

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La lecture et la virtualité de l'œuvre littéraire :  
une herméneutique de la figure de l'autoréférentialité dans *Pale Fire*

Par  
Mathieu Bergeron

Département de littérature comparée de l'Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maître es arts  
en littérature comparée

Juillet, 2008

© Mathieu Bergeron, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La lecture et la virtualité de l'œuvre littéraire :  
une herméneutique de la figure de l'autoréférentialité dans *Pale Fire*

Présenté par :  
Mathieu Bergeron

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal  
président-rapporteur

Eric Savoy  
directeur de recherche

Terry Cochran  
membre du jury

Mémoire accepté le 6 novembre 2008

**Résumé du mémoire :**

Cet essai s'attaquera aux problèmes posés par le cas de figure de l'autoréférentialité tel que l'ouvrage *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov, en présente un cas particulièrement intéressant pour son étanchéité. Nous emploierons, afin d'offrir une nouvelle compréhension de cette particularité du texte, l'angle d'approche des théories de l'herméneutique telles que développées par Paul Ricœur. L'emploi de ce cadre conceptuel particulier stipule des enjeux proprement référentiels que nous désirons éclairer en ce qui concerne la figure de l'autoréférentialité, normalement étudiée en tant que simple particularité structurale. Notre étude se développera en deux parties. Dans un premier temps, nous observerons comment l'autoréférentialité, considérée comme une forme de repliement du texte sur lui-même, développe en fait une mise en abyme de la lecture qu'en fait le lecteur, mise en abyme dans laquelle l'autoréférentialité constitue sa visée proprement référentielle. Ensuite, nous développerons, sur la base du processus de signification propre à la métaphore, une explication du caractère virtuel de l'œuvre littéraire, tel que nous le croyons nécessaire afin qu'une œuvre puisse se constituer ponctuellement comme représentation du processus de lecture à l'œuvre chez le lecteur qui s'incarne dans sa relation au texte. Ces moments complémentaires nous permettront de soutenir notre conclusion selon laquelle le texte autoréférentiel ne représente pas un exemple de l'a-référentialité du texte littéraire, mais bien une référence irréductible à la lecture dont les théories de l'herméneutique prennent acte de la nécessité.

**Mots clés :** référence, métaphore, métatextualité, ontologie, interprétation, philosophie réflexive, signification, Nabokov.

**Summary of the essay:**

This essay will assess the questions posed by the autoreferential text, of which Nabokov's *Pale Fire* proposes a particularly air-tight example. The necessity for a new understanding of the phenomenon will lead us to employ Paul Ricoeur's hermeneutic theories to debunk it. This particular approach presupposes a necessary referential aspect, which we will try to bring into light, to a figure normally considered as a simple structural particularity. Our essay will consist of two parts. First, we will consider how autoreferentiality, normally studied as a form of retreat of text within its own boundaries, actually develops a representation of its own decoding by the reader, representation in which it finds its referential perspective. Second, we will develop, on the base of the signification process of the metaphor, an explanation of the virtuality of the literary work, as we find it necessary for a text to constitute punctually a representation of the reading process incarnated in the person of the reader. These complementary moments will allow us to support our conclusions according to which the autoreferential text does not educate to see the non-referentiality of literature, but consists in a staple reference to what is implied by the act of reading, of which hermeneutics confirms the necessity.

**Key words:** reference, metaphor, metatextuality, ontology, interpretation, reflexive philosophy, signification, Nabokov.

## Table des matières

Introduction.....	3
Chapitre 1	
La portée référentielle de l'autoréférentialité :	
<i>Pale Fire</i> ou la mise en abyme du cercle herméneutique.....	17
L'herméneutique quant au postulat de la référence.....	22
1. « <i>Pale Fire</i> » : Le texte comme œuvre et le problème du sens.....	31
1.1. Les cinq critères de la textualité :	
Mise en abyme de la relation herméneutique.....	34
1.2. L'étape existentielle : la revanche du <i>Cogito</i> Humilié.....	49
2. <i>Pale Fire</i> :	
L'autoréférentialité comme référence à la lecture en acte.....	53
Chapitre 2	
La métaphorique constitutive de <i>Pale Fire</i> .....	63
1. La métaphore comme problème central de la référentialité :	
vers une économie métaphorique de la référence.....	68
1.1. Métaphore et herméneutique.....	68
1.2. Une métaphorique vive à l'échelle de l'œuvre.....	74
2. <i>Pale Fire</i> : une théorie du texte métaphorique.....	80
2.1. L'économie relationnelle ou métaphorique généralisée.....	86
2.2. Le texte à clés et la portée métaphorique de l'indice.....	102
Conclusion.....	113
Bibliographie.....	120

**Remerciements**

Merci à Éric Savoy pour son aide et son soutien dans ce projet. Merci à Maxime, Simon et Christophe pour compter parmi les gens avec qui je peux discuter mes idées. Merci à Éric de Larochellière pour son aide dans un autre projet qui a nécessairement influencé celui-ci. Un merci particulièrement gros à Julie-Stéphanie Normandin sans les corrections et les lectures de laquelle ce mémoire ne serait pas ce qu'il est.

## Introduction

Si l'aventure du roman au vingtième siècle passe par une certaine expérience de ses possibilités formelles, peu d'auteurs s'y sont lancés avec une intelligence et une habileté comparables à celles dont a fait montre, dans toute son œuvre, Vladimir Nabokov. Né la même année que Borges, Nabokov constitue un exemple flamboyant du tremplin que peut fournir, vers une nouvelle intelligence du monde par la littérature, un jeu sur le texte trop souvent taxé de combinatoire stérile, et relégué au rang de lubie d'une époque révolue, culminant avec le tournant linguistique des années soixante-dix. Pourtant, si la carrière littéraire de Nabokov, tant en russe qu'en anglais, fut, à bien des égards, vouée à l'exploration des mécanismes de la représentation (*Invitation au supplice*, par exemple, décortique sous le couvert d'un désespoir coloré la détention absurde d'un personnage accusé d'être « imperméable à la lumière », que seul le lecteur peut libérer en terminant la lecture du livre), la popularité vint à l'auteur pour des motifs tout autres que formels. C'est en effet au caractère scandaleux de sa bombe intitulée *Lolita*, parue alors que l'auteur, âgé de cinquante-six ans, a déjà derrière lui une œuvre prolifique, que Nabokov doit la renommée qui ne lui valut que bien plus tard la reconnaissance critique dont il est aujourd'hui tributaire.

En effet, si le petit brûlot de Nabokov demeure un chef-d'œuvre, à une époque qui étale au grand jour ses perversions, c'est que le livre d'abord vu comme un ouvrage pornographique étrangement précieux allait attirer le regard sur une œuvre toute faite de recherche stylistique, où se dévoile une passion de l'auteur pour



l'artifice ainsi qu'une maîtrise monstrueusement aiguë des enjeux de la création artistique. Dans les lignes de sa magnifique histoire de la littérature américaine qu'il consacre à *Lolita*, Pierre-Yves Pétilion qualifie à juste titre l'ouvrage de « chef-d'œuvre de "formalisme magique". » Le critique français nous invite à remarquer que 1925, année où Nabokov fait ses débuts en littérature, est également l'année de publication de la *Théorie de la prose*, par le formaliste russe Viktor Chklovski. « [C]es thèmes du formalisme russe constituent un programme qu'à certains égards Nabokov a mis en œuvre dans ses romans. C'est au milieu des années soixante qu'on a traduit en Américain les grands textes du formalisme russe : leur redécouverte et la gloire de Nabokov vont de pair.<sup>1</sup> » Cependant, malgré que la remarque soit juste – Nabokov doit effectivement sa reconnaissance critique à la découverte de sa maîtrise quasi-despotique du matériau textuel –, cette nouvelle porte d'entrée dans le texte, qui appuiera le renouveau de la forme romanesque, placera du fait même sa critique devant une alternative insoutenable. Cette dichotomie entre forme et contenu, la critique nabokovienne en fournit un exemple particulièrement probant.

En effet, la reconnaissance du caractère hautement construit des fictions de Nabokov, comme premier par rapport à un contenu souvent déstabilisant, sinon carrément offusquant, ouvre au risque souvent concrétisé de ne voir de ces formes que le côté textuel et stérile. La littérature est alors vue comme ce jeu de l'aristocrate ayant fui la révolution, se tenant loin des questions à l'échelle humaine et des

---

<sup>1</sup> PÉTILLON, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine / Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 229.

solutions aux enjeux qui affectent notre société ou notre condition. Toute l'œuvre adopte ainsi une posture dérivée de cet autre grand conflit d'école du XXe siècle, qui cette fois a trait à la vie de l'auteur. Or, cette confusion des catégories, entre un débat proprement littéraire, opposant approche formaliste et thématique, et un débat de société, est une porte grande ouverte par la figure emblématique de Nabokov. Son œuvre entière, en effet, semble jouer sur les possibilités de cette superposition, et tendre à la critique des pièges qu'on évite seulement pour mieux se jeter dans d'autres. Nous sommes, chez Nabokov, en terrain délibérément miné. D'un côté, les tenants du formalisme sauteront sur l'intelligence des constructions pour justifier une œuvre dont les thèmes, comme l'univers de la représentation, demeurent clownesques, sinon carrément triviaux, sans pour autant en arriver à rendre l'œuvre pertinente à l'expérience humaine. Une telle lecture se doit donc de poser, pour la littérature, un constat d'artificialité visant à démonter l'illusion de la référentialité du langage dont ils feront leur principal cheval de bataille. D'un autre côté, les tenants d'une lecture plus thématique y verront une critique – le personnage central étant souvent cet intellectuel exilé aux agissements condamnables – de l'absurdité promue par l'univers de la représentation et l'occasion d'une visite biographique chez l'auteur. Ou encore : demeurant sciemment enfermés dans les limites de l'univers de la fiction, les critiques multiplieront les débats sur des questions ayant trait, par exemple, à la psychologie des personnages.

Si nous persistons à croire que le débat ouvert par l'œuvre de Nabokov demeure celui qui s'attaque à une définition des enjeux de la création artistique, nous

croyons que le conflit entre approche structuraliste et thématique demeure, quant à lui, prisonnier d'un horizon beaucoup plus restreint que celui véritablement ouvert par l'œuvre. Il nous apparaît clair, dans la description que donne Nabokov des enjeux de composition soulevés dans les problèmes d'échecs, que cet aspect structural, même proéminent dans son œuvre, n'est que la contrepartie d'un travail d'interprétation auquel il appartient de l'actualiser et d'en comprendre les implications afin qu'éclate au grand jour sa véritable valeur artistique. C'est ainsi par une meilleure compréhension du rôle réservé dans l'équation à la lecture critique, que passe l'élargissement de cet horizon que nous allons tenter dans notre essai. Selon nous, si la critique tombe si facilement dans le piège que lui tend l'œuvre, c'est qu'elle continue de se percevoir comme un événement extérieur à la venue au sens de l'écriture nabokovienne, alors qu'une place de choix lui est assignée dans sa production même.

L'exemple le plus patent du rôle constitutif assigné à la lecture par l'œuvre de Nabokov nous semble celui fourni par l'ouvrage *Pale Fire*, qualifié par Pétilion comme représentant, avec les *Ficciones* de Borges dont la traduction paraît la même année (1962), l'un des deux piliers du renouveau du roman dans les années soixante. La forme particulière de *Pale Fire* – soit celle d'un roman qui se présente sous la forme de l'édition critique d'un poème : « Pale Fire » – semble toute désignée pour ouvrir vers ce questionnement que semble poser toute l'œuvre de l'auteur : quel rôle joue la lecture critique dans la venue au sens d'une œuvre ? Or, dans la majorité des cas, dont nous retracerons un parcours non exhaustif, l'exégèse souvent très savante

que la critique donnera de l'œuvre nous semble manquer ce rendez-vous avec la question innovatrice que le livre adresse au matériau artistique.

Mary McCarthy est probablement la première à consacrer un essai substantiel à l'ouvrage. Cet essai, « A Bolt from the Blue », qui sert encore de préface à l'édition Penguin Classics, paraît quelque mois à peine après la sortie du livre. Cette rapidité d'exécution, dans la réponse à un ouvrage si complexe, conduit Maurice Couturier, presque quarante ans plus tard, à décrire en ces termes l'effort de McCarthy : « Mary McCarthy's critical response to the novel came very early – almost too early in the opinion of Frank Kermode : "The age is grown so picked that the toe of the critic comes so near the heel of the artist, he galls his kibe."<sup>2</sup> » À ce commentaire selon lequel, dans le cas de McCarthy, le critique marche sur les talons de l'auteur, nous serions tentés d'aller jusqu'à ajouter que Nabokov, se sentant suivi de trop près, frêne brusquement avec *Pale Fire* de façon à volontairement provoquer ce carambolage d'érudition qui commence avec « A Bolt from the Blue ». L'essai de McCarthy s'ouvre sur une pléthore de métaphores un peu arbitraires qui résument bien l'embarras de la commentatrice devant l'objet qu'elle tient entre ses mains : « *Pale Fire* is a Jack-in-the-box, a Fabergé gem, a clockwork toy, a chess problem, a trap to catch reviewers, a cat-and-mouse game, a do-it-yourself kit.<sup>3</sup> » La cinquième métaphore de la série, probablement la plus près de la vérité, aurait dû à elle seule mettre un frein à son enthousiasme fasciné. En effet, si on lui doit d'avoir démêlé

<sup>2</sup> COUTURIER, Maurice, « Which is to be master in *Pale Fire* », 1998, Disponible en ligne : <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>

<sup>3</sup> MCCARTHY, Mary, « A Bolt From the Blue », dans : NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, Londres, Penguin Classics, 2000, p. V.

certaines des ficelles de l'intrigue, d'en avoir efficacement séparé les divers niveaux et d'avoir réussi à remonter la piste, de l'histoire telle qu'elle se donne à l'histoire telle qu'elle se cache derrière (comme nous le verrons, contestable), son essai demeure néanmoins prisonnier de ce que Maurice Couturier appelle la « Black Box ». Non seulement l'amont du fleuve d'encre qui coulera par la suite, au sujet du livre, s'enfoncera-t-il dans des débats qui montreront bien la difficulté, voire l'impossibilité, d'en arriver à l'exhumation d'un synopsis *final*, ou même satisfaisant, mais en plus McCarthy s'embourbe dans un inventaire des jeux de miroirs et de renvois qui se multiplient à l'infini dans ce poème mathématique. Comme avec un microscope à travers lequel elle regarderait se multiplier les cellules d'un organisme, mais sans pouvoir dire à quel ordre du vivant celui-ci appartient, elle analyse d'abord les occurrences entrecroisées des couleurs rouges et vertes qui parsèment le roman, qu'elle compare à un échiquier où s'affronteraient les univers parallèles de la représentation. Dans un même effort, elle relève la parenté des personnages et des éléments de la fiction avec la constellation des divinités du panthéon gréco-romain : « Not only Hermes-Mercury, most of the nymphs of Arcady and gods of Olympus are glimpsed in *Pale Fire*, transformed, metamorphosed into animal or human shapes.<sup>4</sup> » Cependant, cette palette de couleurs complémentaires, cette analyse helléniste des personnages (qui n'est pas sans rappeler le *zemblisme* abusif sous lequel le critique intradiégétique décline la signification du poème de Shade), demeurent prisonnières d'un jeu de renvois et de possibilités intertextuelles dans lesquels, comme dans un labyrinthe, l'essai erre sans jamais s'élever à une perception de son macrocosme, sans jamais donner un sens à

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. XVIII

cette lecture non-linéaire. En dernier recours, et sautant sans prévenir à un tout autre niveau de lecture, McCarthy tente de justifier, par une référence à une certaine « human-reality », l'inorthodoxie du mécanisme romanesque :

But it is not only in symmetry and reproduction that the magic signature of Mind is discerned, but in the very imperfections of Nature's work, which appear as guarantees of authentic, hand-knit manufacture [...] Nabokov's tenderness for human eccentricity, for the freak, the 'deviate', is partly the naturalist's taste for the curious. But his fond, wry compassion for the lone black piece on the board goes deeper than classificatory science or the collector's choplicking. Love is the burden of *Pale Fire*, love and loss [...] The sense of loss in love, of separation (the room *beyond*, projected onto the snow, the phantom moves of the chess knight, that deviate piece, *off* the board's edge onto ghostly squares), binds mortal men in a common pattern – the elderly couple watching TV in a lighted room, and the 'queer' neighbor watching *them* from his window.<sup>5</sup>

Cette véritable profession de foi en une signification pertinente à notre compréhension du phénomène humain, si elle demeure sans lien solide avec la minutieuse dissection de McCarthy, montre bien à quel point ce genre de déconstruction demeure insuffisant à expliquer la sorte de référence en jeu dans le roman de Nabokov : « Mary McCarthy seemed to fear that the game might be deemed gratuitous unless it served a humanist purpose of some kind.<sup>6</sup> »

Mais ce n'est là qu'un début. De toutes les tentatives érudites d'éviter une théorie unifiée de la forme et du contenu, la querelle qui anima nombre de critiques (jusqu'à Richard Rorty qui y prit part) autour du forum de discussion NABOKOV-L<sup>7</sup> n'est certes pas la moindre. L'affrontement, qui éclata autour de décembre 97-janvier 98, visait à résoudre un bonne fois pour toutes un vieux débat opposant les *shadeans* aux *kinboteans*, dont l'enjeu était de résoudre la question supposément éminemment problématique de l'autorité dans le roman *Pale Fire*. Selon les acteurs

<sup>5</sup> *Idem*, p. XVII.

<sup>6</sup> COUTURIER, Maurice, *Op. cit.*, p.1.

<sup>7</sup> Les archives du débat sont disponibles à l'adresse Internet : <http://listserv.ucsb.edu/archives/nabokv-l.html>.

de la discussion, un doute plane quant à savoir qui est l'auteur véritable (Shade ou Kinbote) de l'entièreté du roman, et la possibilité de tirer du livre une signification cohérente demande qu'on en finisse avec tout doute possible – ne permet pas que celui-ci plane. Nous ne fournirons pas ici un procès-verbal du forum. Nous nous contenterons de reprendre l'argument de Brian Boyd, grand spécialiste de Nabokov et lui-même ancien *shadean*, qui, dans la vertigineuse exégèse fournie dans son article « *Shade and Shape in Pale Fire* », revient sur ses positions originales dans une tentative de médiation entre les partis en cause.

