateur.

⁹ Dans *Lectures on Literature*, Nabokov écrit: «A madman is reluctant to look at himself in a mirror because the face he sees is not his own: his personality is beheaded; that of the artist is increased. Madness is but a diseased bit of commonsense, whereas genius is the greatest sanity of the spirit» (London: Picador, p. 377). L'artiste, à la différence du fou, sait fondre en un tout harmonieux les reflets du réel et les images que produisent à la fois son imagination et sa mémoire.

D'autre part, de même que l'image reflétée par deux miroirs placés l'un en face de l'autre semble devenir plus immatérielle avec chaque reflet, ainsi, au cours du roman, les images se font de plus en plus floues pour atteindre un point où Smurov paraît à peine reconnaissable: le roman décrit ainsi, au début, les images nées dans l'esprit de personnages normaux qui projettent simplement sur Smurov leurs petites lubies (ainsi, Marianna la pacifiste croit voir en Smurov un officier de l'armée blanche, Vania et Eugenia, les petites philistines, pour avoir trop lu de romans à l'eau de rose, ont l'image édulcorée d'un Smurov gentil et timide). Puis il révèle l'image erronée que renvoie un personnage sénile (l'oncle Pacha) et enfin les images délirantes de personnages bel et bien fous (par exemple Weinstock) voire doublement fictifs, comme Azef, esprit venu de l'au-delà que Weinstock convoque au cours d'une séance de spiritisme.

L'agencement de ces images par glissement successifs est remarquable. Décrit par le narrateur, Smurov est toujours à son avantage. Un simple mécanisme de compensation est ici à l'œuvre. La première image qu'il nous donne de lui répond ainsi point par point à la première scène du roman. Le narrateur nous était apparu comme un lâche fuyant devant un mari jaloux: Smurov, lui, tel que le voit le narrateur, est un héros intrépide.

De même, Smurov présente de lui-même des images très flatteuses. L'intérêt ici est de voir comment le délire du narrateur s'inspire largement des données du *réel textuel*. Ainsi, c'est parce que Marianna pense que Smurov est officier de l'armée blanche que celui-ci songe à inventer l'histoire de Yalta où il joue le rôle d'un héros

contre-révolutionnaire. L'image de Smurov agent *double*, qui ne tarde pas à remplacer celle de Smurov héros contre-révolutionnaire (que Mukhin a su dénoncer), naît directement de la paranoïa de Weinstock qui se croit entouré d'agents venus de là-bas (et ce là-bas désigne tout autant l'au-delà que la Russie). On voit comment le *réel textuel* se définit à la fois comme ce qui vient contredire le délire et comme ce qui précisément le nourrit. Lorsque les indices viennent à manquer, le narrateur doit explorer d'autres pistes: et c'est ainsi que nous voyons Smurov se métamorphoser de héros de l'armée blanche en agent double et enfin en Don Juan (ce qui est d'autant plus amusant qu'au début du roman, le narrateur nous apparaît comme un bien piètre amant.)

Mais une image compte par-dessus tout aux yeux du narrateur: celle de Roman Bogdanovich. Celui-ci écrit en effet ses mémoires sous la forme de lettres qu'il envoie à un ami. Or cette image de Smurov, parce qu'elle est la seule à être écrite, sera celle que gardera la postérité. Elle est donc gage de survie. C'est ce puissant désir d'immortalité (d'autant plus curieux que le narrateur croit être mort) qui le pousse à voler la lettre qu'envoie Roman. C'est aussi peut-être l'idée que cette image est la plus authentique de toutes: comme si l'image de Roman était celle du roman. Roman Bogdanovich (qui emprunte son nom à un romancier russe du XIX^e siècle, mais qui peut aussi se lire comme une sorte d'anagramme de Nabokov), semble offrir le reflet parodique de l'image que Nabokov a lui-même de son personnage. Or non seulement Bogdanovich contredit l'image de Smurov-Don Juan en voyant en lui un homosexuel, comme il bafoue

l'image idéale de Smurov en le considérant comme un minable, mais il l'accuse surtout d'être un voleur.