Son article commence par un résumé de l'argument des deux partis. De leur côté, les *Shadeans* prônent l'impossibilité, pour un érudit de second ordre (Kinbote), un fou de surcroît, d'atteindre la maîtrise et la pureté dont fait montre le poème de John Shade. L'*égoïsme* et le *pédantisme* du personnage rendraient ainsi incohérente la rédaction d'un poème qui, finalement, n'inclut que très peu des matériaux qu'il aurait soi-disant imposés au poète, durant leurs longues marches au crépuscule, et qu'il devrait se contenter de réécrire dans son commentaire : « Kinbote lacks the restraint, the modesty and the motive to establish the silent signals connecting poem and commentary that trouble and tantalize the attentive reader. We need another solution.<sup>8</sup> » Les *kinboteans* ont quant à eux dans leur arsenal le fait qu'il apparaît douteux qu'un personnage, de la *modestie* et de la *sensibilité* de Shade, puisse tourner en dérision un poème qu'il aurait composé, entre autres, à la gloire de sa fille décédée. De plus, si le poète semble faire montre d'une obsession, dans sa

---

<sup>8</sup> BOYD, Brian, « *Shade and Shape in Pale Fire* », dans : *Nabokov studies*, vol. 4, 1997, disponible en ligne : <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>.

recherche, de ce qui l'attend après la mort, une tentative de la transcender de cette façon tournerait également cette quête en dérision :

If Shade feigns his death, and yet survives in New Wye, he will become an object of bemused curiosity--the national papers will descend on a well-known poet who has so elaborately faked his own death--so that come publication day his composing the poem and commentary will have served nothing like the purpose of transcendental probé the Shadean theory posits: he will only find himself entangled in the gossipy nets of others. A Shadean reading of the plot, if pursued to its end, lapses into muddle. So would Shade's plan--which would be enough to make Shade desist.<sup>9</sup>

Mais l'article de Boyd ne se contente pas de revoir et de contredire les théories en confrontation dans la discussion. Il est à la recherche de solutions. C'est donc, suivant la pensée selon laquelle il ne manquerait qu'une explication, factorisant un nombre plus vaste de données, qu'il se propose ici de fournir une nouvelle explication. Une explication qui résoudrait le problème posé par la question de l'autorité dans *Pale Fire* sans pour autant en détruire les prémisses selon lesquelles Shade serait l'auteur du poème et Kinbote celui du commentaire :

Not that I have sought to compromise or retreat: as I wrote on the internet discussion, what would be needed to supplant the Shadean hypothesis would be one that explained *more of Pale Fire*, not one that explained less and overlooked the peculiar pressure the novel exerts towards a deeper accounting for the hum of half-heard harmonies behind its flagrant discords.<sup>10</sup>

Cette solution, pour farfelue qu'elle paraîtra au premier abord, n'en demeure pas moins basée sur une analyse incroyablement minutieuse du livre, qu'elle replace sur l'horizon de la quête animant l'œuvre entière de Nabokov : Shade est bel et bien décédé alors qu'il ne lui restait qu'un vers à ajouter à son chef-d'œuvre. Cependant, par-delà la mort, il influencera de son murmure spectral la rédaction du commentaire de Kinbote de sorte à transcender sa situation et, conforme au moteur contrapunctique animant son œuvre, à en arriver par l'approche complémentaire de

---

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*



cette prose excentrique à laisser s'exprimer encore davantage des motifs biographiques et émotifs qui sont la matière première de son poème. Et ce, même s'il doit laisser s'épanouir l'univers de réflexions que représente le Zembla de son commentateur.

Nous n'entrerons pas ici dans les détails de l'argumentaire de Boyd qui nous apparaît du reste assez légitime. Nous nous contenterons d'en dire, et ce sera la base de notre essai qui empruntera une direction complètement différente, que ce genre de réflexion, prenant appui sur des jugements moraux et psychologiques de personnages, demeure trop près du contenu pour considérer la rencontre proposée avec une forme si innovatrice. Cette analyse, si pertinente et détaillée soit-elle, de l'arbre et de sa biologie fascinante, continue de nous cacher la forêt. Cette question du *qui*, si elle trouve une résolution satisfaisante dans l'essai de Boyd, élude selon nous la question beaucoup plus importante du *quoi*. À quelle fin Nabokov lancerait-il son lecteur sur des pistes si compliquées qu'elles font de son roman un strict jeu d'assemblage, si ce n'était que pour fournir une solution à un problème relatif à l'intrigue ? Si l'essai de Boyd fournit une interprétation valable d'un certain jeu d'intrigue nouant la diégèse, son analyse ne postule pas moins dangereusement de la *réalité* des événements. Il confond ainsi une certaine nécessité de justifier une mort ayant réellement lieu dans le déroulement d'une fiction avec des arguments jouant sur une plausibilité ayant trait au réel. Si son argumentaire justifie la nécessité de l'apport de Kinbote dans la fiction, son réalisme, si l'on peut se permettre, son explication ne justifie en rien la facture de cette prose bourrée de clefs, d'indices

favorisant sa déconstruction et à travers lesquels elle affiche clairement son côté de fiction construite, artificielle. Autrement dit, Boyd et les théoriciens de la querelle sur l'autorité continuent de traiter la lecture comme un événement contingent, accidentel et accessoire, qui ne fait que trouver, derrière le livre, sa vérité cachée.

Selon nous, une lecture qui ne se considérerait pas comme partie prenante de la rédaction, comme constitutive de la composition de *Pale Fire*, ne peut que passer à côté de l'occasion offerte par le livre de Nabokov de saisir une nouvelle compréhension des enjeux de la création artistique. Mais pour ce faire, il faut commencer par considérer un tiers parti, un autre *personnage* souvent ignoré, et l'inclure dans les options des auteurs possibles : le lecteur. Ainsi, que Shade ou Kinbote aient pu seuls écrire l'entièreté de l'ouvrage n'est pas une possibilité remise en cause, bien au contraire. Il faudrait être aveugle pour ne pas voir que Nabokov nous tente avec cette possibilité. Cependant, la dissimulation et la dissémination des éléments, qui composent cette critique devenue roman, font en sorte que ces possibilités affectant la notion d'auteur dans le livre ne peuvent prendre ne serait-ce qu'une once de réalité *en dehors* d'une réorganisation savante de ces divers éléments : une lecture, une interprétation. Or, toute lecture de *Pale Fire* ne peut être que re-lecture. Toute lecture, toute analyse, toute compréhension du simple fait, central, que ce qui se présente comme une critique est en fait un roman, prend une tournure de mascarade, de reconstitution historique d'une grande bataille où des soldats, qui retournent chez eux en voiture par la suite, se tirent dessus avec des balles à blancs. La lecture de *Pale Fire* imite ce qui se passe déjà dans le roman, qui,

par sa forme particulière, inclut les modalités de l'interprétation dans ses principes de construction.

Selon nous, le débat sur la question de l'auteur dans le roman est très représentatif de l'effort critique qui entoure l'ouvrage en général, en ce sens où il ne peut être rendu signifiant dans sa forme actuelle, soit au niveau de l'univers de la représentation. Il nécessiterait, pour être complété, d'être ramené à une symbolique de l'interprétation comme partie prenante de la fonctionnalité de l'ouvrage. Que Shade, par-delà la mort, influence la rédaction du commentaire de Kinbote, ne serait-ce pas une manière symbolique de voir perdurer la figure de l'auteur, voire de la voir carrément émerger, par la relation du lecteur à son texte ? Nous ne désirons pas rejeter en bloc une discussion fertile, au sens où on lui doit l'éclaircissement de nombreuses pistes intertextuelles, la révélation de jeux complexes de réflexions au sein de ce véritable palais de miroirs. Ce que nous désirons, l'objectif que nous poursuivons avec cette étude, c'est de tenter une rencontre *avec* le caractère piégé de ce texte fascinant : de voir l'objet *avec* ses disparités *en train* de se résoudre dans une lecture comme la forme la plus accomplie de l'œuvre qu'est *Pale Fire*. Par le simple remplacement de la question « qui est l'auteur » par « d'où origine la production de sens dans l'œuvre », nous croyons être en mesure de démontrer que la lecture, au sens de procès interprétatif, est cette clé partout mise en abyme par le roman. C'est l'interprétation, tant sur le plan de l'univers de la fiction qu'à celui de son décodage par notre lecture, qui permet au texte primitif du poème d'exister, à son auteur d'avoir d'abord une vie dans la fiction, puis de transcender la mort; là

lecture qui permet au critique de lui-même acquérir une existence, puis de transcender sa condition; la lecture qui permet au lecteur de Nabokov de voir son geste ponctuel d'interprétation se déployer sous ses yeux; la lecture qui permet à cet ouvrage d'acquérir sa forme romanesque et d'en définir les enjeux référentiels, soit la saisie des modalités de cette lecture même. C'est la lecture qui fournit la clé de ce jeu dont les dédales dans le microscopique entraîneront l'analyste expert dans des découvertes infinies. Mais, dans les nombreux et souvent brillants essais qui ont tenté de résoudre l'énigme de *Pale Fire*, nous croyons qu'il manque encore le coup final : après la « wild goose chase », la découverte de la solution théorique qui confèrera au plaisir artistique procuré par la déconstruction de la forme sa pertinence épistémologique.

C'est donc sous l'angle du problème particulier posé par l'autoréférence que nous nous proposons d'observer ce roman qui, en retour, nous permettra d'acquérir du phénomène une meilleure compréhension. Dans son excellent essai « Synthetizing Artistic Delight : The Lesson of *Pale Fire* », Brian Walter explore les potentialités du bouclage autoréférentiel qui s'opère à la lecture du livre :

The design of *Pale Fire* thus assigns enormous responsibility to the reader. If Shade's poem comprises the thesis, and Kinbote's commentary represents its infernal antithesis – the underworld subtext Nabokov offers the reader as a byway to understanding not Shade's poem, but the work overall – then it is only by virtue of the reader's efforts to extrapolate a novel from *Pale Fire's* tenuously connected parts that the work can achieve synthesis. The novel, then, comes to comprise an intricate, extended commentary on the nature of reading – the "interpretive process whereby as readers we attempt to organize literature's irreducible anomalies into recognizable wholes," in John Haegert's useful terms (Haegert 422). But the point of that commentary seems not to be simply the "inadequacy of our responses, [the exposure of] our nostalgic need for unity and our desire to fashion a consistent totality out of its mutually discrepant parts" (Haegert 421), but also the way in which we as readers can overcome the inadequacy of

our responses, the way in which we develop the attributes and sensibilities of Nabokov's ideal reader under the novel's careful, clever tutelage.<sup>11</sup>

Cependant, si son essai opère brillamment l'ouverture souhaitée de la question du *quoi*, qu'il substitue à la question du *qui*, il ne fait encore qu'effleurer la complexité de la relation qu'il discerne de manière perspicace entre le texte et le lecteur. Aussi, lorsqu'il conclut sur ces lignes qui nous serviront pratiquement de point de départ – « With *Pale Fire*, Nabokov allows his reader – ever the artist's student – to gasp at him or herself for mustering the resources required to read this miraculously unreadable novel » – lui reste-t-il encore à poser la question du *comment*.

Ainsi, si le recours à un cas de figure pourra paraître, tant pour les formalistes que pour les thématiciens, une manière de court-circuiter l'investigation, nous croyons au contraire y voir l'occasion de concilier deux postures qui demeurent, encore à ce jour, inconciliables devant l'œuvre de Nabokov. Notre analyse de l'autoréférentialité, loin de constituer ce tour de force formel en géométrie atemporelle, tentera plutôt d'en saisir les enjeux éminemment référentiels afin de voir, suivant la façon dont le livre de Nabokov le déconstruit, comment la découverte et la compréhension de ce qui semble relever du formel vient toucher et ébranler la conscience et la compréhension que nous avons de l'imprononçable moment où la lettre déchiffrée murmure le monde au cœur de notre silence.

---

<sup>11</sup> WALTER, Brian, « Synthetizing Artistic Delight : The Lesson of *Pale Fire* », disponible en ligne : <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>.

## Chapitre I

### La portée référentielle de l'autoréférentialité : *Pale Fire* ou la mise en abyme du cercle herméneutique

*Selon une convention éprouvée, l'exergue joue avec la citation. Citer avant de commencer, c'est donner la note en laissant résonner quelques mots dont le sens ou la forme devrait dominer la scène.*

Jacques Derrida

Phénomène en passe de se solidifier dans son propre genre, *classique* d'une certaine modernité en littérature, l'autoréférentialité, ou métafiction, en tant que mise de l'avant au sein du récit des mécanismes et procédés formels d'une certaine textualité – pour ne pas dire facticité – de la fiction, semble, dans le repliement de l'énoncé sur l'énonciation, ouvrir la porte à interprétation systématisante, au sens entendu par le structuralisme, de l'œuvre littéraire. Or, il nous semble bien plutôt, et ce sera là la visée essentielle de notre thèse, que l'examen plus approfondi du phénomène de l'autoréférentialité, qui paraît aujourd'hui plus que nécessaire, dissimule une richesse beaucoup plus complexe que la simple mise de l'avant des procédés formels présidant à la structuration de l'œuvre. C'est en fait le récit d'une *présence* de la lecture, en tant qu'impliquée comme principe d'élaboration de l'œuvre, qui façonne le pouvoir du texte autoréférentiel à s'adresser au monde; à parler *de* quelque chose. Nous sommes alors en présence d'une œuvre qui doit la possibilité de sa visée référentielle – visée qui semble prendre pour objectif la structuration de l'œuvre – à une prise en charge, par la lecture, de ce même travail de structuration. Or, qui dit lecture ouvre le problème de l'interprétation et ouvre la voie à une approche herméneutique.

Nous choisissons donc d'aborder l'œuvre de Nabokov par sa dimension autoréférentielle, plutôt que suivant une approche par exemple sociocritique, qui prendrait en considération l'identité de l'écrivain en exil, ou encore en orientant notre investigation autour des boutades lancées à la psychanalyse dans le roman, parce c'est notre avis que cette dimension autoréférentielle constitue le véritable problème posé par l'œuvre. Ou plutôt, pour employer l'expression de Ricœur dans *Temps et récit*, parce que le problème de l'autoréférentialité présent de façon générale dans toute œuvre littéraire est la question à laquelle *Pale Fire* tente de donner une réponse.

Nous pensons que loin d'en nier la part référentielle, c'est-à-dire transcendante en ce qu'elle se rapporte à quelque chose en le portant au langage, au profit de la glorification d'un jeu de structure, l'approche du problème de l'autoréférentialité insuffle une nouvelle vie au problème de la référence, en termes d'innovation sémantique (à opposer ici à un jeu différentiel, immanent, sémiologique)<sup>12</sup> propre à chaque usage irréductible du langage. Aussi, abordant le problème de l'autoréférentialité à travers la tentative de réponse apportée à ce problème par le livre de Nabokov, nous souhaiterions nous garder d'une approche qui traiterait le problème de l'autoréférentialité d'un point de vue typiquement structural, de manière à, comme c'est habituellement le cas dans le cadre des études d'esthétique, en magnifier la systématique interne, atemporelle et fonctionnant de

---

<sup>12</sup> « La différence est sémiotique, la référence est sémantique : « À aucun moment, en sémiotique, on ne s'occupe de la relation du signe avec les choses dénotées, ni des rapports entre la langue et le monde. » (Benveniste) [...] La sémiotique, en tant qu'elle se tient dans la clôture du monde des signes, est une abstraction sur la *sémantique*, qui met en rapport la constitution interne du sens avec la visée transcendante de la référence. » *La métaphore vive*. 273-274.

manière immanente; constituant en bout de ligne un simple jeu supposé apporter un plaisir formel et présenter la symétrie d'un savant bricolage. Ce serait là, selon nous, jeter le bébé avec l'eau du bain : l'eau du bain étant ici la question de la référence qu'a tenté d'évacuer le structuralisme mais qui, comme nous le verrons, est toujours ouverte par l'acte de langage par essence transitif; le bébé serait, quant à lui, la possibilité même, pour une œuvre comme *Pale Fire*, de justement traiter, à travers son tour de force autoréférentiel, du phénomène même de l'autoréférentialité toujours présent dans les textes et toujours ouvert par la nécessité interprétative que ceux-ci imposent à la lecture. Autrement dit, la présence du texte au texte est avant tout une question d'interprétation, appartenant au champ d'expertise ouvert par une lecture qui nécessite que le texte se transcende. Donc « le texte, nous le verrons, n'est pas sans référence; ce sera précisément la tâche de la lecture, en tant qu'interprétation, *d'effectuer* la référence<sup>13</sup> (nous soulignons) », ne serais-ce qu'en tant que négation principielle de cette transcendance:

« Nous ne cachons donc pas notre objectif ultime, point de fuite sous-entendu par le choix d'une approche herméneutique du phénomène de l'autoréférentialité, qui est de rendre à ce qui est normalement considéré comme un simple jeu savant sa propension à ébranler la subjectivité. Nous entendons par là : rendre possible l'actualisation de soi, qui prend la forme d'un moment privilégié dans la compréhension que le sujet a de lui-même et à travers lequel il se ressaisit par la compréhension des textes. Ce moment est, suivant les mots de Ricoeur, rien de moins

---

<sup>13</sup> RICOEUR, Paul, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), p. 157.



que la visée constitutive de tout texte : « D'une manière ou d'une autre, tous les systèmes de symboles contribuent à *configurer* la réalité. Plus particulièrement, les intrigues que nous inventons nous aident à configurer notre expérience temporelle confuse, informe *et à la limite muette*.<sup>14</sup> » Le texte, donc, doit donner consistance à l'expérience que peut avoir de lui-même un sujet pour lequel « la compréhension des expressions multivoques ou symboliques est un moment de la compréhension de soi.<sup>15</sup> »

Nous serons appelés, à maintes reprises, à garder bien en vue cet objectif du texte. Ce qui est pour le moment à retenir, c'est qu'à travers l'étude de l'autoréférentialité, nous tenterons, suivant les progrès de l'herméneutique accomplis par les travaux de Ricœur, de voir comment un objet tel que *Pale Fire* illustre parfaitement, dans le bouclage du cercle herméneutique (à travers lequel un sujet se ressaisit dans la compréhension de l'objet textuel) qu'il dépeint, la dissolution de l'opposition diltheyenne entre l'*explication* – qui serait le résultat scientifique d'une approche stérilement structurale – et la *compréhension* qui serait une forme plus pure d'aperception du *sens*. Un moment où le soi se ressaisit dans ses objets, mais dont il est dépossédé au sens *connaissable* du terme. Ou encore, si l'on préfère le vocabulaire de Gadamer : les attitudes opposées de *vérité*, où se considère le fait que les horizons conjoints de l'interprétant et de l'interprété se confondent dans une même perspective historique – le soi est pris dans ce qu'il interprète – et de *méthode*. Pour l'herméneutique de Ricœur :

<sup>14</sup> *Ibid.*, « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), p. 20.

<sup>15</sup> *Ibid.*, « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 15.

[L']autonomie du texte a une première conséquence herméneutique importante : la distanciation n'est pas le produit de la méthodologie et, à ce titre, quelque chose de surajouté et de parasite ; elle est constitutive du phénomène de texte comme écriture ; du même coup, elle est aussi la condition de l'interprétation ; la *Verfremdung* n'est pas seulement ce que la compréhension doit vaincre, elle est aussi ce qui la conditionne.<sup>16</sup>

L'objet autoréférentiel, en ce sens, constituera dans son intellection une clé importante afin d'ouvrir à l'aspect corrélatif des possibilités offertes par l'explication et par la compréhension, la première étant certes un moment dérivé de la seconde, mais ne constituant pas moins l'appui essentiel à l'aide duquel la compréhension se saisit comme telle. *Pale Fire* fera ainsi prendre tout son sens au mot de Ricœur selon lequel « expliquer davantage c'est comprendre mieux<sup>17</sup> ».

Ce point sera pour nous un apport d'une importance cruciale, puisqu'il n'y a que suivant cette redéfinition du problème épistémologique, posé par l'interprétation, qu'un phénomène dont la visibilité semble relever strictement de l'explication (en ce sens que sa pertinence semble tenir entièrement dans le geste ponctuel de mise à nu de ses particularités structurales) pourra reprendre sa place comme objet d'une visée référentielle effective. C'est ainsi que la dimension de la référence – que nous en viendrons à percevoir comme un mouvement/moment constitutif du texte lui-même –, toujours ponctuelle, toujours déployée par la réception des textes, sera comprise comme l'inauguration de l'œuvre. C'est en ceci que se donne le caractère fondamentalement paradoxal de la lecture et que la figure de l'autoréférentialité revêt une pertinence privilégiée, dans la gamme des faits de langage : la référence s'accomplit dans une reconnaissance de l'œuvre par laquelle la

<sup>16</sup> *Ibid.*, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 125.

<sup>17</sup> *Ibid.*, « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 25.

lecture franchit la distance qui la sépare de l'écriture en même temps qu'elle l'établit.

C'est donc suivant notre ambition de préserver la dimension référentielle, voire d'en faire le trait fondamental de l'autoréférentialité, que nous préférons, dans la présente étude, ce terme à l'appellation de *métatextualité*, qui laisse davantage une impression de structuralité finale. Ce sera notre objectif d'arguer que la dimension structurale, en ce qu'elle prend la tournure d'une mise à nu des principes d'élaboration de l'œuvre par une *lecture*, est justement le point de départ d'une visée qui prend cette lecture pour objet. Autrement dit, les constats typiquement structuraux ne feront sens ici qu'en s'organisant dans un discours second (présentant les traits du discours sur lesquels nous insisterons dans cette étude), qui, s'il porte bien sur le discours premier, n'en montre pas moins le caractère toujours-déjà dérivé et interprétatif (l'*herméneia* aristotélicienne). En effet, ce n'est qu'en s'appuyant sur ce discours second que le discours premier, qui ne le contient nullement, pourra être perçu comme intelligible, intelligibilité à propos de laquelle semble réfléchir l'œuvre autoréférentielle. C'est dans cette réflexion, qui prend la forme d'une référence au geste de lecture, que loge selon nous la portée référentielle de ce cas de figure fascinant.

### **L'herméneutique quant au postulat de la référence**

Au moment de clarifier certains des postulats de l'herméneutique, qui constitueront le noyau de notre travail analytique, commençons néanmoins par

émettre quelques idées de base qui, résumant nos intuitions de départ, serviront d'appui à l'approche de la question de l'autoréférentialité. Revenons en ce sens sur notre préférence accordée au terme d'*autoréférentialité* plutôt qu'à celui de *métatextualité*. Ce que nous croyons entendre, en posant ce choix, pourra nous servir de guide pour formuler une première ébauche de la problématique qui servira de cadre à notre étude.

Pouvant étymologiquement se déconstruire en un questionnement de *ce qui est texte* par le texte lui-même, la métatextualité est vastement reconnue comme une présence du texte à l'intérieur de la fiction, qui vient en magnifier l'aspect *chosique*; en rappeler à la vision le poli esthétique. C'est donc cet aspect purement textuel que viendrait développer la dimension *référentielle* impliquée par le terme d'autoréférentialité. C'est, de même, au questionnement d'un « comment c'est », formel, ou à portée universelle, impliqué par le préfixe *meta*, que vient se surajouter, comme une précision qui s'avérera essentielle, le préfixe *auto*. Celui-ci sous-entendrait davantage l'œuvre unique, l'occurrence ponctuelle d'une lecture de cette œuvre, qui se développe sous nos yeux à nous, lecteur, comme problème à résoudre, et qui nous oblige à nous concevoir nous-même comme investi dans notre tentative d'y parvenir. D'un côté, donc : questionnement sur la textualité que le texte ouvre lui-même, de façon plus ou moins manifeste; de l'autre : *référence à lui-même* du texte littéraire qui pose la *présence-à-soi* de l'objet textuel, que l'on doit comprendre comme un espace de questionnement sur le texte ouvert par le texte lui-même, en tant qu'aboutissement d'un procès *référentiel* qui, comme nous le verrons en

développant les postulats de l'herméneutique, ne peut que correspondre à une interprétation, une *lecture* dont le déploiement de la référence est le corrélat essentiel. C'est donc, davantage que le cadre épistémologique de l'interprétation, son actualisation *incarnée* dans la compréhension qu'*un* sujet a d'*une* œuvre, et comment cette compréhension le ramène à lui-même, que nous sentons remise en question par le phénomène de l'autoréférentialité. Certes, l'enquête peut s'avérer apte à nous reconduire devant le problème du texte en général, de l'interprétation comme mode d'être, mais cette reconduction doit arriver au terme d'une enquête qui la justifie et que semble mettre en branle la figure de l'autoréférentialité.

Ainsi, c'est d'abord à travers cette distinction que prend tout son sens la valorisation d'une approche herméneutique plutôt que structuraliste. Cette première tentative de définition du problème montre clairement le défi qu'il pose à l'interprétation : comment une œuvre peut-elle devenir extérieure à elle-même au point de représenter l'aboutissement de sa propre visée référentielle ? Paradoxalement, elle ne le peut qu'en faisant éclater le préjugé du fonctionnement immanent des textes :

Sans lecteur qui l'accompagne, il n'y a point d'acte configurant à l'œuvre dans le texte [sens]; et sans lecteur qui se l'approprie, il n'y a point de monde déployé devant le texte [référence]. Et pourtant l'illusion renaît sans cesse que le texte est structuré en soi et par soi et que la lecture advient au texte comme un événement extrinsèque et contingent.<sup>18</sup>

C'est à travers cette conscience du rôle fondamental qui lui est assigné que la lecture atteste de la portée que l'herméneutique confère aux textes : celle de vecteurs à travers l'interprétation desquels, seulement, une saisie du sujet est possible. La

<sup>18</sup> *Ibid*, *Temps et récit* 3, Paris, Seuil (coll. : Points), 1985, p. 297.

référentialité du langage ne prend sens, selon Ricœur, qu'au sein de cette portée ontologique de l'interprétation :

En proposant de relier le langage symbolique à la compréhension de soi, je pense satisfaire au vœu le plus profond de l'herméneutique. Toute interprétation se propose de vaincre un éloignement, une distance, entre l'époque culturelle révolue à laquelle appartient le texte et l'interprète lui-même. En surmontant cette distance, en se rendant contemporain du texte, l'exégète peut s'approprier le sens : d'étranger, il veut le rendre propre, c'est-à-dire le faire sien; c'est donc l'agrandissement de la propre compréhension de soi-même qu'il poursuit à travers la compréhension de l'autre. Toute herméneutique est ainsi, implicitement ou explicitement, compréhension de soi-même par le détour de la compréhension de l'autre.<sup>19</sup>

Ainsi se trouve problématisée la nécessité interprétative ouverte par le texte : la dimension référentielle du texte ne peut s'attester que dans la compréhension qui s'en opère au sein de la subjectivité lisante qu'en retour cette dimension référentielle déploie. Or, si c'est le rôle de l'interprétation en général de déployer cette subjectivité, ce n'est que dans l'effectuation en actes des processus mêmes des herméneutiques rivales que se réalise cette appropriation du sens qui mène à la compréhension de soi, puisque « c'est chaque fois chaque herméneutique qui découvre l'aspect de l'existence qui la fonde comme méthode.<sup>20</sup> »

Mais si c'est dans la plurivocité des expressions symboliques que se fonde la portée ontologique du geste interprétatif, c'est aussi corrélativement dans ce dernier que cette plurivocité trouve sa source : « Symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs; il y a interprétation là où il y a sens multiple et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste.<sup>21</sup> » Ainsi, cette plurivocité, qui se manifeste à travers l'interprétation qu'en retour elle justifie, est l'héritage d'une richesse que « chaque interprétation [... réduit] en traduisant le

<sup>19</sup> *Ibid*, « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 20.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 16-17

symbole selon une grille de lecture qui lui est propre », et constitue l'ancrage existentiel de l'interprétation.

Cependant, contrairement à l'analytique du Dasein dont elle est l'héritière avouée, l'herméneutique de Paul Ricœur postule que l'interprétation est dépendante (afin qu'un sujet se saisisse dans son geste) du problème plus particulier qui est celui posé par les textes : « il y a un problème de l'interprétation parce qu'il y a des textes, des textes écrits, dont l'autonomie crée des difficultés spécifiques.<sup>22</sup> » Si cette autonomie, comme nous l'avons mentionné plus haut, se présente comme un cas de distanciation productive, au sens de constitutive du phénomène du texte, il n'en reste pas moins que c'est à travers sa médiation spécifique que l'interprétation prend son sens et son ascendant sur la compréhension (comme mode d'être chez Heidegger) en tant que *procès*. Ainsi est-ce seulement *au terme* de ce procès que le sujet se retrouve : « L'existence transparaît dans cette archéologie, mais elle reste impliquée dans le mouvement de déchiffrement qu'elle suscite.<sup>23</sup> » La tâche de l'herméneutique se trouve donc clairement délimitée par rapport à une analytique du Dasein dont c'est la tâche de découvrir les structures de cet être qui comprend toujours-déjà :

[C]hercher dans le texte lui-même, d'une part la dynamique interne qui préside à la structuration de l'œuvre, d'autre part la puissance de l'œuvre de se projeter hors d'elle-même et d'engendrer un monde qui serait véritablement la « chose » du texte. Dynamique interne et projection externe constituent ce que j'appelle le travail du texte. C'est la tâche de l'herméneutique de reconstruire ce double travail du texte.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Ibid.*, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », dans : *Revue philosophique de Louvain*, t. 70, 1972, P. 93.

<sup>23</sup> *Ibid.*, « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 25.

<sup>24</sup> *Ibid.*, « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 36.

Or, ce geste interprétatif, qui reste tout de même aspiré par sa portée ontologique, n'est que l'étape sémantique d'un processus qui aboutit à la compréhension de soi d'un sujet :

J'indique tout de suite comment je conçois l'accès à la question de l'existence par le détour de cette sémantique : une élucidation simplement sémantique reste « en l'air » aussi longtemps qu'on n'a pas montré que la compréhension des expressions multivoques est un moment de la compréhension de *soi*; l'approche *sémantique* s'enchaînera ainsi à une approche *réflexive*.<sup>25</sup>

Aussi cette saisie du sujet en appelle-t-elle à une redéfinition complète du sujet tel que défini par les théories de la philosophie réflexive :

Le sujet qui s'interprète en interprétant les signes n'est plus le *cogito* [au sens d'une présence apodictique de soi à soi telle que le conçoit la tradition réflexive de Descartes à Husserl] : c'est un existant, qui découvre, par l'exégèse de sa vie qu'il est posé dans l'être avant même qu'il se pose et se possède. Ainsi, l'herméneutique découvrirait une manière d'exister qui resterait de bout en bout *être-interprété*.<sup>26</sup>

Pour ce soi, ce sujet de l'interprétation qui est, selon Ricœur, la seule alternative laissée par l'échec de la tentative d'autofondation, sur lequel nous laisse la tradition réflexive, « il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit *médiatisée* par des signes, des symboles et des textes; la compréhension de soi coïncid[ant] à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs.<sup>27</sup> » Or, du moins à ce stade de notre analyse, ce qu'il est important de saisir ne concerne pas tant le manque de consistance du sujet quasi agonisant, tel que le retrouvent les théories de l'herméneutique philosophique, que la valeur éminemment constitutive, pour ce même sujet, de l'interprétation et la puissance, en termes de potentialités, que ce constat présuppose à cette dernière.

<sup>25</sup> *Ibid*, « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 15.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Ibid*, « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 33.



Donc, ce n'est qu'une fois dégagée et prise en considération la portée ontologique de l'interprétation que nous pouvons revenir sur la pertinence du postulat de la référence et, conséquemment, fonder la nécessité d'une approche herméneutique du problème apparemment structural de l'autoréférentialité. Ricœur « avoue très volontiers que ces analyses *présupposent* sans cesse la conviction que le discours n'est jamais *for its own sake* [expression canonisée par Jakobson], pour sa propre gloire, mais qu'il veut, dans tous ses usages, porter au langage une expérience, une manière d'habiter et d'être au monde qui le précède et demande à être dite.<sup>28</sup> » C'est seulement en acceptant que la question de la référence soit nécessairement ouverte par celle du sens qu'il apparaît possible pour le texte de déployer, *au devant de lui* (nous verrons dans quelle mesure cette redéfinition par Ricœur du *quid* de la référence s'avérera pertinente à la saisie des enjeux de l'autoréférentialité), un monde qui soit sa « chose ». C'est dans la confrontation à ce *quoi* du texte que *je*, lecteur, peut « recevoir [...] un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde.<sup>29</sup> » De plus, comme nous pourrions le voir de façon privilégiée à travers le cas de figure particulier du roman de Nabokov, le discours ne se contente pas de se livrer à l'interprétation, où plutôt, il dédouble le sens de « *se livrer à l'interprétation* », au sens où il est lui-même toujours-déjà interprétation. Comme le dit Ricœur, rappelant ainsi la position d'Aristote dans la *Poétique* : « c'est le discours [tout discours] signifiant qui est *hermenéïa*, qui interprète la réalité, dans la mesure même où il dit "quelque chose *de* quelque chose" ; il y a *hermenéïa* parce

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 38.

<sup>29</sup> *Ibid.*, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 130-131.

que l'énonciation est une saisie du réel par le moyen d'expressions significantes, et non un extrait de soi-disant impressions venues des choses mêmes.<sup>30</sup> » Si donc c'est toujours dans et par le langage que l'être s'interprète, c'est que

[I]e langage se sait dans l'être. Il renverse son rapport à son référent de façon telle qu'il s'aperçoit lui-même comme venue au discours de l'être sur lequel il porte. Cette conscience réflexive, loin de refermer le langage sur lui-même, est la conscience même de son ouverture. Elle implique la possibilité d'énoncer des propositions sur ce qui est et de dire que cela est porté au langage en tant que nous le disons.<sup>31</sup>

Aussi est-ce autant la possibilité pour un sujet d'advenir à l'être, en se saisissant dans sa compréhension de l'objet de langage, que la possibilité même pour le langage de s'ériger en objet au sein du monde qu'il dit, qui nous semblent dépendre de la capacité fondamentale du langage de « dire quelque chose *de* quelque chose ». Ainsi se définit, pour l'herméneutique, l'expression symbolique et, plus particulièrement, le texte : comme espace de questionnement particulier sur le seul métier duquel est pensable une compréhension du sujet *qu'il implique toujours*.

\*\*\*

Conséquemment à cette première définition axiomatique de notre cadre conceptuel, horizon sur le fond duquel nous étudierons, à travers l'œuvre particulière de Vladimir Nabokov, le phénomène de l'autoréférentialité, posons comme suit une esquisse de notre problématique : afin que soit conservée la dimension référentielle, essentielle au langage selon l'herméneutique, il importe que l'œuvre autoréférentielle soit en quelque sorte extérieure à elle-même. Ceci est accompli, selon nous, par le fait que la mise en abyme, qui ultimement constitue cette œuvre, n'en est pas une de sa propre construction mais bien, plutôt, des principes de son

<sup>30</sup> *Ibid*, « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 8.

<sup>31</sup> *Ibid*, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1975, p. 385.

décodage. Ceci mène rétroactivement à une révision du concept même de « construction » rattaché à l'œuvre littéraire en le liant plus intimement au corrélat de la lecture, que cette construction porte au rang de principe structurant. L'œuvre autoréférentielle, ainsi, n'échappe pas à ce moment de saisie du soi à travers la lecture des œuvres. C'est précisément ce mouvement, ce bouclage du cercle herméneutique que vise l'œuvre autoréférentielle en mettant la lecture en abyme. Donc, l'élément selon nous constitutif de l'autoréférentialité serait une mise en abyme, *constituant* l'œuvre, du geste interprétatif tel qu'il se transcende à la lecture de cette œuvre même. De la même manière qu'à travers sa lecture l'objet autoréférentiel se constitue dans son extériorité à laquelle il renvoie, la lecture qu'il prend pour corrélat de sa visée ne se comprend comme telle qu'en étant différée par l'œuvre, mise à distance par ce qui en médiatise la saisie. Ainsi chacun des traits de la *référence autoréférentielle*, afin d'être libéré, correspond à une mise à distance de son propre geste interprétatif dans lequel il doit être reconnu. L'œuvre autoréférentielle reprend ainsi comme motif central le problème de la dénotation commun à tous les textes en s'instituant comme moyen irréductible de porter la lecture au langage, portée essentielle où se joue sa dimension éminemment référentielle.

Le premier objectif de notre analyse sera donc de démontrer comment l'interprétation, que l'œuvre de Nabokov met en mouvement, se retrouve elle-même comme l'objet de la représentation. Aussi verrons-nous que les principes de base d'une herméneutique philosophique, qui délimitent le champ propre de notre

approche, statuant sur la portée ontologique de l'interprétation, se retrouvent mis en question en tant que fibre même du défi particulièrement vertigineux que pose à la lecture une œuvre comme *Pale Fire* : la prise de conscience de ce qui est convoqué dans le processus de lecture qui, parasitant la représentation, amène la lecture à s'égaliser elle-même, et le sujet à comprendre qu'il comprend. – et que c'est là non seulement le point de fuite de l'œuvre, mais sa « chose » même. Ce n'est que par la restitution ou l'institution de la référence comme conséquence ultimement problématisée par le phénomène de l'autoréférence, mais dans un sens positif et comme cas limite qui en pose les conditions de possibilité, que nous croyons pouvoir en arriver à une meilleure compréhension du phénomène de l'autoréférentialité en tant que facette du discours littéraire. Nous accomplissons ainsi une des conséquences de l'herméneutique sur notre compréhension du langage, selon Ricœur, qui est de « découvrir dans les usages poétiques du langage le mode référentiel approprié à ces usages, à travers lequel le discours continue de dire l'être, lors même qu'il paraît s'être retiré en lui-même, pour se célébrer lui-même.<sup>32</sup> »

### 1. « *Pale Fire* » : Le texte comme œuvre et le problème du sens.

Qu'est-ce que *Pale Fire* ? La page de titre de l'édition Vintage Books<sup>33</sup> nous indique : « A novel by Vladimir Nabokov ». Cependant, la table des matières qui, il est intéressant de le noter au passage, se situe au début du livre, mais seulement après la dédicace et l'exergue, semblant signifier que l'œuvre intègre un certain morcellement constitutif à l'intérieur même des frontières de son esthétique, définit

<sup>32</sup> *Ibid*, « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 39.

<sup>33</sup> Nous emploierons, pour notre essai, l'édition Pingouin Classics précédé de l'essai de Mary McCarthy.

*Pale Fire* comme étant « a poem in four cantos » (nous soulignons). Poussant notre lecture jusqu'aux toutes premières lignes de l'ouvrage, après la mention « Foreword », nous lisons ceci : « *Pale Fire*, a poem in heroic couplets, of nine hundred ninety-nine lines, divided into four cantos, was composed by John Francis Shade (born July 5, 1898, died July 21, 1959) during the last twenty days of his life, at his residence in New Wye, Appalachia, U.S.A.<sup>34</sup> » Qu'est-ce que *Pale Fire*, donc ? À quoi ce titre fait-il référence, à un roman de Nabokov ou à un poème d'un dénommé John Shade (dont l'origine mentionnée nous situe dans une Amérique fictive) ? Ces précisions, aussi sans équivoque qu'elles sont contradictoires, ne font qu'opacifier la question, à laquelle elles répondent en même temps, ouvrant ainsi l'enquête sur le livre avant même que celui-ci n'ait commencé.