L'accusation de voleur, qu'il mérite largement pour avoir volé la lettre, la tabatière de Khrushchov, et essayé de prendre la fiancée de Mukhin, est ce qui compte ici: car pour constituer sa propre image, c'est bien à un vol de l'image qu'a recours le narrateur. Par le vol de la lettre, le narrateur espère découvrir le secret de son être. Car la lettre institue le sujet comme signe, et ce qui manque au fond au narrateur, par une petite tragédie sémiotique, c'est son signe. Mais si les autres personnages n'existent que dans le miroir de l'imagination du narrateur, celui-ci se volerait-il donc lui-même? Une analyse plus fine des autres personnages montrent que ceux-ci sont en fait des reflets de personnages tirés d'autres œuvres littéraires: ainsi Khrushchov qui se tortille le nez, et Mukhin avec son pince-nez sont directement tirés de la nouvelle de Gogol, *Le nez*. Les aventures de Pacha sur la perspective Nevski sont peut-être également à lire dans la nouvelle de Gogol du même nom. Il ne faut pas beaucoup réfléchir pour trouver dans Tchekhov le modèle de Vania. Le mari de Mathilde est directement tiré du théâtre de boulevard, et Gretchen, la soubrette, des contes de fées. Quant au narrateur, homme mort privé d'images, tout nu comme si on lui avait volé ses habits, il semble sortir de la nouvelle de Tchekhov qu'il lit à ses élèves au début du roman, *Le roman de la contrebasse*. Son nom, Smurov, n'est-il d'ailleurs pas l'écho de celui du héros de la nouvelle, Smuichok? Son histoire peut également se lire comme l'image inversée de celle de Narcisse, qui meurt d'avoir rencontré sa propre image. Le narrateur, lui, meurt avant

même de trouver son reflet, et son suicide rappelle la mort de Narcisse: la balle frappe une cruche d'eau et le narrateur s'évanouit dans un murmure de source comme s'il était tombé dans une fontaine. Tout se passe donc comme si ce n'était pas Smurov qui cherchait son image, mais son image, son ombre, qui cherchait son modèle originel. Dans sa folie donc, le narrateur semble illustrer le fonctionnement même du texte littéraire qui, par un jeu d'emprunts, se constitue comme texte. Ainsi, les références intertextuelles participent de cette même structure de vol qui entre dans la constitution du texte¹⁰.

Or, au milieu de toutes ces images, comment déterminer l'original, le modèle? De fait, ce que cachent tous ces portraits de Smurov, ce n'est point le Smurov authentique mais la perte même de l'original, symbolisée par le suicide du *je*¹¹. Le lecteur négligent qui, prenant la première image pour la bonne, en déduirait que Smurov est un être minable serait aveugle à ce qui se passe vraiment: le texte fait apparaître qu'il est impossible de définir un modèle, et que l'être est précisément ce qui se dit de façon multiple.

¹⁰ J. Derrida, dans *La dissémination*, souligne qu'«écrire veut dire greffer». Paris: Éd. du Seuil, 1972, p.395.

¹¹ Nabokov, au cours du roman, raconte comment à la suite de la découverte par Linné d'une nouvelle espèce commune de papillons, les entomologistes identifièrent tant de nouvelles variétés de cette espèce que l'on ne sut bientôt plus quel était le type, le modèle, l'original. Au bout du compte, on décréta pour clore le débat que le représentant de la race typique était le papillon de Linné.

Le miracle tautologique.

Smurov ne sort de l'enfer des miroirs, nous dit Nabokov dans la préface, que lorsque deux images coïncident enfin et consacrent ainsi la réussite de la représentation. Le roman se présente donc comme une variation sur le thème de la ressemblance et de la différence, du double et du reflet. Ainsi, au début, le roman présente Smurov comme le double du narrateur: il s'agit alors de partir en quête des ressemblances entre deux personnages, *je* et Smurov. C'est par la synthèse des images hétérogènes que l'on découvre dans un deuxième temps que le double est en fait un reflet. La problématique s'inverse alors puisqu'il s'agit non pas de trouver le même dans l'autre mais de discerner l'autre dans le même. La figure du double est celle d'un éclatement, d'une dispersion du semblable, alors que la figure du reflet est au contraire celle de l'union tensionnelle de la différence.

Or si rien ne fonde le jeu de la différence et de la ressemblance, l'identité des deux images ne peut être que celle du nom et du pronom. On peut ainsi voir tout le roman comme la quête par le *je* de son nom. La voix pronominale réfléchie permet la dissociation du narrateur en une voix et un corps: la proposition «je ne cessai de m'observer» devient très facilement «je ne cessai d'observer Smurov» à la faveur du brouillard introduit par le pronom mis à la place du nom. Le pronom mis à la place du nom occupe vis-à-vis de celui-ci la même place que le reflet par rapport au sujet. L'interprétation du roman repose donc sur un arrêt provisoire du glissement des noms propres, au moment où pronom et nom coïncident enfin. L'identité

entre *je* et Smurov que dévoile à la fin du roman le mari de Mathilde est trahie dans le cours du texte par certains indices, qui ne peuvent être correctement interprétés qu'en deuxième lecture: c'est à la relecture que l'on comprend par exemple quel deuil porte Smurov (celui du *je*). Que Smurov travaille chez Weinstock, et occupe la place convoitée par le narrateur, que Smurov soit amoureux de Vania à qui le narrateur fait une déclaration, ne peuvent être considérés comme des indices sûrs de l'identité entre *je* et Smurov qu'à la relecture.