Cette question sur laquelle le lecteur parcourt les premières pages du livre semble justement constituer son objet, puisque l'enjeu de la représentation qui s'y joue tourne autour d'un questionnement visant l'établissement du texte et l'éclaircissement de sa portée symbolique, voire de sa catégorisation générique :

The Manuscript, mostly a Fair Copy, from which the present text has been faithfully printed, consists of eighty medium sized index cards, on each of which Shade reserved the pink upper line for headings (canto number, date) and used the fourteen light-blue lines for writing out with a fine nib in a minute, tidy, remarkably clear hand, the text of his poem, skipping a line to indicate double space, and always using a fresh card to begin a new canto. (PF p. 13)

*Pale Fire*, c'est donc, à première vue, cet objet-texte, ce manuscrit du dernier poème d'un dénommé John Shade, dont le livre constituera une édition critique. Cependant, l'avant-propos du critique se proposant d'éditer le poème n'aura pas encore fait

<sup>34</sup> NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, Londres, Penguin Classics, 2000, p. 13. Les numéros de pages entre parenthèses, précédés de l'abréviation PF, renvoient à cette édition.

place au texte proprement dit que cette première hypothèse rassurante s'effrite déjà et fait place à un problème beaucoup plus complexe. L'introduction en apparence objective, descriptive – « I mean, he preserved the date of actual creation rather than that of second or third thoughts. » – se brise sur cette étrange incartade dès la fin du troisième paragraphe : « There is a very loud amusement park right in front of my present lodgings. » (PF p. 13)

En fait, une première définition de l'objet que le lecteur tient entre ses mains – définition dont *tous* les termes s'avèreront hautement problématiques – pourrait être formulée comme suit : *Pale Fire* est un *roman* de Vladimir Nabokov, qui met en scène l'*édition critique* d'un *poème* intitulé « Pale Fire » et signé par un dénommé John Shade. Le critique et éditeur, un certain Charles Kinbote, qui fut un *ami*, au moment de la rédaction du texte, du poète dont la *mort* l'a mis en possession du manuscrit, se propose de *mettre à jour les circonstances* qui ont vu naître ce poème en apparence *autobiographique* puisque, selon lui, Shade l'aurait truffé de *références* à une histoire dont le critique l'aurait abreuvé pendant leurs promenades. Ainsi, alors que le critique s'efforce de démonter le texte de Shade, le lecteur s'efforce de démonter celui de Kinbote (corps du roman dont le texte est déjà une interprétation), dont les notes prennent la tournure étrange d'un récit à la première personne de la vie (ou de l'avis) de ce dernier. Le critique tente alors de nous convaincre que le poème de Shade raconte (à mots *couverts*) la fuite et l'exil du roi de son pays natal, le Zembla, dont Kinbote a lui-même dû s'exiler à la suite de la révolution. Il apparaît de plus en plus clairement au lecteur que cette histoire de roi

en fuite, à travers laquelle le critique masque grossièrement qu'il est lui-même ce supposé roi, est une construction grotesque, un mensonge attestant de sa folie et visant à compenser pour une vie misérable comme à justifier (la culture zemblienne l'encourageant chez ses dirigeants) un penchant pour les jeunes garçons.

C'est donc, en plus de la subjectivité de l'auteur, sa propre subjectivité, ainsi que le monde qui les englobe, que le critique restitue, ou *institue* (ces modalités posant problème, comme nous le verrons), à *travers* son interprétation du texte qu'il juge nécessaire à son intelligibilité :

Let me state that without my notes Shade's text simply has no human reality at all since the human reality of such a poem as his (being too skittish and reticent for an autobiographical work), with the omission of many phitty lines carelessly rejected by him, has to depend entirely on the reality of its author and his surroundings, attachments and so forth, a reality that only my notes can provide. To this statement my dear poet would probably not have subscribed, but, for better or worse, it is the commentator who has the last word. (PF p. 25)

Il apparaît ainsi clair que l'objet de la représentation, dans *Pale Fire*, est la relation de la lecture au texte. C'est donc du côté des théories de l'herméneutique sur la textualité que nous croyons devoir commencer notre enquête, si nous désirons poursuivre notre étude du livre de Nabokov en suivant cette approche et démontrer comment ses principes s'y retrouvent mis en abyme.

### **1.1. Les cinq critères de la textualité : mise en abyme de la relation herméneutique**

C'est la notion de texte et la distanciation productive que celle-ci introduit qui nous ouvrira les portes de la relation unissant, dans le roman de Nabokov, le critique à son objet : celle d'une interprétation replacée dans l'arc herméneutique de sa

portée existentielle. Le texte comporte en effet une autonomie qui lui est constitutive et qui, en le fondant, nous place devant un cas de distanciation qui non seulement ne contredit pas la notion d'interprétation mais en fournit les conditions de possibilité. C'est en ce sens que le texte fournira la première clé en vue d'une dissolution de l'alternative entre l'approche, disons, de *vérité*, où peut s'effectuer la référence au monde du sujet que le texte trouble et problématise de manière positive, et celle de *méthode*, qui s'attarde à la mise à jour des structures du texte et à travers laquelle seule, il nous semble, peut être rendue apparente l'autoréférentialité à laquelle nous tentons de rendre sa portée référentielle :

Cette tentative [qui consiste pour Ricœur à dépasser l'alternative entre vérité et méthode] trouve sa première expression dans le choix d'une problématique dominante qui me paraît échapper par nature à l'alternative entre distanciation aliénante et participation par appartenance. Cette problématique dominante est celle du texte, par laquelle, en effet, est réintroduite une notion positive et, si je puis dire, productive de la distanciation; le texte est pour moi beaucoup plus qu'un cas particulier de communication interhumaine, il est le paradigme de la distanciation dans la communication.<sup>35</sup>

Cette propension particulière du texte, à se déployer, à incarner son devenir-œuvre, à travers une relation herméneutique, se fonde, toujours selon Ricœur, dans les cinq thèmes qui caractérisent sa problématique, et qu'il appelle *critères de la textualité*.

Ce sont :

1) l'effectuation du langage comme *discours*; 2) l'effectuation du discours comme *œuvre structurée*; 3) la relation de la *parole à l'écriture* dans le discours et dans les œuvres de discours; 4) l'œuvre de discours comme *projection d'un monde*; 5) le discours et l'œuvre de discours comme *médiation de la compréhension de soi*.<sup>36</sup>

Suivant la mise à jour de ces critères de la textualité, les incongruités caractérisant la relation critique unissant Kinbote et le poème de Shade, prennent une tournure nouvellement significative. Il apparaît alors, en effet, que c'est en probléatisant ces

<sup>35</sup> RICOEUR, Paul, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 114.

<sup>36</sup> *Idem*.



particularités de la textualité que l'absurdité scientifique, à laquelle se butte la lecture *abusive* que Kinbote fait de « Pale Fire », trouve un sens en terme de mise en abyme de la relation herméneutique. C'est ainsi dans la distance qui se creuse; à la lecture du roman; entre les buts de la critique qu'il *fictionnalise* – soit de restituer la vérité *scientifique* cachée *derrière* le poème et à laquelle il croit lui-même participer – et les conséquences effectives de cette critique sur l'univers de la fiction – soit le déploiement, *au devant* du texte et *à travers* une lecture, de la seule « human reality » possible pour un texte, qui est le monde que sa lecture lui fait projeter, ainsi que la subjectivité lisante que celui-ci ébranle et déploie – que se retrouvent problématisés ces critères. C'est donc, comme nous le verrons à travers une mise à jour de cette *mécanique du sens*, cette distance conditionnelle au geste d'appropriation, correspondant à l'interprétation, constitutive du texte et imposée par lui, que l'interprétation absurde du personnage ratifie en tentant de la nier. Ce n'est qu'au terme de cette lecture du sens, en tant que dessin (en apparence) immanent à l'œuvre (mais qui en fait représente l'effort d'une lecture d'en faire un tout structuré), que nous pourrons replacer ces constats structuraux dans une compréhension accrue des modalités référentielles propres à l'œuvre autoréférentielle.

Portons d'abord notre regard sur le premier des critères de la textualité, soit l'effectuation du langage comme discours. Voyons comment sa problématisation par la relation critique, dépeinte dans *Pale Fire*, sert la mise de l'avant de ce premier trait de distanciation fondamentale, commun à tout discours, et qui « peut être placé

sous le titre de la dialectique de l'événement et de la signification.<sup>37</sup> » Ainsi, ce que veut ici dire « effectuation du langage en discours », c'est la venue au sens du système de signes différentiel du langage, à travers l'événement de leur usage contextuel dans le discours :

Au niveau lexical les mots [...] ont plus d'une signification; c'est seulement par une action contextuelle de criblage qu'ils réalisent, dans une phrase donnée, une partie de leur potentiel sémantique et prennent ce que nous appelons un sens déterminé.<sup>38</sup>

Donc, l'usage contextuel des signes qui composent le langage devient un trait essentiellement constitutif de la notion de texte puisque, « si le "signe" (phonologique et lexical) est l'unité de base de la langue, la "phrase" est l'unité de base du discours.<sup>39</sup> » Or, si ce premier trait de la textualité peut, à première vue, passer pour aller de soi dans le cas qui nous intéresse, en ce que l'objet de la critique, le poème, s'inscrit par définition dans cette linguistique du discours, la relation telle que dépeinte par l'interprétation de Kinbote arrive néanmoins à le problématiser. En effet, le commentaire s'organise en titrant chacune des notes par un mot, extrait d'un vers qu'il numérote, et qu'il emploie par la suite quasi-systématiquement comme pivot pour basculer vers la narration de sa propre histoire. Par exemple, le commentaire intitulé « *Line 62 : often* » (PF p.78), se rattache en principe au vers ci-dessus numéroté : « *Of the stiff vane so often visited* » (PF p.30) (le mot est ici pris en plein milieu d'un vers, lui-même en plein centre d'une strophe!). Or, le passage critique se décline ainsi : « *Often, almost nightly, throughout the spring of 1959, I had feared for my life* ». Donc, même si ce n'est pas

<sup>37</sup> *Ibid*, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 115.

<sup>38</sup> *Ibid*, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », dans : *Revue philosophique de Louvain*, t. 70, 1972, p. 97.

<sup>39</sup> *Ibid*, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 116.

le but avoué de la critique de rectifier le sens particulier du mot pivot, en procédant de la sorte, elle problématise néanmoins, dans sa représentation par le roman, cette sémantique du mot comme dépendant du contexte de la phrase, elle-même unité de base du discours. De même, en réemployant hors contexte le mot emprunté au texte pour narrer sa propre histoire, le critique rend évidentes les questions qui découlent de ce premier trait de distanciation constitutif du texte :

Alors que la langue n'a pas de sujet, en ce sens que la question « qui parle ? » ne vaut pas à ce niveau, le discours renvoie à son locuteur; [...] alors que les signes du langage renvoient seulement à d'autres signes à l'intérieur du même système et font que la langue n'a pas plus de monde qu'elle n'a de temps et de subjectivité, le discours est toujours au sujet de quelque chose : il se réfère au monde qu'il prétend décrire, exprimer ou représenter.<sup>40</sup>

C'est donc au sein de cette appropriation quasi-systématique, qui ne peut que générer un malaise chez le lecteur, des matériaux décontextualisés du *texte*, que se creuse d'abord la distance que la critique de Kinbote instituera en tentant de la vaincre. C'est de même à travers ce premier trait de l'interprétation que se fonde le texte en tant que texte et sa lecture en tant que procès à travers lequel se ressaisit le sujet.

Le second critère de la textualité, soit celui du texte en tant qu'œuvre, portera à un nouveau niveau la dialectique inaugurale de l'événement et de la signification. D'abord, ce critère confère un nouveau sens à la notion de sujet du discours, par l'introduction de la catégorie de l'auteur. Ensuite, il fournit une nouvelle portée à la notion de signification, portée qui passe par la reconnaissance de l'*œuvre* comme individu unique, dont la signification *en tant que tout* devient le corrélat du travail de structuration qui la porte et que seule l'interprétation peut reconnaître. Considérons

---

<sup>40</sup> *Idem.*

en premier lieu cette nouvelle portée accordée, par la notion d'œuvre, à la catégorie de l'auteur comme sujet du discours. Celle-ci passe, non pas par la présence en chair et en os de son artisan, mais bien plutôt par l'individualité de l'œuvre même, introduite par la notion de style. En tant que « promotion d'un parti pris lisible dans une œuvre qui, par sa singularité, illustre et exalte le caractère événementiel du discours<sup>41</sup> », le style, tel que fixé par l'écriture dans l'œuvre de discours, devient le médiateur par excellence entre événement et signification, et étend du fait même la portée de cette notion de signification : « parce que le style est un travail qui individue, c'est-à-dire qui produit de l'individuel, il désigne également, rétroactivement, son auteur.<sup>42</sup> » Ainsi, « la catégorie de l'auteur est une catégorie de l'interprétation, en ce sens qu'elle est contemporaine de la signification de l'œuvre comme un tout. La configuration singulière de l'œuvre et la configuration singulière de l'auteur sont strictement corrélatives.<sup>43</sup> » Or, il est aisé de voir comment ce premier trait significatif du discours, pris comme œuvre, constitue l'une des problématiques centrales du roman de Nabokov. Si le personnage de Kinbote invoque sans arrêt, afin de justifier sa lecture, la proximité qui l'unissait à l'auteur réel, cette *réalité* de l'auteur, dans le roman, n'en demeure pas moins *strictement* portée par la lecture que le critique fait de son poème et qui, constituant dans les faits le roman de Nabokov, institue cette réalité comme un pur effet de fiction – donc comme trait de dénotation, comme référence. De plus, cette réalité de l'auteur, comme strict corrélat du travail de l'œuvre, se trouve ici doublement problématisée par le fait que, malgré les protestations du critique, il s'agit ici d'un poème

---

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 122.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 123.

<sup>43</sup> *Idem.*

autobiographique. Il apparaît alors clairement que non seulement la catégorie de l'auteur devient, à travers le trait de distanciation fondamental du discours comme œuvre, un corrélat de l'individualité de celle-ci par la notion de style, mais qu'elle est de plus portée par une interprétation, le personnage de Kinbote refusant au poème sa dimension autobiographique pour néanmoins, à travers *sa* lecture, instituer la personne de l'auteur.

Mais, outre cette extension du domaine de la signification à la catégorie de l'auteur, c'est avec le caractère configuré, propre à la notion d'œuvre signifiant comme un tout, que se noue pour la première fois le rapport entre explication structurale et compréhension; en termes de signification d'une œuvre :

C'est ici que la notion de signification reçoit une spécification nouvelle d'être portée à l'échelle de l'œuvre individuelle. C'est pourquoi il y a un problème d'interprétation des œuvres, irréductible à la simple intelligence des phrases coup par coup. Le fait de style souligne l'échelle du phénomène de l'œuvre comme signifiant globalement en tant qu'œuvre.<sup>44</sup>

L'œuvre n'acquiert en effet sa singularité qu'en tant que tout, or ce n'est qu'à travers un procès de structuration que ce tout devient cohérent et reconnaissable comme totalité. Encore une fois, ce problème de la totalité signifiante de l'œuvre, comme corrélatrice d'un travail de structuration à travers lequel il est reconnaissable, est mis de l'avant dans le roman par la lecture de Kinbote, qui postule de la complétude du poème en réponse à des critiques supposément formulées par des connaissances du poète : « another pronouncement publicly made by Prof. Hurley and his clique refers to a structural matter. » (PF p.14) Cette critique réfère au potentiel inachèvement du poème justifiable par les circonstances tragiques qui ont mis un terme à sa rédaction.

---

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 121.

Or, reconnaissant une symétrie achevée à la version qu'il possède, Kinbote postule que « knowing Shade's combinational turn of mind and subtle sense of harmonic balance, I cannot imagine that he intended to deform the faces of his cristal by meddling with its predictable growth. » (PF p.14-15). Ainsi, la critique représentée dans le roman rend manifeste que ce second trait de distanciation essentiel au phénomène du texte, le discours pris comme œuvre, comme individu unique à travers lequel s'institue la catégorie de l'auteur, tire son efficacité de constats structuraux. C'est la tâche de la lecture d'attester de cette structuration en reconnaissant à l'œuvre le pouvoir de signifier en tant que tout. L'explication structurale devient donc « le chemin obligé de la compréhension » et les traits caractérisant le discours comme œuvre, « composition, appartenance à un genre, style individuel », deviennent clairement des catégories introduites par l'interprétation qui les actualisent.

Voyons maintenant comment ces deux premiers traits de distanciation sont complétés par la fixation dans la forme écrite (qui ne constitue donc pas en elle-même l'unique trait fondamental de distanciation constitutif du texte), afin de former les conditions de la distanciation *productive*. C'est cet aspect positif de la distanciation qui permet de dissocier la référentialité du texte, tant d'une intention supposée à son auteur que d'une pure esthétique de la réception. Est ainsi rendue au *texte* sa capacité à déployer *au devant de lui* un monde qui soit sa « chose » : « discours-œuvre-écriture ne constitue encore que le trépied qui supporte la problématique décisive, celle du projet d'un monde, que [Ricœur] appelle le monde

de l'œuvre et où [il] voi[t] le centre de gravité de la question herméneutique.<sup>45</sup> » En effet :

À première vue, l'écriture semble n'introduire qu'un facteur purement extérieur et matériel : la fixation qui met l'événement de discours à l'abri de la destruction. En réalité, la fixation est seulement l'apparence externe d'un problème singulièrement plus important qui touche à toutes les propriétés du discours que nous avons dénombrées plus haut.<sup>46</sup>

Encore une fois, cette dialectique de la parole et de l'écriture se trouve éminemment problématisée par la lecture de Kinbote. Tout d'abord, la conséquence, même la plus superficielle, de la fixation par l'écriture telle qu'évoquée par Ricœur, soit la mise à l'abri de la destruction, se trouve problématisée par le fait que le personnage du critique en possède la seule copie disponible : le manuscrit, inscription physique, si l'on veut, de la parole dans l'écrit et étape intermédiaire entre le travail artisanal et incarné d'un auteur, et l'édition, dans laquelle se fonde l'autonomie du texte. De plus, Kinbote est en possession de *variantes*, résidus du travail qui en parasitent le caractère parachevé et qui sont rendues suspectes par le fait que, corroborant trop souvent ses théories farfelues, elles pourraient bien être de son cru. Aussi, la tension en ce sens est-elle maintenue tout au long de son interprétation. Sa toute première citation extraite des variantes : « Ah, I must not forget to say something/ That my friend told me of a certain king » (PF p. 62) est, en ce sens, désavouée vers la fin du commentaire-roman : « I now think that the two lines given in that note are distorted and tainted by wistful thinking. It is the *only* time in the course of the writing of these difficult comments, that I have tarried, in my distress and disappointment, on the brink of falsification. » (PF p.180) Ce désaveux, qui (contrairement à ce qu'en dit le critique) rend suspects de multiples passages du roman, en plus de rendre

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 115.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 124.

problématique la fixation par l'écriture du discours, vient insister sur le premier trait essentiel de distanciation qui s'en dégage : « D'abord l'écriture rend le texte autonome à l'égard de l'intention de l'auteur.<sup>47</sup> » En tentant de *restituer* une intention qu'il colle fallacieusement à l'auteur réel, par l'ajout frauduleux de variantes qui éloignent la signification de cette intention apparente, la critique de Kinbote se pose directement sur la ligne symbolique du problème posé par l'autonomie du texte.

Cette autonomie fondamentale du texte, que Roland Barthes n'hésite pas à appeler « la mort de l'auteur », trouve une déconstruction particulièrement intéressante dans le cas de « Pale Fire » puisque, dans les faits tels que relatés par Kinbote, la mort de John Shade coïncide exactement avec la fin de la rédaction du poème qui constitue l'objet de sa critique. Or, il est essentiel de noter ici que cette mort trouve son explication, selon le critique, dans l'histoire qui constitue *sa* lecture du poème : Shade aurait supposément trouvé la mort aux mains d'un assassin nommé Gradus, victime d'une erreur sur la personne, et dépêché par les révolutionnaires zembliens pour le tuer, lui, le roi. La « mort de l'auteur » trouve ici son corrélat dans l'interprétation (dont, on commence de plus en plus à le voir, la lecture de Kinbote constitue une métaphore plus qu'une application – nous y consacrerons notre second chapitre), qui apparaît comme la cause, plutôt que la conséquence, de la mort de Shade. Aussi, Kinbote maintient-il que l'assassin, qui rappelons-le n'existe que dans son fantasme critique, voyagea du Zembla à la résidence du poète pendant la période exacte qu'occupa la rédaction de « Pale Fire ».

---

<sup>47</sup> *Idem.*



Il va jusqu'à affirmer que « the force propelling [the assassin] is the magic action of Shade's poem itself. » (PF p.110) De plus, cette surprenante circularité, entre les conditions de possibilité de la lecture et celles du texte, telle qu'elle se trouve problématisée par la représentation faite de leur relation dans le roman, trouve un champ d'application complémentaire et également problématisé par la critique de Kinbote :

ce qui est vrai des conditions psychologiques l'est aussi des conditions sociologiques de la production du texte. [...] Bref, le texte doit pouvoir, tant du point de vue sociologique que psychologique, se décontextualiser de manière à se laisser recontextualiser dans une nouvelle situation : ce que fait précisément l'acte de lire.<sup>48</sup>

Si les apparences tendent à démontrer que la lecture de Kinbote, en ce domaine encore, tend à l'élimination de la distance fondatrice de la notion de texte, non pas par un processus d'appropriation mais bien par une attestation de *propriété*, la conséquence de cet abus herméneutique est bien, encore une fois, de ratifier cette distance plutôt que de la nier. D'abord, parce que le contexte de production, duquel Kinbote refuse de dissocier le poème (les chroniques qui selon lui constituent la matière première à partir de laquelle le poète a fait son œuvre), apparaît bien sûr au lecteur comme imaginaire, fantasmagorique. Ensuite, ce contexte ne tire son peu de potentiel de vérité que de *la lecture* qui tente de l'instituer. Finalement, sans sauter d'étapes, gardons à l'esprit que nous-même lecteur, en désamorçant la lecture abusive de Kinbote, nous serons amenés – tour de force de l'autoréférentialité du roman – à la replacer dans son contexte *véridique* de production : le mensonge autojustificateur qui, lui aussi, n'est nulle part contenu dans l'objet que nous interprétons et demeure un simple effet de *notre* lecture.

---

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 124-125.

Nous sommes maintenant prêts à aborder la question, cruciale du point de vue herméneutique, de la référence *comme* « monde du texte ». Il s'agit d'un moment important de notre analyse, puisqu'en constituant « le problème fondamental de l'herméneutique », il nous permettra de prendre acte de l'efficacité des caractères de distanciation, énumérés plus tôt, en les replaçant dans la lignée de leur portée référentielle. De plus, en donnant à cette portée référentielle valeur d'appropriation, le concept de monde nous permettra de préparer le terrain à un sujet qui se reconnaît en se comprenant *devant le texte* – en projetant dans cette proposition de monde ses possibles les plus propres. C'est, en effet, à partir de la notion de monde du texte que nous pourrons véritablement attester du caractère productif de la distanciation constitutive du texte. Comme notre analyse de la relation critique, telle qu'elle unit Kinbote à son objet, l'a révélé jusqu'à maintenant, il apparaît impossible pour l'interprétation de prendre pour objet de sa visée une vérité scientifique cachée *derrière* l'œuvre. Intention et personne de l'auteur, significations fixes des signes du langage, sont autant de dimensions du texte qui sont instituées par le corrélat de l'interprétation qu'elles appellent. Aussi est-ce la thèse qui semble se dégager du livre de Nabokov, d'abord par la fiction que constitue la tentative du critique à restituer ces vérités *cachées* comme choses du texte et non de son interprétation, ensuite par l'absurdité à laquelle cette tentative est vouée. Or, pour reprendre une question de Ricœur, « est-ce à dire que renonçant à saisir l'âme d'un auteur nous nous bornions à reconstruire la structure d'une

œuvre?<sup>49</sup> » Certes pas puisque, si le critique justifie la pertinence de sa lecture par des observations structurales de base, et ce afin de valider l'œuvre en tant que telle, c'est néanmoins l'élaboration d'un monde qui tient de la référence du texte, comme constituant sa visée essentielle, que veut servir cette justification. Mais, en contrepartie, si sa critique tente de faire de ce monde et de sa véracité scientifique la condition de possibilité du texte, la fiction que ce monde libéré par l'interprétation représente problématise néanmoins celui-ci comme déployé *au devant du texte*, par la lecture du critique.

Si cette proposition de monde, en tant que ce que le texte projette à travers son interprétation, apparaît clairement problématisée par la lecture de Kinbote dans l'élaboration du Zembla (pays d'origine *fictif* du critique) à laquelle procède cette lecture, son statut fictif demande néanmoins quelques éclaircissements afin d'apparaître comme problématisation de la référence en tant que corrélat essentiellement déployé par le rapport au texte :

Ce qui est en effet à interpréter dans un texte, c'est une *proposition de monde*, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres. C'est ce que j'appelle le monde du texte, un monde propre à *ce* texte unique [...] il constitue une nouvelle sorte de distanciation qu'on pourrait dire du réel avec lui-même. C'est la distanciation que la fiction introduit dans notre appréhension de la réalité.<sup>50</sup>

Ainsi, « interpréter, c'est expliciter la sorte d'être-au-monde déployé *devant* le texte.<sup>51</sup> » L'interprétation, donc, si elle s'appuie sur des observations se rapportant au plan du sens (à opposer à la référence en tant que « dessin immanent de l'œuvre ») afin de se valider, ne trouve à s'accomplir que dans la libération de la

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 126,

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 128.

<sup>51</sup> *Idem.*

référence (dont l'analyse du « dessin » est en fait une étape indissociable) qui est la proposition de monde du texte :

Lire, c'est, en toute hypothèse, enchaîner un discours nouveau au discours du texte. Cet enchaînement d'un discours à un discours dénonce, dans la constitution même du texte, une capacité originelle de reprise qui est son caractère ouvert. L'interprétation est l'aboutissement concret de cet enchaînement et de cette reprise.<sup>52</sup>

C'est donc au niveau de cette *reprise* que se joue le déploiement de la référence comme appropriation :

Alors le texte « actualisé » trouve une ambiance et une audience ; il reprend son mouvement, intercepté et suspendu, de référence vers un monde et des sujets. Ce monde, c'est celui du lecteur ; ce sujet, c'est le lecteur lui-même [...]. [L]e texte avait seulement un sens, c'est-à-dire des relations internes, une structure ; il a maintenant une signification, c'est-à-dire une effectuation dans le discours propre du sujet lisant [...].<sup>53</sup>

Or, il est essentiel de noter ici que ce monde du texte n'est pas celui de la réalité du sujet lisant, mais bien celui qui se glisse dans cette « distanciation que la fiction introduit dans notre appréhension de la réalité. » Ce monde est celui du lecteur en tant qu'effectuation, dans son discours propre, des potentialités du texte qu'il déploie. Cette proposition de monde répond donc dialectiquement au sens d'une œuvre en tant que sa référence, de la même manière que chez Aristote la *mimêsis*, qui n'est pas simple copie, mais bien *reconfiguration* de la réalité, répond dialectiquement au *muthos* de la tragédie.

Kinbote récupère ainsi le potentiel sémiotique (structure, lexique), le *sens* du texte de Shade, afin de se l'approprier, en déployant sa référence comme aboutissement sémantique, en une proposition de monde qu'il peut habiter. Aussi, le monde qu'il déploie, en plus d'apparaître clairement au lecteur (à travers son

<sup>52</sup> *Ibid.*, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points); 1986, p. 170.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 172

devenir-roman) comme fictif, comme justification absurde, s'affirme-t-il en certains endroits dans toute sa fragilité d'effet de lecture, de monde déployé par l'interprétation. C'est le cas notamment lorsque le critique explique l'origine étymologique du nom de son pays. Le critique affirme que « Zembla is a corruption not of the Russian *zemlya*, but of Semberland, a land of reflections, of "ressemblers" » (PF p. 208). En un autre endroit, alors que le critique décrit les circonstances où il se retrouva en possession du poème, enthousiaste, il s'écrie : « I was holding *all Zembla* pressed to my heart. » (PF p. 227. Nous soulignons.) Évidemment, il serait impossible d'épuiser ici la quantité de descriptions qui, parsemant le roman, servent d'indices au caractère *exclusivement* fictif du monde déployé dans la relation unissant texte et critique (nous reviendrons au chapitre 2 sur la portée indicielle de ces incartades). Insistons néanmoins sur le fait que les détails, tant culturels que géographiques, que nous fournit à titre simplement explicatif le critique, précisant avoir « no desire to twist and batter an unambiguous *apparatus criticus* into the monstrous semblance of a novel » (PF p.71), démontrent bien la position confluente, entre travail du texte et univers du lecteur, qu'occupe cette *projection dans la lecture des possibles les plus propres*. Ce n'est pas tant, en ce sens, l'incohérence que la convenance du monde tel que déployé par la lecture de Kinbote qui, en nous mettant sur la piste de la *fictivité* du Zembla, nous oriente vers une problématisation de la notion de monde du texte tel que dépeinte en herméneutique. Lorsque le critique réfère à sa langue (le zemblien) comme « the tongue of the mirror », en impliquant que sa souplesse la rend apte à traduire merveilleusement n'importe quel texte, cette affirmation le replace dans l'axe de

l'appropriation abusive que le critique, dont le Zembla représente la subjectivité telle que déployée au contact du texte, fait de ce texte : « abandonner le rêve de la traduction parfaite reste l'aveu de la différence indépassable entre le propre et l'étranger. Reste l'épreuve de l'étranger.<sup>54</sup> »

Il n'en demeure pas moins qu'à travers cette appropriation abusive, c'est le phénomène du déploiement de la référence comme appropriation, tel qu'introduit par la notion de monde du texte, qui se trouve problématisée de manière à concorder avec la description de la relation telle que comprise par l'herméneutique :

Ce que finalement je m'approprie c'est une proposition de monde : celle-ci n'est pas derrière le texte, comme le serait une intention cachée, mais devant lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre, c'est *se comprendre devant le texte*. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant *de la manière la plus appropriée* à la proposition de monde.<sup>55</sup>  
(nous soulignons)

C'est ainsi, par l'absurdité scientifique de la critique de Kinbote, la préséance ontologique des interprétations qui se trouve illustrée : malgré qu'elles s'inscrivent dans des herméneutiques indissolublement rivales, elles revêtent par essence la même portée ontologique – saisie par la lecture de la subjectivité lisante – qui oblige à ramifier la notion de référence.

## 1.2. L'étape existentielle : la revanche du *Cogito* humilié.

Nous réservons toute une section à ce cinquième et dernier critère de la textualité, puisqu'il constituera le point tournant entre notre analyse de la relation

<sup>54</sup> *Ibid.*, « Qu'est-ce que traduire ? », dans : *Anthologie*, Paris, Seuil (Coll. : Points), 2007, p. 37.

<sup>55</sup> *Ibid.*, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 130-131.

interprétative, telle que l'institue le texte par les traits constitutifs que nous avons observés, et le phénomène de l'autotréférentialité tel qu'il s'opère à la lecture de ce roman. C'est dans cet aboutissement nécessaire de l'interprétation que se donnera la puissance insoupçonnée de celle-ci en tant que primat sur la connaissance de soi dont elle comprend la dépossession. Elle devient alors ce jeu où « ce qu'on gagne est à la mesure de ce qu'on perd »; ce jeu du sens qui se donne comme caché pour un soi qui s'y retrouve perdu. Pour l'herméneutique, comme nous l'avons mentionné en brochant notre cadre conceptuel, « il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit *médiatisée* par des signes, des symboles et des textes; la compréhension de soi correspond à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs.<sup>56</sup> »

Encore une fois, nous pouvons clairement voir se problématiser cette portée existentielle de l'interprétation dans le roman de Nabokov, par le fait que l'existence, certes fictive, du critique n'y est portée que par l'interprétation du texte de Shade qui la déploie. Cette saisie du sujet de l'interprétation apparaît donc comme le corrélat d'une reprise du sens, qui témoigne du caractère doublement ouvert de l'œuvre : d'abord par ses conditions de distanciations observées précédemment, ensuite par la mécanique d'appropriation que cette œuvre met en mouvement, qu'elle appelle et dont elle représente les conditions de possibilité. Cette compréhension de soi, qui coïncide avec celle de l'œuvre, correspond donc au déploiement de ses divers traits référentiels (référence à la subjectivité d'un auteur par le style qui est sa signature, au discours dont il actualise les potentialités et finalement référence à un monde). Ainsi affirmés comme corrélats d'une lecture, ces traits référentiels, conduisant à une redéfinition du concept de la référence (comme

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 33.

*devant le texte*), nous amènent maintenant, au moment de replacer l'interprétation, dont c'est la tâche de déployer cette référence, dans sa visée existentielle, à constater la précarité de cette existence qui ne s'actualise qu'à travers les objets de son interprétation. C'est en ce sens, reprenant ainsi une expression tirée de ses analyses de Nietzsche, qu'avec Ricœur nous parlons d'un *Cogito humilié* :

L'ontologie proposée ici n'est point séparable de l'interprétation; elle reste prise dans le cercle que forment ensemble le travail de l'interprétation et l'être-interprété; ce n'est donc point une ontologie triomphante; ce n'est même pas une science, puisqu'elle ne saurait se soustraire *au risque* de l'interprétation; elle ne saurait même pas échapper entièrement à la guerre intestine que se livrent entre elles les herméneutiques.<sup>57</sup>

Cependant, et c'est là où se révèle la puissance de l'interprétation qui nous fait parler de *revanche* du *Cogito*, cette portée ontologique de l'interprétation ne se mesure aucunement à l'aune de la justesse de l'interprétation, elle-même impossible à prouver, mais prend précisément sa mesure dans le conflit des interprétations rivales où elle s'insère :

Néanmoins, en dépit de sa précarité, cette ontologie militante et brisée est habilitée à affirmer que les herméneutiques rivales ne sont pas de simples « jeux de langage », comme ce serait le cas si leurs prétentions totalitaires restaient affrontées au seul plan du langage. Pour une philosophie linguistique, toutes les interprétations sont également valables dans les limites de la théorie qui fonde les règles de lectures considérées; ces interprétations également valables restent des « jeux de langage », dont on peut arbitrairement changer les règles, aussi longtemps qu'on n'a pas montré que chacune est fondée dans une fonction existentielle particulière [...].<sup>58</sup>

C'est donc cette portée en puissance dans la relation herméneutique, quelle que soit le cadre théorique qui la fonde, que problématise ultimement la lecture abusive de Kinbote, dont la fonction existentielle apparaît de le justifier en tant qu'individu déviant (encore davantage : dans le cadre du roman, rappelons-le, son interprétation est l'unique vecteur de son existence). De plus, en tentant de doter le mensonge, qui sert de trame de fond à son existence, de l'aura d'objectivité qui auréole la critique

<sup>57</sup> *Ibid*, « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 27.

<sup>58</sup> *Idem*.



littéraire, sa lecture vient problématiser le fait qu'aucune prétention à la vérité, dans l'activité critique, n'arrive à contrebalancer, par la distanciation de la méthode, le mouvement d'appropriation qui est sa contrepartie et dans laquelle se fonde cette méthode.

Ainsi, en concluant notre analyse de la relation critique représentée dans le texte de Nabokov, nous est-il permis de constater que, malgré que celle-ci prétende à un rétablissement, d'ordre scientifique, du sens *profond* du poème qui constitue son objet, la relation qui s'établit malgré tout est de l'ordre d'une interprétation, qui concorde avec la définition que nous en retrouvons dans les théories de l'herméneutique philosophique de Paul Ricœur. Cependant, la viabilité herméneutique de la position *scientifiquement absurde* du critique ne prendra son sens que dans les herméneutiques rivales qu'elle mettra en mouvement, et qui sont à ramener sur le terrain de la lecture de sa lecture. C'est en effet, comme nous le verrons en concluant ce chapitre, à travers une lecture corrective de celle de Kinbote que le roman prendra forme et que la *fausse* édition critique acquerra sa valeur de fiction romanesque (entendre : que l'absurdité de la critique de Kinbote acquerra sa valeur de métaphore de la relation herméneutique. Mais ne sautons pas d'étapes). Le texte de Nabokov est tout virtuel et se construit dans une lecture corrective qui, nous amenant sur le terrain théorique de son intelligibilité, par le concept de la « mise-en-intrigue », nous conduira finalement à considérer la relation herméneutique comme *mise en abyme*, dans le roman, de la nôtre propre. Cette lecture qui est la nôtre pourra alors être *recupérée* par la sorte de résumé s'appliquant à la logique

structurale de l'œuvre, telle que nous l'avons vue se déployer dans notre analyse de la pratique critique de Kinbote. C'est dans cette récupération que nous verrons se déployer le procès référentiel propre à l'autoréférentialité, qui prend la lecture en acte du roman comme aboutissement, en concluant ainsi la dissolution de l'antinomie entre les attitudes supposément opposées de *vérité* et de *méthode*. Autrement dit, voici venue l'heure de soumettre notre lecture du livre à la même rigueur d'observation que celle avec laquelle nous avons passé au crible la lecture de Kinbote.

## 2. *Pale Fire* : l'autoréférentialité comme référence à la lecture en acte

Jusqu'à maintenant, en replaçant le geste interprétatif de Kinbote dans sa portée herméneutique, nous avons démontré comment cette interprétation, pour abusive qu'elle puisse paraître, renvoyait symboliquement à un travail de la lecture, corrélatif à celui du texte, qui prend la forme d'une relation nous conduisant à une redéfinition du concept de référence. La référence, telle que nous en avons observé les multiples modalités, est, avons-nous dit, ce qu'un texte, à travers l'interprétation qu'il met en branle, déploie *au devant de lui*. Mais qu'en est-il maintenant de notre thèse de départ sur l'autoréférence comme mise en abyme du cercle herméneutique tel qu'il se boucle à la lecture de l'œuvre même? Jusqu'à maintenant, en effet, cet aspect fonctionnel de la mise en abyme est resté en suspens, cette supposée mise en abyme peut toujours être tenue pour une simple *représentation* de la relation interprétative, critique de la critique littéraire en général, qui se jouerait à un autre niveau que celui de la lecture effective du roman par le lecteur. Le geste interprétatif

de ce dernier demeurerait ainsi parallèle à celui dépeint qu'il ne rencontrerait jamais. Nous en resterions à ce dont nous croyions nous détourner en abandonnant l'appellation terminologique de *métatextualité* au profit de celle d'*autoréférentialité*. Ce que nous avons tenté de définir comme autoréférentialité perdrait son irréductibilité, en termes d'innovation sémantique, comme cas particulier d'emploi du langage. Le phénomène de la lecture, en n'impliquant à ce stade le lecteur que superficiellement, que comme récepteur, ne serait l'objet que d'une représentation qui pourrait être obtenue par les chemins divers de l'essai, du roman, etc. Nous raterions la rencontre avec notre objectif, qui est une capacité de la lecture, au contact de l'œuvre autoréférentielle, de se mettre elle-même à distance afin de se ressaisir dans son geste, reportant ainsi « au cœur même de la compréhension de soi la dialectique de l'objectivation et de la compréhension que nous avons aperçue d'abord au niveau du texte, de ses structures, de son sens et de sa référence.<sup>59</sup> »

Cependant, une fois mise à jour la mécanique interprétative telle que représentée dans le roman de Nabokov, nous sommes prêts à montrer que c'est une relation similaire, celle du lecteur au roman qui, non seulement doit se faire agissante, mais doit de plus se mettre elle-même à distance pour que la relation interne fonctionne. Nous sommes maintenant prêts à démontrer que, dans le cas de figure particulier au texte autoréférentiel, c'est une saisie, en termes de réappropriation, du geste de lecture tel qu'il s'opère chez le lecteur qui doit rendre opérant – se reconnaissant en lui – le décodage mis en abyme. Ce faisant, la lecture

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 131.

en chair et en os, ponctuelle, est entendue comme l'aboutissement du procès référentiel propre à l'œuvre; elle se problématise elle-même comme visée de l'œuvre et boucle le cercle de l'autoréférentialité. Ce bouclage ne prend donc plus le sens d'un renfermement de l'œuvre sur elle-même, clôture structurale qui en nierait le caractère dénotatif, mais d'une co-originarité, mise à nue par la mécanique propre à cette œuvre, de l'œuvre et de sa lecture. La libération de cette référence de second niveau passe par l'objectivation de la structure de l'œuvre; par la série de constats structuraux que nous avons opérés dans la partie précédente de notre essai. La libération de la référence passe ainsi par une reprise du sens qui constitue la matière proprement dite du roman de Nabokov : un discours *sur* le discours que l'œuvre ne contient pas mais permet, appelle afin de *faire sens*. C'est à ce niveau que la relation représentée par le roman se fait mise en abyme effective de la relation qui unit le lecteur à l'œuvre de Nabokov.