Cette vérité incontournable du «*je est Smurov*» semble donc pouvoir arrêter enfin le jeu des reflets: mais la vérité de la coïncidence des images nous offre une vérité tautologique qui ne nous apprend rien sur l'identité de *je* ou de Smurov. La vérité de la tautologie n'est qu'en apparence celle de l'identité. Qu'y a-t-il au fond de commun entre le narrateur en tant que personnage et les multiples et contradictoires représentations de Smurov? Aussi, la fin du roman, contrairement aux intentions affichées, ne me semble pas faire sortir le héros de l'enfer des miroirs. D'où l'affirmation de Nabokov selon laquelle l'agencement compte plus que le mystère, puisque la solution du mystère («*je est Smurov*») arrête bien le jeu des miroirs mais au prix d'une décevante vérité tautologique, d'un simulacre d'identité. L'agencement, au contraire, participe du jeu des reflets, de la différence et de la répétition, il est du côté de la dynamique de la représentation.

Ce questionnement sur le miroir nous amène à une définition du texte comme jeu de miroirs. *Je est Smurov*: cette identité, c'était là le secret, à la fois transparent et parfaitement mystérieux. La formule

tautologique agit donc comme une surface miroitante qui révèle et cache dans un même mouvement, elle est surface sans profondeur.

L'erreur; le délire.

Or, si la seule vérité est celle de la tautologie, et si l'image toujours renvoie, non à un modèle préexistant, mais à une autre image, comment juger de la vérité et de l'erreur dans le texte? Car là où il n'y a pas d'identité, il ne peut y avoir de contradiction. La raison serait-elle soluble dans l'image et l'enfer des miroirs?

La possibilité de l'erreur se glisse par excellence dans la comparaison, dans l'«être comme», qui, au fond, est la marque même de l'interprétation conçue comme mise en rapport d'images. Car l'interprétation obéit elle-même au jeu du miroir dans la mesure où elle cherche à discerner la ressemblance entre image à interpréter et image interprétante. La première apparition du miroir dans le roman montre bien cette dynamique: «I suppose she rather appealed to me, this plump, uninhibited, cow-eyed lady with her large mouth, which would gather into a crimson pucker, a would-be rosebud, when she looked into her pocket mirror to powder her face» (p. 14). La formulation illustre bien le double mouvement de l'interprétation: la grande bouche (image à interpréter) ne correspond pas à l'image idéale que Mathilde a d'elle-même (image interprétante). En conséquence, elle la «ratatine» de façon à faire coïncider le reflet du miroir avec son image intérieure. Le deuxième mouvement, c'est la

nouvelle interprétation donnée à l'image qui en résulte: la nouvelle image dans le miroir coïncide avec l'image d'une bouche en bouton de rose pour Mathilde, qui donc est satisfaite, alors qu'elle fait penser au narrateur à un cul-de-poule. Ainsi, pour lui, Mathilde erre dans son interprétation. L'interprétation de l'image ne consiste donc pas à ramener à la réalité (lieu hypothétique de vérité) mais à d'autres images relativement arbitraires, l'une charmante, l'autre cocasse, sans que l'une soit plus *vraie* que l'autre.

Pourtant dans le roman, les exemples d'erreur d'interprétation sont nombreux, ce qui vient contredire la thèse selon laquelle rien ne saurait arrêter la dérive des interprétations. Ainsi, le narrateur croit que le récit de Smurov bouleverse Mukhin. En fait, celui-ci toussote car il sait que Smurov ment, et loin de l'admirer il le méprise. A posteriori le lecteur comprend donc que le narrateur s'est trompé. L'erreur est sortie du sillon tracé dans le texte comme marque du cadre de référence pertinent. Toute la difficulté de l'interprétation consiste donc à déterminer le cadre d'après ses traces, par un processus d'abduction¹². Ainsi, ce politicien qui, sur la photo, lève la jambe, semble danser alors qu'il ne faisait qu'enjamber une flaque. Trouver le bon cadre de référence dépend essentiellement d'un pari qui se trouve justifié ou infirmé par le déroulement du texte. C'est par la contradiction que le texte contrôle en partie ses interprétations, et c'est en ce sens que la démarche du narrateur reflète assez