Il est intéressant de noter que le matériau poétique, tel que l'exploite la critique de Kinbote, souffre d'un préjugé qui affecte sa référence d'une manière similaire à celle des cas de figures à tendance formelle comme l'autoréférentialité. Or, dans le cas de la poésie, il s'agirait plutôt d'un mouvement d'expansion contraire, à travers lequel la référence serait subjectivée à l'extrême et offerte à l'artisanat de n'importe quelle interprétation.

Nous avons, en première partie, démontré comment, malgré le fait que son approche témoignait d'une attitude contraire qui frôlait l'absurdité logique, la lecture de Kinbote prenait la forme d'une herméneutique. Nous avons dit qu'en faisant fi de l'emploi contextuel des matériaux langagiers du texte, Kinbote problématissait la phrase comme unité de base du discours et démontrait que les questions du sujet et de la référence s'y jouaient<sup>60</sup>. Nous avons de même montré qu'à travers sa tentative de restituer la personne réelle de l'auteur et en tentant de rendre à celui-ci la parole,

<sup>60</sup> Il est intéressant de noter que le matériau poétique, tel que l'exploite la critique de Kinbote, souffre d'un préjugé qui affecte sa référence d'une manière similaire à celle des cas de figures à tendance formelle comme l'autoréférentialité. Or, dans le cas de la poésie, il s'agirait plutôt d'un mouvement d'expansion contraire, à travers lequel la référence serait subjectivée à l'extrême et offerte à l'artisanat de n'importe quelle interprétation.

il démontrait en fait que la question de l'auteur était une catégorie de l'interprétation qui s'objectivait dans la structure d'une œuvre signifiant comme un tout, dont la cohérence prend la forme d'un style qui est sa signature; que la fixation par l'écriture, en assurant la survie d'une œuvre, lui donnait cette indépendance qui est son acte de naissance et en permettait la réappropriation par le sujet interprétant, sous la forme du déploiement d'un monde du texte. Nous avons dit de ce « monde du texte » qu'il correspondait également à une saisie du sujet, comme y projetant ses possibles les plus propres, saisie à laquelle doit s'étendre la nouvelle portée que nous accordons au concept de référence. Le piège dans lequel nous entraîne Kinbote, ou plutôt Nabokov, nous amène tranquillement à concevoir qu'aucun des termes de la relation n'est premier. Il faut abandonner ce rêve fou si nous voulons échapper à la clôture cyclique de la récursivité. Or, il n'est pas étrange que nous ayons souvent renforcé nos observations en les replaçant dans le contexte de la fiction, suggéré par la forme conflictuelle d'un roman qui ne fait qu'emprunter à la critique littéraire son déguisement. Ces constats sont, en effet, autant d'observations sur le sens qui constituent ce que nous avons appelé une reprise du sens, comme discours que la lecture enchaîne au discours, et qui sont par excellence objets de lecture, et non de texte – comme voudraient le croire, suivant Propp et Lévi-Strauss, les grammairiens du récit. Or, ce sont ces constats et leur organisation dans ce second discours qui, désamorçant la critique du personnage dans sa fausseté, constituent le livre proprement dit de Nabokov en tant qu'œuvre romanesque.

En ce sens, la fausse critique qui sert de forme au roman de Nabokov a effectivement, comme pour le mythe ou le conte dans les théories du structuralisme, la valeur d'un opérateur logique entre ses différentes unités (ce que Lévi-Strauss appelait des mythèmes) qui constituent l'actantialité du récit :

La logique de l'action constitue alors dans un enchaînement de noyaux d'action qui tous ensemble constituent la continuité structurale du récit; l'application de cette technique aboutit à « déchronologiser » le récit, de manière à faire apparaître la logique narrative sous-jacente au temps narratif.<sup>61</sup>

Cependant cette explication (la mise à jour du caractère résiduellement herméneutique de l'analyse de Kinbote) ne constitue pas l'achèvement des potentialités signifiantes de l'œuvre; elle n'en est en fait que l'ouverture. C'est alors en expliquant cette logique structurale que nous ouvrons le chemin du sens à la référence; c'est alors que nous entrevoyons la possibilité de réconciliation entre les attitudes de vérité (compréhension) et de méthode (explication), que Ricœur formule en disant qu'« en expliquant plus on comprend mieux ». L'explication prend ainsi la forme d'une reformulation, d'une mise-en-discours des réseaux structuraux auxquels, comme nous l'avons vu à travers la critique de Kinbote, seule la lecture peut donner sens en se justifiant par leur reconnaissance et leur activation. C'est en expliquant ce qui se produit réellement alors que le personnage du critique tente de se rendre propriétaire de l'unique sens du texte, que l'on comprend que le sens du roman de Nabokov institue une démonstration de la portance herméneutique de l'interprétation. Par sa logique, dont on pourrait dire qu'elle est *pré-déconstruite*, le roman de Nabokov se pose en exemple canonique afin de démontrer comment c'est paradoxalement en déconstruisant, ou en « déchronologisant » le texte de superficie

<sup>61</sup> *Ibid*, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 168.

en une séquence actancielle, en une logique narrative, que nous nous le réapproprions sous la forme d'un « déroulement » signifiant. Replacées dans l'axe de ce nouveau discours, qui n'échappe pas à la temporalité implicite au caractère événementiel du discours, les actions « absurdes » et les événements « décousus » reprennent leur sens au creux d'un récit dont la déconstruction introduit la cohérence. L'analyse structurale ne constitue pas alors une mise entre parenthèses de la signification. Par la reformulation en un nouveau discours des opérateurs structuraux à travers lesquels l'œuvre s'objectivise, nous passons bien plutôt d'une sémantique de surface à une sémantique profonde du texte, dont c'est justement le devenir-œuvre. Le texte de Nabokov se constitue ainsi en roman au moment même où nous découvrons que c'est dans sa tentative de restitution de la sémantique profonde du poème que le critique donne naissance à une fiction. Le devenir-œuvre du texte correspond alors à la libération de la référence et à son actualisation en tant que médiation de la reconnaissance que peut prendre de lui-même un sujet qui se ressaisit dans son interprétation.

Nous commençons donc à entrevoir plus clairement l'inéquanimité qui unit les notions de « récit » et de « texte ». Récit n'est pas texte, dans la mesure où il correspondrait davantage à ce qu'Aristote désigne en tant que *Muthos*, la fable que construit l'action ou encore : l'intrigue. Or, plus qu'une structure actantielle susceptible d'être dégagée par une analyse structurale, l'intrigue apparaît comme un *procès de structuration* qui confère sens aux éléments discrets du récit et qui, selon Ricœur, exige que l'on parle de « mise-en-intrigue » plutôt que d'intrigue :

C'est cette notion [mise-en-intrigue] que je prends comme fil conducteur de la recherche, aussi bien dans l'ordre de l'histoire des historiens que dans l'ordre de la fiction. Je me bornerai ici à insister sur le trait qui confère à mes yeux une telle fécondité à la notion d'intrigue, à savoir *son intelligibilité*. On peut montrer de la façon suivante le caractère intelligible de l'intrigue : l'intrigue est l'ensemble des combinaisons par lesquelles des événements sont transformés *en* histoire ou – corrélativement – une histoire est tirée d'événements. L'intrigue est le médiateur entre l'événement et l'histoire.<sup>62</sup>

Ce postulat de l'intelligibilité, comme essence de l'intrigue, vient encore une fois marquer d'essentialité le corrélat de la lecture en tant que reprise du sens. Aucune action, en elle-même, ne fait sens en dehors d'un récit pris comme un tout qu'elle inaugure, développe ou conclut. L'intelligibilité est à replacer au centre de la notion de mise-en-intrigue, au sens où c'est à un travail d'*intellection* que revient la tâche d'effectuer la médiation entre événement discret et intrigue. Ce dernier constat nous permet de reprendre à notre compte une autre critique, complémentaire de la critique structuraliste, et semblant s'appliquer directement à l'objet de notre étude. Elle nous provient cette fois de la critique littéraire et des théoriciens du récit. Cette critique affirme que le roman moderne en s'attaquant aux paradigmes narratifs issus du XIXe siècle évacue la notion d'intrigue au point de la rendre caduque : « La contestation par l'écriture est même portée au point que toute notion d'intrigue semble disparaître et que celle-ci perd sa valeur pertinente dans la description des faits narratifs.<sup>63</sup> » À cette objection, Ricœur répond que

l'on se méprend sur le rapport entre paradigme – quel qu'il soit – et œuvre singulière. Ce que nous appelons paradigmes sont des types de mise-en-intrigue issus de la sédimentation de la pratique narrative elle-même [...]. [C]'est cette alternance entre sédimentation et innovation qui rend possible le phénomène de déviance<sup>64</sup>.

Il apparaît conséquemment que seule la lecture est apte à prendre acte de la distance, prise par l'innovation par rapport à la sédimentation, et ce en replaçant l'œuvre

<sup>62</sup> *Ibid.*, « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, p. 16.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>64</sup> *Idem.*



singulière sur l'horizon des textes que nous appelons littérature. Ainsi, « Pour que l'œuvre capte encore l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de coopérer à l'œuvre<sup>65</sup> ».

Si, comme nous l'avons dit, le roman de Nabokov semble la cible privilégiée de cette critique de la notion d'intrigue, en même temps que sa solution canonique, c'est qu'il s'offre, non seulement comme exemple de l'opérativité de cette obligation de la lecture à *coopérer à l'œuvre*, mais qu'en plus il prend cette structuration par la lecture comme aboutissement de son procès référentiel. En effet, l'intrigue y apparaît comme d'emblée mise entre les mains d'une lecture, celle de Kinbote, qui trouve à y raconter sa propre histoire. Cependant, c'est à la lecture de sa fausse critique que revient la tâche d'organiser les notes éparses qui la constituent en récit, de même qu'à voir dans ce récit, tout aussi absurde, les conditions d'un mensonge sous lequel le critique dissimule son véritable visage, qui apparaît au lecteur comme évident. Or, cette intelligibilité de l'œuvre, qui la construit en roman, est tout entier effet de lecture. De la même façon que le discours de Kinbote accorde au poème de Shade un discours qu'il ne contient pas et qui constitue le texte du roman, le lecteur accorde aux notes de Kinbote un sens qu'elles ne contiennent pas et qui constitue, à proprement parler, l'intelligibilité du roman. Le mensonge, qui prend la forme dissimulatrice d'un codage, devient à tous les niveaux la condition de la référence, de la compréhension, de l'intelligibilité : la fraude critique, à travers laquelle le personnage narre sa vie, devient la condition d'une critique de la textualité (telle qu'elle se dégage des constats structuraux émis dans la partie précédente), qui donne

---

<sup>65</sup> *Ibid*, *Temps et récit 2*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1984, p. 50.

sa pertinence, sa cohérence, au roman. Le mensonge du critique, sur sa vie comme sur le texte, conditionne la reprise (ou ressaisissement), au sein même du mouvement d'une lecture de la lecture, des critères de la textualité nécessaires à la déconstruction de la grossièreté et de l'instrumentalité de la critique de Kinbote. C'est cette compréhension par la négative du caractère consubstantiel liant texte et lecture, qui confère au roman son intelligibilité (sa forme romanesque) *en même temps que sa référence* : la lecture en acte.

Nous pourrions donc, en conclusion de ce premier chapitre, condenser dans la formule suivante le caractère opératoire du vertigineux objet qui est celui de notre étude : un discours sur le texte ('«' *Pale Fire* '»') *constitue* le roman que le lecteur est en train de lire. En se reconnaissant comme le corrélat essentiel de la textualité qu'elle met à jour dans son objet ponctuel, cette lecture, comme interprétation dans tout ce que le concept comporte d'actualisant (qu'il faudrait se représenter comme l'interprétation d'une partition musicale), déploie le monde qui lui est propre, et à travers la projection duquel le sujet lisant est appelé à se ressaisir. Ainsi, loin de représenter une célébration esthétique de la clôture du texte sur lui-même, la mise en abyme du geste interprétatif tel qu'opérée par l'œuvre autoréférentielle, en demandant, pour être mise à jour et reconnue comme représentation, que soient déployées par la lecture toutes les ressources interprétatives, qui sont précisément celles dont l'œuvre offre une représentation, compose au contraire un moment privilégié de mise à distance des processus mentaux auxquels la lecture de l'œuvre soumet le lecteur. C'est cette mise à distance qui est la condition de la

réappropriation par ce lecteur de son propre geste interprétatif. Autrement dit, l'œuvre autoréférentielle propose un cas de référentialité irréductible, inimitable et imparaphrasable, qui est la possibilité pour une œuvre de faire référence à une lecture, non pas abstraite et accidentelle, mais prenant compte de toute la portée, la puissance et la complexité que lui confèrent les théories de l'herméneutique philosophique : une lecture ponctuelle et en acte, dont c'est la tâche d'effectuer la référence, dont le geste interprétatif est replacé dans une ontologie au sein de laquelle, malgré qu'aucun des termes en question ne soit premier, un sujet acquiert sa consistance.

C'est, conséquemment, à cette *métaphorique phénoménologique* telle qu'elle commence à se dessiner, et qui constitue le nœud de la mise à distance de la lecture par rapport à elle-même, suivant sa mise en abyme dans le roman, que nous consacrerons notre deuxième chapitre. Nous y verrons alors comment, ponctuellement et au niveau du langage du texte, s'organise la rencontre avec l'absurdité logique superficielle, qui oriente la lecture dans sa tentative de solution vers la reconnaissance du phénomène de l'autoréférentialité, dont l'établissement de la portée référentielle, à laquelle il revenait de justifier une approche herméneutique du phénomène, a fait l'objet de ce premier chapitre.

## Chapitre 2

### La métaphorique constitutive de *Pale Fire*

*Personnage à la craie tes profils sont des liens*

Olivier Larronde

Qu'est-ce que *Pale Fire* ? Si la question demeure pertinente, c'est que notre lecture, encore à ce stade où nous nous apprêtons à en ressaisir les acquis, loin de s'orienter vers un désir de la décontaminer par sa solution dans un contre-agent affirmatif, se retrouve bien plutôt devant l'obligation d'expérimenter l'efficacité paradoxale de la réponse qu'elle représente pour elle-même. *Pale Fire*, cette clarté que l'on scrute à tâtons, c'est cette tentative de comprendre *Pale Fire*, cette question ressaisie dans son geste, capturée par son questionnement. Fraude critiquée d'un fou qui ne cherche qu'à se mettre sous sa lumière; poème fictif, orchestre de rouages sous la baguette de Nabokov? La question multiplie les visages d'une œuvre, qui pourtant n'est nulle part dans l'objet que le lecteur tient entre ses mains.

Reprenons donc d'où nous étions rendus. Une lecture de *Pale Fire* constitue le roman *Pale Fire*. Laissons tomber les guillemets, distinction inutile entre le poème de John Shade et le roman de Nabokov, à ce stade où la circularité de l'objet et la symétrie de son pliage ne sont plus à démontrer. Une critique de l'objet, donc, constitue la substance du roman de Nabokov. Substance cryptique de sa lettre qui en occupe les pages et en déploie le mystère objectif, substance fictive de sa diégèse qui en assure le genre et en déploie l'histoire, la lecture et son opérativité, sa performance (constituante-constituée) sont promues au rang de principe structurant

dans l'organisation même de l'œuvre qui emprunte la forme de l'édition critique. Suivant la mise en place des règles de ce jeu, le livre que le lecteur tient entre les mains n'est pas le roman de Nabokov. Le lecteur tient plutôt un poème, une préface, un index et une série de notes se rattachant au poème. Le roman n'apparaîtra qu'au fil d'une lecture active, correctrice, qui par son action réorganisera les fragments de texte dont elle dispose pour en déduire un roman se déployant sur plusieurs plans aux rapports conflictuels, aux trames divergentes.

Or, l'élément clé du livre de Nabokov, sa structure autoréférentielle, tient au fait, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, qu'il acquiert sa forme *en même temps* que sa référence : par la prise en compte du fait que la lecture tient le premier rôle dans son processus de signification. Le monde du texte autoréférentiel, c'est sa lecture en acte; sa prétention à la vérité tient à ce qu'il remet le lecteur dans l'axe de son acte de lecture, sa capacité à l'ébranler vient du fait que l'œuvre autoréférentielle lui fait prendre conscience de ce qu'il oublie au contact d'autres textes : que leur prétention à la vérité, leur portée référentielle, est effet de lecture. Ainsi, l'intention originelle du livre, que vient hanter le fantôme de Nabokov, et qui est de référer à la lecture incarnée de l'œuvre littéraire, en s'appuyant sur une structure unique par laquelle elle s'objective, est retrouvée, découverte et instituée *par* l'interprétation. Il en va de même pour les catégories du discours, de sa spécificité générique, de l'univers de sa représentation et de la nôtre propre, celle du lecteur comme celle du rôle qui nous est assigné, catégories qui, si elles s'appuient sur la mise à jour et la formulation articulée de principes structuraux, sous-jacents à

l'œuvre, n'en demeurent pas moins du domaine de la référence : la mise à jour de leur efficacité opère le passage du texte à l'œuvre. À ce stade de notre étude, nous avons, suivant Ricœur, été amenés à revoir en profondeur, à ramifier la dimension de la référence. Suivant cette révision, nous nous trouvons devant l'obligation de concevoir cette référence, non seulement comme ce dont l'œuvre parle, mais aussi comme le procès même à travers lequel la signification de l'œuvre se déploie. La mise-en-intrigue, condition d'intelligibilité, éminemment dépendante de la lecture, contrairement au préjugé selon lequel cette lecture ne serait que contingente à une structuration préexistante, se doit d'inclure la mise à jour de la mécanique structurale et thématique de l'œuvre. Cette mise-en-intrigue par la lecture est rendue manifeste dans le roman de Nabokov où, à travers une lecture, on passe d'un ensemble de notes éparses à un roman.

Mais cette lecture qui réorganise celle du lecteur et critique introduit, Kinbote, sous la forme d'un roman, ne se retrouve représentée, comme préfigurée par le processus de structuration du roman, et donc montrée par l'œuvre comme aboutissement de ce que nous avons appelé son procès référentiel, qu'en fournissant rétroactivement à cette œuvre ses clefs d'interprétation. Autrement dit, en faisant des notes critiques de Kinbote un roman, et en remplaçant conséquemment celles-ci dans le contexte factice de la fiction, la lecture met à jour la dimension herméneutique de ce qui à première vue passe pour une grotesque lecture abusive : la persona de Kinbote, auquel il tente de donner une réalité, apparaît une fois replacée dans le roman comme purement libérée de son contact avec le texte. La figure de John

Shade, l'auteur, prend une tournure similaire. Bref, réorganisée en roman, la critique que Kinbote fait du poème de Shade prend la forme d'une vaste métaphore requérant pour fonctionner le contexte global du livre et dont la signification, informée par les mécanismes mis en œuvre par la lecture que nous avons dû déployer afin de l'obtenir, devient une mise en abyme de cette même lecture. Une mise en abyme de la lecture dans un roman auquel seule cette lecture conduit et qui a besoin, afin de fonctionner, afin de faire sens, qu'une entreprise de déconstruction y ait mené. Ainsi, en cédant, sa forme initiale et trompeuse persiste et s'insère dans le vaste système d'interaction où critique, roman et lecture — écriture, vérité et mensonge — se confrontent pour qu'entre eux la fiction montre son visage.

Pour conclure ce résumé de notre chapitre précédent, disons simplement qu'il nous a permis de comprendre et d'éclairer le *quid* du texte autoréférentiel. Nous avons ainsi pu, gardant en tête notre objectif, replacer le mouvement circulaire de l'autoréférentialité dans l'axe d'une visée référentielle, irréductible à un jeu de structure. Nous avons démontré que la performance, propre au texte autoréférentiel, et le geste herméneutique particulier qu'il exige du lecteur, sont au service d'une saisie par ce lecteur de sa lecture en acte, ancrée dans sa chair et prenant corps dans sa propre intellection de l'œuvre, en constituant ainsi la référence. La circularité tient au fait que la lecture constitue la référence de l'œuvre suivant deux sens différents : elle la constitue de manière active, elle l'institue, pourrions-nous dire, en activant l'œuvre et elle en représente l'aboutissement. Cette double lecture, constituante et constituée, convergent dans l'objet du roman, dans la fiction, dont le geste

autoréférentiel nous oblige à entrevoir les conditions de possibilités. Mais si, comme nous venons de le mentionner, ce roman demeure entièrement étranger à l'objet-livre qu'est *Pale Fire* et qu'en plus, il nécessite cette extériorité pour fonctionner en interaction avec lui-même, de sorte à ce que sa lecture puisse être reprise comme aboutissement de son procès référentiel, une nouvelle série de questions se posent qui serviront de base à un nouveau pas de recul, un nouveau déplacement de notre foyer d'attention, vers ce sur quoi portera le contenu de ce chapitre.

Ce nouveau déplacement de la question nous conduira à une interrogation de la mécanique sous-jacente à un tel tour de force référentiel. Comment un roman peut-il être construit entièrement à l'extérieur de lui-même tout en rendant manifeste – en portant sur – ce procès de construction, en exigeant que l'artifice de la représentation/référentialité ne passe pas inaperçu pour opérer. Comment une œuvre peut-elle tenir entièrement dans la tension entre une forme initiale et le démantèlement de cette forme par la lecture ? La réponse à cette question demandera ce chapitre en entier et exigera que nous opérions un retour critique sur notre cadre conceptuel. Comment obtenir un roman qui soit entièrement extérieur à lui-même, voilà une question substituable à « qu'est-ce que *Pale Fire* ». Une question qui en serait une reformulation à ce stade. Divers procédés, qui tous requièrent l'action contextuelle de la lecture en acte, s'offrent comme autant de pistes valables d'explication : l'adresse au lecteur, le ton de la critique qui semble déplacé et qui génère l'humour particulier du livre, le miroitement de tout un sous-texte qui mène à conclure à l'instabilité mentale du narrateur, etc. Cependant, il nous semble que ces



pistes d'explication sont toutes symptomatiques d'une mécanique souterraine à laquelle, en résumant les acquis de notre recherche, nous avons déjà donné un nom : la métaphore. Il est maintenant temps de voir comment le procès de signification propre à la métaphore peut chapeauter les divers constats de lecture qui, de l'énigme la plus locale au fonctionnement le plus général permettent de lier ensemble et de mettre sur le chemin de la référentialité une œuvre aussi problématique que *Pale Fire* : une œuvre qui sait qu'elle tient de la partition musicale dans ce qu'elle est livrée à l'interprétation et qui joue de ce savoir pour décider des termes de sa reddition.

## **1. La métaphore comme problème central de la référentialité : vers une économie métaphorique de la référence.**

Avant de nous lancer dans l'établissement du système d'interactions conditionnant le fonctionnement de *Pale Fire*, système dans lequel nous entrevoyons la généralisation, à tous les niveaux de l'œuvre, du procès de signification propre à la métaphore, il nous faut d'abord clarifier ce que nous entendons dans le cadre de notre approche herméneutique par ce concept de métaphore.

### **1.1. Métaphore et herméneutique**

Les théories herméneutiques de Paul Ricœur réforment fortement la vision rhétorique de la métaphore comme simple figure de style. En ce sens, elles penchent davantage vers les théories anglo-saxonnes de l'interaction (I. A. Richards; M. Black, M. Beardsley, etc.), auxquelles elles apportent néanmoins une portée de

signification plus irréductible: La métaphore instruit. Elle permet l'émergence de significations nouvelles qui ne peuvent être écouleées dans la paraphrase et épuisées dans un retour à la signification littérale. Il faut bien sûr comprendre que nous ne parlons pas ici de métaphores passées dans l'usage populaire (du type : « l'homme est un loup pour l'homme »), et encore moins de catachrèses (du type : « patte de chaise »). Le travail métaphorique, décrit par les théories anglo-saxonnes de l'interaction, concerne expressément ce que Paul Ricœur appelle les « métaphores vives » (porteuses de significations émergentes), par opposition aux « métaphores mortes » (dont, selon Nietzsche, dans « Vérité et mensonge au sens extra-moral », notre dictionnaire est un véritable cimetière). Ces métaphores, contrairement à ce que laisse croire la rhétorique classique, ne se contentent pas de substituer, à un mot pris dans son sens littéral, un mot employé au sens métaphorique dans le but d'embellir le texte. Si, selon Ricœur, dans le cas de la métaphore d'interaction, ou métaphore vive, le mot demeure le véritable porteur du sens émergent, il n'en demeure pas moins qu'elle requiert, pour fonctionner, le cadre de la phrase entière, du contexte. On parlera alors plus volontiers d'énoncé métaphorique que de mot pris au sens métaphorique :

Un mot reçoit une signification métaphorique dans des contextes spécifiques à l'intérieur desquels ils sont opposés à d'autres mots pris littéralement ; ce déplacement dans la signification résulte principalement d'une collision entre significations littérales, laquelle exclut l'emploi littéral du mot en question et donne des indices pour trouver une signification neuve capable de s'accorder avec le contexte de la phrase et la rendre signifiante dans le contexte considéré<sup>66</sup>.

Or, si la métaphore requiert le contexte de la phrase, elle se place donc, par partage de la même unité minimale, dans la catégorie du discours et compose de fait un

---

<sup>66</sup> *Ibid*, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », dans : *Revue philosophique de Louvain*, t. 70, 1972, P. 98-99

axiome crucial du problème de l'interprétation que tente de définir les théories de l'herméneutique.

En effet, pour Ricœur, les problèmes auxquels le geste herméneutique est confronté, dans l'interprétation de l'énoncé métaphorique, rejoignent, sur le terrain des théories du discours, ceux auxquels il est confronté dans l'interprétation des textes :

D'un premier point de vue, c'est la compréhension de la métaphore qui peut servir de guide à la compréhension de textes plus longs, disons d'une œuvre littéraire. Ce point de vue est celui de l'explication ; il met seulement en cause cet aspect de la signification que nous appelons le « sens », c'est-à-dire le dessin immanent du discours. Mais d'un autre point de vue, c'est la compréhension d'une œuvre prise comme un tout qui donne la clé de la métaphore ; cet autre point de vue est celui de l'interprétation proprement dite, laquelle développe le second aspect de la signification que nous avons appelé la référence, c'est-à-dire la direction intentionnelle vers un monde et la dimension réflexive vers un soi.<sup>67</sup>

Autrement dit, la mise à jour des structures sur lesquelles reposent la fonctionnalité, en tant que tout, de l'œuvre est le passage obligé pour l'obtention de cette œuvre dont la compréhension globale est nécessaire pour que signifient ses unités fonctionnelles, dans ce cas-ci ses métaphores. C'est la réciproque entre explication et compréhension dans l'interprétation, que nous avons expliquée en premier chapitre, et qui nous servait de piste pour aborder le texte autoréférentiel : nous mettons à jour ses structures par l'articulation du discours de l'interprétation à celui de l'œuvre interprétée et retrouvons, placé devant l'œuvre rendue signifiante par notre interprétation, ce processus même de signification – tributaire de l'assemblage par la lecture (mise en intrigue) – comme visée référentielle de l'œuvre. C'est de cet

---

<sup>67</sup> *Op. cit.*, p. 100.

assemblage, en termes de procès de construction de l'œuvre par la lecture, que la métaphore peut servir de paradigme.

C'est ici que, pour Ricœur, se situe le cœur du problème posé par la métaphore, et que se donne le chiffre qui en fait la clef de voûte de celui de l'interprétation des textes : le texte, comme nous l'avons discuté au chapitre précédent, introduit une distanciation qui en est constitutive et en fait un objet autonome, livré, dans sa fonctionnalité même, à la traversée de cette distance par l'interprétation, dans le geste d'appropriation qui fournit à l'interprétation sa portée ontologique et au langage sa dimension irréductiblement référentielle. En ce sens, « [l]a lecture ressemble plutôt à l'exécution d'une pièce de musique réglée par les notations écrites de la partition.<sup>68</sup> » Or, dans le cas de la métaphore, cette « partition » du texte manifeste son côté éminemment prescriptif :

L'absurdité logique [résultant de l'exclusion de l'emploi au sens littéral du mot dans le contexte de la phrase] crée une situation dans laquelle nous avons le choix entre soit préserver la signification littérale du sujet et du modificateur et donc de conclure à l'absurdité de la phrase entière, soit attribuer une nouvelle signification au modificateur, telle que la phrase dans son ensemble prenne sens.<sup>69</sup>

Voilà donc en quel sens l'énigme locale de la métaphore met sur la piste de la « construction » du texte par la lecture, que nous avons explorée au chapitre précédent : cette construction, prescrite par le texte, est un déploiement du texte par la lecture. C'est à travers ce déploiement que le texte acquiert la cohérence interne qui le mène au statut d'œuvre. Dans le cas du texte, comme dans celui de la métaphore, la cohérence (qui correspond à ce qu'avec Ricœur nous avons appelé la « mise-en-intrigue »), permettant l'émergence du sens et de la référence ou le

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 104.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, p. 102.

déploiement d'un monde qui soit celui de l'œuvre, représente l'effort contraint d'une lecture. Dans les deux cas, la reconnaissance d'une fonctionnalité immanente au langage est l'œuvre d'une appropriation qui, la contredisant, la désamorce en quelque sorte; qui en reconnaît le pouvoir et l'impuissance paradoxale.

Par contre, si pour Ricœur les processus par lesquels texte et métaphore signifient peuvent s'entre-expliquer, ces « niveaux » de signification demeurent néanmoins dissociés. La métaphore, même si elle peut servir de modèle à la compréhension des textes, est un effet de sens qui affecte le mot et qui demeure une intrigue locale de son problème global. Ainsi, si Ricœur élargit grandement l'acception du concept de métaphore, de sorte que, au lieu d'être un simple trope, elle endosse plutôt la portée d'un procès de signification apte à servir de clé à celui par lequel signifie le texte, il se cantonne néanmoins dans la spécificité de la métaphore que sa ligne de pensée tend à ébranler. Si, pour lui, la métaphore, *jusqu'à un certain point*, peut faire figure d'« œuvre en miniature », et l'œuvre, d'« extension à grande échelle des problèmes condensés dans [la] métaphore », il n'adhère pas moins à la distinction à laquelle se bornent les Max Black et autres sémanticiens de la métaphore, selon laquelle, par exemple, *Le château* de Kafka ne peut être considéré en tant que métaphore. Cependant, la question à laquelle nous soumettons ces théories, question qui nous aidera à étendre et assouplir leur modèle, de sorte à ce que ce modèle nous aide à comprendre comment peut fonctionner un ouvrage comme *Pale Fire*, est la suivante : que faire dans le cas d'une métaphore filée (tel que, nous le croyons, *Le château* en représente un exemple : les motifs,

sans cesse réitérés et reformulés, de l'inaccessibilité du sujet au sens qui gouverne son existence, menant à conclure à l'absurdité de l'existence humaine) ? Que faire de cas, autrement signifiants, de ce que nous pourrions appeler la « métaphore réalisée » (comme il s'en retrouve des exemples spectaculaires chez Roussel [*Locus solus*], Nabokov [*Invitation au supplice*], Borges [« La loterie à Babylone »] et Cortázar [l'entièreté du recueil *Octaèdre*], pour ne citer que ceux-là), où tout un pan de l'action ou de l'univers de la représentation devient porteur de la signification métaphorique ? Si la référence d'un texte doit être construite sur la même base que celle de la référence de l'énoncé métaphorique, l'autoréférence, qui affecte l'ouvrage entier de Nabokov, demandera pour être comprise, dans sa mécanique particulière, que le modèle de signification propre à la métaphore soit étendu au fonctionnement global de l'œuvre, avec plus de rigueur que celle d'un simple modèle applicable. Cette extensibilité du modèle de la métaphore à une œuvre entière, Ricœur la suggère, mais ne l'exploite pas. C'est donc sur la base d'une critique rectificatrice que nous commencerons par introduire la possibilité d'une œuvre qui soit entièrement métaphorique.

Résumons d'abord en quelques mots la définition herméneutique de la métaphore dite « vive », seule capable, selon Ricœur, de déployer un sens unique, neuf, et de servir de paradigme au processus par lequel l'œuvre entière signifie. Dans les cas de ces métaphores vives, un mot (« foyer »), employé métaphoriquement, devient porteur d'une signification émergente par son interaction dans le contexte (« cadre ») de la phrase avec d'autres mots employés

dans leur sens littéral. Ce « conflit » pousse jusqu'à l'absurdité logique la proposition et favorise l'émission d'un sens nouveau, affectant l'énoncé entier, qui correspond à la prise-ensemble (équivalent à ce que pour le texte nous avons appelé mise-en-intrigue), par l'interprétation, des éléments discordants de la métaphore. Le but d'un tel effort est de faire sens de l'énoncé métaphorique: Ce processus, par lequel le sens se fraie un chemin dans l'intellection, est contemporain de cette signification irréductible qui fait que « La différence entre métaphore triviale et métaphore poétique n'est pas que l'une peut être paraphrasée et l'autre non, mais que la paraphrase de la seconde est sans fin.<sup>70</sup> » De plus, ces métaphores opèrent au sein du contexte de la phrase, qui lui-même est un contexte unique, irréductible au simple sens commun partagé par les membres d'une communauté culturelle, puisque cette phrase s'insère dans l'œuvre sur le fonctionnement globale de laquelle son sens se reporte. Seules ces métaphores sont à la fois sens et événement et, donc; « métaphores vives ».

## 1.2. Une métaphorique vive à l'échelle de l'œuvre

Commençons par éclaircir le point crucial de la définition. La « torsion métaphorique » (pour employer les termes de Monroe Beardsley) affecte le mot. « C'est du mot que nous pouvons dire qu'il a un "emploi métaphorique" ou "une signification non littérale" ; c'est toujours le mot qui est porteur de la "signification émergente" que certains contextes spécifiques lui confèrent.<sup>71</sup> » Cet arrêt sur le mot, grand écart pour réconcilier les théories de l'interaction avec la *Poétique* d'Aristote;

<sup>70</sup> *Ibid*, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1975, p. 239.

<sup>71</sup> *Ibid*, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », dans : *Revue philosophique de Louvain*, t. 70, 1972, p. 94.

« cadre », ou contexte, qui permet l'émergence de son sens. Si le terme métaphorique acquiert ce sens non littéral par l'action contextuelle de son interaction avec d'autres termes, employés dans leur sens littéral, ces termes littéraux ne doivent pas moins leur littéralité à une action contextuelle de criblage. Le sens littéral est lui aussi la conséquence de l'emploi de ces mots dans un contexte donné. Pour Ricœur, qui semble vouloir par ce moyen insister sur l'irréductibilité et la nouveauté du sens métaphorique, « la signification métaphorique d'un mot n'est rien qui puisse être trouvé dans le dictionnaire <sup>73</sup> ».

En ce sens nous pouvons continuer d'opposer le sens métaphorique au sens littéral, à condition d'appeler sens littéral *n'importe quel* sens que l'on peut trouver parmi les significations partielles codifiées par le lexique [...] le sens littéral est la totalité de l'aire sémantique, donc l'ensemble des usages contextuels possibles qui constituent la polysémie d'un mot. Dès lors, si le sens métaphorique est quelque chose de plus et d'autre que l'actualisation d'un des sens potentiels d'un mot polysémique [...], il est nécessaire que cet emploi métaphorique soit seulement contextuel. <sup>74</sup>

Pourtant, Ricœur admet lui-même que ce contexte littéral de la phrase soit le fruit d'une action contextuelle à travers laquelle ses mots prennent leur sens :

[C]'est seulement par une action contextuelle spécifique de criblage qu'ils [les mots] réalisent, dans une phrase donnée, une partie de leur potentiel sémantique et prennent ce que nous appelons un sens déterminé. L'action contextuelle qui permet de faire des discours univoques avec des mots polysémiques est le modèle de cette autre action contextuelle par laquelle nous tirons de mots, dont le sens est déjà codifié par le lexique, des effets métaphoriques proprement inédits. <sup>75</sup>

Cette incompatibilité, entre les définitions de la littéralité (soit « la totalité de l'aire sémantique » des mots du lexique) et la contextualité du cadre littéral de la phrase, contient deux révisions importantes en vue de l'assouplissement du modèle. La première concerne le côté, selon nous, également contextuel du caractère inédit de la signification métaphorique. Si la signification métaphorique d'un mot est bien

<sup>73</sup> *Ibid*, *La métaphore vivante*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1975, p. 98.

<sup>74</sup> *idem*.