¹² U. Eco définit l'abduction comme «la tentative hasardée d'un système de règles de significations à la lumière desquelles un signe acquerra son propre signifié.» *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris: PUF, 1988, p. 51.

fidèlement celle de tout lecteur. Le narrateur, dans ses moments les plus lucides, reconnaît qu'il fait un pari lorsqu'il décide que le monde est le produit de son imagination. La preuve qui peut garantir le pari de lecture ne peut être une preuve épistémologique, mais bien *sémiotique* et doit se formuler à partir d'un cadre de référence constitué après coup par ajustements progressifs. C'est la raison pour laquelle Nabokov aime à répéter que le bon lecteur ne pourra jamais être qu'un relecteur.

C'est aussi la raison pour laquelle le bon lecteur doit construire un cadre de référence suffisamment large pour que même l'erreur des personnages, leur délire, fassent sens. L'erreur dans le texte fonctionne comme un écart, que le processus d'interprétation vise à comprendre. Ce qui contrôle la dérive des interprétations, c'est précisément cette instruction donnée au lecteur de hasarder un système de règles de significations à la lumière duquel tous les signes du texte feront sens. La lecture elle-même fonctionne donc précisément comme le miroir, et comme la métaphore, en ce sens qu'elle doit unir les différences en gardant la différence au cœur des ressemblances. Ainsi, lorsque Smurov raconte comment il a échappé à la mort, son récit est littéralement faux mais métaphoriquement vrai¹³, car Smurov a bien raté son suicide. De même, l'organisation secrète de l'araignée rouge, à laquelle croit Weinstock dans son délire, peut s'interpréter métaphoriquement comme l'organisation

¹³ Ricœur montre bien comment la métaphore est une faute calculée, une transgression catégoriale, qui est l'envers d'une logique de la découverte: *La métaphore vive*, Paris: Éd. du Seuil, 1975.

secrète du texte. Il faut lire dans «Red Spider»: «red spy der». L'œil de l'espion est le miroir où la couleur se lit à l'envers.

Que la vérité littéraire ne préexiste pas au texte mais survienne au texte dans la lecture, et se mesure à sa capacité à intégrer en elle tous les éléments du texte, voilà qui explique peut-être pourquoi Nabokov s'est toujours gardé des freudiens. Leur interprétation, d'après lui, préexiste au texte. Dans le cas de *The Eye*, ce rejet est troublant: on peut s'étonner en effet de l'affinité entre la description freudienne du narcissisme et la description nabokovienne. Ainsi, par exemple, le roman suggère fortement l'homosexualité de notre Narcisse fou. Or c'est précisément pour rendre compte du choix d'objet chez les homosexuels que Freud s'était penché sur la question du narcissisme. Ce qu'il faut comprendre, c'est que l'homosexualité du narrateur n'obéit ici en rien à une quelconque nécessité psychologique mais constitue une nécessité esthétique: celle de l'inversion de celui qui se regarde dans le miroir. Bogdanovich dit ainsi de lui qu'il est un «gaucher sexuel».

★

Revenons encore et toujours à notre formule «*je est Smurov*». Le *je* existe par les signes. A ce titre il participe au jeu infini de renvois de signes à signes, au jeu sans cesse déplacé de la ressemblance et de la différence, que rien ne fonde, mais qui pourtant est essentiel au renouvellement de la vision du monde: c'est par ce jeu que de nouvelles classifications, de nouvelles catégories peuvent s'inventer,

que les codes sémiotiques peuvent se renouveler. Le jeu opère une resegmentation du contenu qui rend obsolètes les clichés. En ce sens le délire, parce qu'il est une transgression de l'ordre catégoriel établi, a une fonction novatrice qu'il partage avec l'écriture de l'artiste authentique. Que l'artiste n'ait que faire des trottoirs le long desquels de toute façon il ne promène jamais son miroir que par *désœuvrement* (au sens propre), c'est ce qui lui permet d'être infiniment plus hardi, et plus novateur, que le scientifique. La fascination pour l'écho, l'écart et le reflet, ne suggère peut-être pas seulement la consécration de l'absence d'origine et de transcendance, mais, dans la mesure où le *je* ne peut se dire que par les multiples images de Smurov, l'impossibilité de dire même le littéral de façon autre que métaphorique.