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 97-98.



nous apparaît d'abord critiquable. Dans *La métaphore vive*, Ricœur laisse lui-même entendre que le changement de sens est plus global : « le système d'implications [termes dans lesquels Max Black définit le cadre, le contexte] ne demeure pas inchangé du fait de l'énoncé métaphorique : appliquer ce système, c'est en même temps contribuer à le déterminer<sup>72</sup> ». Dans le modèle de l'interaction, il n'y a pas seulement le sens du foyer qui change. Celui du cadre aussi. Autrement dit, la *littéralité* du contexte est elle-même ébranlée dans le jeu de l'interaction. Ce premier amendement à la définition de la métaphore laisse sous-entendre que le sens littéral du « mot » métaphorique, objet de l'incompatibilité avec le contexte, ne cède pas simplement devant l'acquisition d'un sens neuf, mais qu'il cède en résistant. Il faut que les implications littérales de son emploi persistent, en quelque sorte, pour que cèdent aussi celles du contexte. L'émergence d'un sens nouveau nous apparaît alors moins importante que la cohabitation conflictuelle d'une pluralité de sens possibles. Ainsi, ce n'est pas *le* sens de la métaphore qui fait son apparition dans le jeu de l'interaction, mais un second sens, ou la possibilité d'une pluralité de sens, dont la cohabitation avec le (non-)sens premier permet de rendre l'ensemble signifiant. Rien ne nous semble alors empêcher ce phénomène d'émergence d'affecter la collision entre d'autres systèmes d'unités que celles du contexte et du *mot*. Ce point nous sera utile pour la suite.

Notre second amendement en vue de l'assouplissement du « modèle », que fournit la métaphore à la compréhension de l'œuvre et qui vise à la possibilité d'une généralisation de la métaphore à ses différents niveaux, concerne cette fois-ci le

<sup>72</sup> *Ibid*, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1975, p. 115.

« quelque chose de plus », ou d'autre, c'est en fait par rapport à l'emploi particulier apparent du mot polysémique. Rien n'empêche alors, suivant le cœur de la définition qui selon nous concerne la cohabitation des sens potentiels dans la métaphore, un mot de prendre dans un contexte donné une signification métaphorique qui fasse partie de ses usages potentiels, bien que cet usage particulier soit contredit en apparence par le contexte de la phrase. La signification n'est alors inédite que dans le contexte précis.

Le second amendement s'articule au premier et affecte plus particulièrement le cadre. Il concerne la polysémie particulière qui affecte la métaphore elle-même. Un énoncé métaphorique peut prendre, virtuellement, une infinité de significations. Ce n'est que dans le contexte de l'œuvre prise comme un tout que cette signification métaphorique acquiert un sens identifiable. Ainsi, une métaphore locale, utilisant comme pivot le mot « bleu », n'aura pas le même sens au sein d'un récit de violence conjugale (où il pourrait rappeler la blessure de la chair et l'enfermement), que dans un récit d'évasion (où il serait associé à l'immensité des espaces et à la liberté). Ceci nous amène donc à réviser la notion de cadre contextuel, auquel le cadre littéral même de l'énoncé métaphorique est soumis. D'abord, la réciprocité, dans le changement de signification, cesse d'opposer cadre et foyer dans l'émergence d'une pluralité de sens qui cohabitent et dessinent un réseau de tensions, d'où émerge le sens métaphorique, qui affecte toutes les parties en cause. Ensuite, cette saisie du sens métaphorique, qui est à la fois événement et sens, même au seul plan de l'énoncé métaphorique, nous semble ne pouvoir s'effectuer qu'avec la venue à

l'œuvre du texte, dans lequel l'énoncé s'insère. Or, ce devenir-œuvre du texte passe par la mise à jour de l'organisation structurale de l'œuvre, et la reconnaissance de ce que nous avons appelé son style (médiateur entre événement et sens, aux confluent des champs sémantiques et lexicaux qui la constituent et la signent). Ainsi, si la notion de cadre inclut nécessairement celle du cadre de l'œuvre, qui, conformément à notre révision du concept de cadre dans l'énoncé métaphorique, voit son sens modifié par la plus locale de ses métaphores, cette notion de cadre ne se limite pas non plus à une réciprocité entre cadre de l'énoncé et cadre de l'œuvre. À un niveau inférieur à l'œuvre, et supérieur à l'énoncé, la « cadrature » est virtuellement infiniment subdivisible et cavalière. C'est tout un passage, un chapitre; toute une trame narrative dans un roman où elles s'entremêlent, qui participent à l'action de criblage par laquelle les unités acquièrent leurs sens littéraux, pour interagir avec d'autres dont l'hétérogénéité apparente peut générer le conflit. C'est donc, réciproquement, tout un passage, etc., qui peut voir sa signification modifiée par la cohabitation des sens divergents qui, elle, caractérise la métaphore d'interaction. En termes de grandeur, cette vivacité métaphorique caractéristique du cadre, même si, rappelons-le, elle passe nécessairement par la notion d'œuvre en tant que tout fonctionnel, ne nous semble même pas limitée à cette œuvre et peut s'étendre pour englober, par exemple, toutes les œuvres d'un genre, sur le fond duquel cette œuvre particulière semble détonner, pour aller jusqu'à la posture même de la représentation ou à l'idée du réel.

Cette réforme des postulats herméneutiques de la métaphore permet d'expliquer, par exemple, les cas de métaphores réalisées que nous avons cités plus haut. Dans ces cas particuliers, souvent caractérisés de « réalisme magique » (Cortázar, Borges), c'est l'approche réaliste même qui sert de cadre à la réalité représentée, qui prend alors une tournure métaphorique. Or ce cadre dépasse les frontières de l'œuvre pour rejoindre celles de la tradition littéraire que celle-ci ébranle. Les moyens du réalisme, rendus familiers par la fréquentation des œuvres du XIXe siècle (représentation du groupe social, de la demeure, de l'organisation des objets au quotidien, de l'engoncement dans un système de croyances, etc.), sont repris au compte d'une transposition dans un univers dont la tangibilité dérangeante est toute métaphorique. Réciproquement, c'est toute la posture réaliste qui se trouve, dans l'interprétation du lecteur, mise au tribunal de son incapacité à rendre compte du côté fantastique sous-jacent à la réalité la plus banale.

Enfin, si, selon Ricœur, la compréhension des textes et celle des métaphores sont des processus équivalents oeuvrant à des niveaux différents, nous pensons plutôt que le potentiel significatif dévoilé par la métaphore d'interaction, s'il s'avère effectivement crucial à la compréhension de la référentialité du discours, doit dépasser la simple applicabilité en tant que modèle préservant la dichotomie entre tout et partie, qui selon nous s'en trouve fatalement mise à mal. Notons au passage que cet assouplissement du modèle théorique de la métaphore ne contredit en rien les théories de Ricœur qui s'emmêlent, à ce stade et pour des fins de méthode, dans des distinctions purement taxinomiques. La rectification de ces

quelques contradictions de surface ne vise qu'à obtenir une meilleure perspective sur le caractère globalement contextuel des diverses unités en interaction dans la métaphore, et constitue une insistance particulière sur les traits fondamentaux de la métaphore que les théories de Ricœur tentent de faire passer : son caractère proprement sémantique, sa portée heuristique et sa position médiate dans la compréhension du pouvoir-référent de l'œuvre. Si le langage est irréductiblement référentiel, que la tâche de l'œuvre est de déployer un monde, et que la façon dont nous faisons sens de la métaphore la plus absconse doit témoigner de ce pouvoir de signifier, il faut que ce système soit applicable aussi dans le cas d'œuvres dites limites comme le roman de Nabokov.

## **2. *Pale Fire* : une théorie du *texte* métaphorique.**

Voyons maintenant comment ce modèle étendu de la performance métaphorique pourra nous aider à comprendre et à expliquer le phénomène de l'autoréférentialité à l'œuvre dans le roman de Nabokov. Nous procéderons, pour ce faire, à une analyse de ce que nous appellerons « la métaphorique globale », qui conditionne la réception du texte et sa restructuration par la lecture (le *quoi* de l'œuvre autoréférentielle, décrit au chapitre précédent), pour aboutir à une analyse de la facture particulière de ses métaphores locales, qui représentent les points de couture du roman, et desquelles notre parcours nous aura amené à avoir une nouvelle vision, une nouvelle intellection plus proche de ce qui, nous croyons, est à l'œuvre dans la métaphore en général.

Nous nous trouvons donc, au terme de cette révision des axiomes de notre cadre conceptuel – c'est-à-dire les théories herméneutiques faisant du problème de l'interprétation des métaphores la clef de voûte de l'interprétation, et donc de la référentialité, des textes –, en possession des outils nécessaires pour répondre à la question qui sert de lancée à ce chapitre de notre analyse : comment une œuvre peut-elle être si extérieure au texte qui la supporte que, de l'édition critique d'un poème (« Pale Fire »), nous passions à un roman sur la vie du critique (*Pale Fire*)? Et encore, ce roman est tramé sur un mensonge qu'il faut déjouer. *Pale Fire* pousse si loin cette extériorité de l'œuvre par rapport au texte que ce roman, construit par la lecture, doit encore être déconstruit par cette même lecture afin d'obtenir l'histoire, la « vraie », qui se cache derrière. Qu'il n'y ait pas, en fait, de « vraie » histoire, autre que celle de cette lecture en acte qui, assemblant et désassemblant ces pièces à la manière d'un casse-tête que l'on fait puis remet dans sa boîte, c'est l'objectif de notre démonstration; le point de fuite vers lequel nous la dirigeons. L'autoréférentialité n'est pas un cas d'a-référence, ce qui est, suivant la définition du texte introduite par notre approche, impossible, mais bien un cas de référence particulier et irréductible.

Mais revenons-en brièvement à cette idée de l'extériorité que le texte entretient par rapport à lui-même. Nous disions, au début du chapitre précédent, qu'il s'agissait d'une condition pour que le texte puisse *référer* à – c'est-à-dire parler *de* – sa propre constitution. Nous touchons au point paradoxal avec lequel toute étude de l'autoréférentialité doit éventuellement lutter : pour que le texte puisse

référer à sa constitution, il faut qu'il se constitue *dans* ce mouvement référentiel. Notre étude nous a conduit à associer cette constitution au procès même de la lecture (l'interprétation mise en branle, par laquelle toute œuvre est mise-en-intrigue) et à admettre que l'autoréférence n'était pas exclusivement un jeu clos, par lequel le texte fait référence à lui-même dans un geste de replis, de clôture, mais bien une mise en lumière de ce procès de la lecture qui déploie le texte dans une extériorité afin de le rendre fonctionnel. Dans le cas de *Pale Fire*, d'un paquet de notes disparates, mises en rapport avec un poème, nous faisons un roman qui fait sens de la lecture apparemment frauduleuse de Kinbote. C'est-à-dire que si, par exemple, dans le cadre de l'édition critique, sa lecture s'appuie absurdement sur le dire de la personne de l'auteur, replacée dans le cadre d'un roman où les diverses variables de l'équation sont fictives elle donne naissance à cet auteur dont elle fait une catégorie de l'interprétation. Il en va de même pour les autres catégories de l'interprétation mentionnées précédemment et étirant leur chemin jusqu'au soi propre du critique-lecteur, qui se retrouve lui-même déployé par le texte qu'il lit, et dans lequel cette lecture prend corps. Sa lecture recombine en ce sens les éléments qu'elle met en cause. Or, pour en arriver à ce constat, il nous a nous-mêmes fallu recombinaison les éléments de cette lecture, il nous a fallu donner corps et présence à notre lecture et c'est alors que la lecture de Kinbote s'est imposée comme mise en abyme de la nôtre. Mais, maintenant que nous tentons d'expliquer les mécanismes en marche dans cette extériorisation de l'œuvre par rapport à elle-même par la métaphore – extériorisation par laquelle le geste herméneutique, déployant l'œuvre, pourra se retrouver mis en abyme dans l'œuvre qu'il déploie –, il nous apparaît nécessaire de

souligner la nature justement métaphorique du problème auquel nous tentons de trouver une solution. La pertinence d'une telle récursivité de la métaphore, métaphore dont nous tentons de faire le point tournant de notre analyse du *comment* de l'autoréférentialité, au moment où nous nous apercevons du caractère métaphorique de son *quoi*, nécessitera quelques éclaircissements d'ordre méthodologique afin d'employer ce modèle en évitant le court-circuit tautologique. Serions-nous en train de confondre le résultat obtenu – la compréhension des enjeux référentiels de l'œuvre autoréférentielle – avec le processus explicatif par lequel nous tentons de justifier notre compréhension ? Serions-nous en train de justifier, en employant la métaphorique pour l'expliquer, le fait que nous ayons employé une métaphore pour solutionner l'œuvre ?

Ce débat, sur le potentiel heuristique de la métaphore, pourrait à lui seul être l'objet d'une longue étude. Cependant, si nous désirons reprendre le contrôle de ce jeu qui nous entraîne sans cesse dans de nouvelles récursivités, nous devons ramener ce débat de vérité à un débat de forme. Partons, pour ce faire, de l'élément de récursivité patent dans la définition même de la métaphore. Selon Ricœur, « il n'y a pas de lieu non-métaphorique d'où on pourrait considérer la métaphore, ainsi que toutes les autres figures, comme un jeu déployé devant le regard.<sup>76</sup> » La définition de la métaphore, ce jeu d'interactions qui met en tension des éléments disjoints que l'interprétation replace dans l'axe du sens afin d'obtenir une référence unique à ce contexte de production, ne peut en effet que faire figure elle-même de métaphore; de modèle du modèle. Ce point de vue, selon nous loin de représenter un cul-de-sac

---

<sup>76</sup> *Op. cit.*, p. 25.



tautologique, est précisément la pierre angulaire de notre démonstration. Du texte à sa démonstration: la plus mécanique et *structuralisante*, une lecture s'est interposée afin d'articuler ses observations. La phrase, la phrase étrangère au texte, s'est faite le vecteur de ce qui, constituant un discours sur le discours, si scientifique soit-il, n'en est pas moins un discours nouveau et doit être considéré comme tel : refaisant le texte à l'extérieur du texte sur le mode de sa combinatoire la plus pure, l'approche strictement structuraliste, en niant la référence, n'en est pas moins une attestation du caractère constitutivement référentiel du texte – de sa constitution, même formelle, *en tant* que référence. À ce stade de notre étude, qui s'est fait les dents sur les difficultés particulières du texte autoréférentiel, sens et référence, forme et contenu, ne peuvent plus être considérés comme une paire d'éléments discrets et contrastés, mais doivent être perçus comme les pôles, en constant renversement, d'un mouvement par lequel le texte se fait œuvre. C'est en ce sens que peut être repris à notre compte le caractère récursif de la définition de la métaphore et celui apparemment tautologique de son utilisation comme modèle de la référentialité du texte. La métaphore en constitue le point nodal et aveugle. Elle se pose comme point de partage, théoriquement nécessaire mais impossible à localiser dans la pratique, entre texte et œuvre; entre sens et référence: Si son existence théorique est elle-même affaire de métaphore – c'est-à-dire, si la métaphore comme concept est elle-même sens émergeant d'un problème de cohérence dans le chaos du divers – sa localisation dans les replis du texte, où la métaphore permet l'émergence d'un sens nouveau, étranger aux éléments qu'elle met en relation, est elle aussi le produit d'une métaphorique à plus grande échelle. C'est avec la reconnaissance de la

métaphore par la lecture, qui base cette reconnaissance sur sa maîtrise de l'œuvre en particulier, mais aussi du langage en général, que la métaphore apparaît comme conséquente dans son incohérence et donc comme métaphore. L'existence locale d'une métaphore s'atteste dans des contextes dont les échelles, de la phrase au monde, s'emboîtent les uns dans les autres pour rejoindre la scène originare de l'interprétation qui les englobe tous. La métaphore la plus locale constitue la dernière retraite de l'œuvre, devant laquelle la lecture s'aperçoit qu'entre ses mains seules réside le sens et que sous son action seule existe la forme.

« Une métaphore peut-elle expliquer la métaphore ? »

C'est cette radicalisation de la métaphore qui va nous permettre d'expliquer comment cette référence du texte à la lecture en acte, par mise en abyme, s'inscrit dans la forme de l'œuvre, de sorte à en évacuer une fois pour toutes la possibilité de sombrer dans la tautologie formelle ou dans le point de vue de la réception totalitaire. « Une métaphore peut-elle expliquer la métaphore ? » est donc une question qui rejoint dans sa dynamique cette autre question – « qu'est-ce que *Pale Fire* ? » (cette question peut-elle être sa propre réponse ?) – et qui devrait être reformulée comme suit : la lecture peut-elle se lire dans l'œuvre ? Dans un premier temps, seules, dirons-nous, les considérations émises sur la métaphore comme noyau du geste herméneutique nous permettront d'expliquer qu'un objet aussi hétéroclite que *Pale Fire* puisse faire sens et rendre une lecture cohérente, quelle qu'elle soit. Ensuite, seul l'assouplissement du modèle que nous aurons mis en œuvre dans la confrontation et la prise ensemble des différentes trames constituant le roman, reportées en dernière limite sur les cas de métaphores locales qui le parsèment, nous

permettront de comprendre comment la faillibilité de toutes les tentatives de résolutions du roman dans une représentation satisfaisante, loin de conclure à la non-référentialité, ou à la fin de la représentation, sont en fait résolues par l'autoréférentialité et la représentation irréductible — inépuisable à l'image de la métaphore sur laquelle son procès de signification repose — de la lecture, délivrée par ce cas de figure qu'est l'autoréférentialité, et qui trouve en *Pale Fire* un de ses champions incontestables.

### 2.1. L'économie relationnelle ou « métaphorique généralisée ».

Cette extériorité particulièrement vorace de *Pale Fire*, sur laquelle s'assoit la mise en abyme qui met en mouvement la référentialité propre à l'autoréférentialité — soit le mouvement référentiel à travers lequel une lecture de *Pale Fire* constitue le roman, constat applicable tant à la lecture de Kinbote qu'à celle du lecteur —, tient précisément à l'extension du jeu des contextualités en interaction. Chacune des unités constitutives du texte se retrouve impliquée dans ce morcellement que l'interaction suppose, de sorte à ce que même sa forme, au sens de classification générique, ne puisse servir de point d'ancrage fixe. Absolument tout de cette œuvre vertigineuse de Nabokov est tributaire de l'émergence d'un sens nouveau par la mise en tension, dans son déchiffrement par la lecture, des divers éléments qui la constituent. Le résultat n'est rien de moins qu'halluciné. La multiplicité des trames narratives et formelles qui se confrontent au sein de l'œuvre n'a d'égal que le nombre des interprétations qu'elle peut générer. Loin de nous, donc, l'intention de postuler que la nôtre représente la seule valable. Ce n'est pas la validité des multiples angles

d'attaque, qui soient potentiellement adoptables pour faire parler cette œuvre que nous mettons en procès. Plusieurs interprétations sur lesquelles la critique s'est arrêtée, allant de la parodie cynique du geste critique lui-même, à une critique du problème de l'autorité qu'implique le caractère scindé de l'œuvre, nous semblent seulement questionnables quant à leur capacité à inclure les éléments les plus fondamentalement innovateurs de cette œuvre limite, de cette machine à réfléchir sur la plurivocité du texte littéraire.

L'œuvre entière nous semble, en ce sens, construite sur un jeu d'interactions dont les discordances doivent être résolues par la lecture — discordances qui s'étendent jusqu'à la forme même du texte, à sa constitution physique en tant qu'objet — et tirent leur potentiel signifiant de la potentialité corollaire d'étendre la prise en charge de l'élaboration du sens, en jeu dans la métaphore, et ce à tous les plans de l'œuvre. Nous l'avons dit et répété, c'est à travers un devenir-roman de ce qui se présente comme l'édition critique d'un poème qu'est rendu signifiant, pertinent en tant qu'herméneutique (en terme d'attestation d'une distance constitutive du texte), le geste d'appropriation abusif du critique Kinbote. Or, il faut que nous dupliquions le geste herméneutique de Kinbote afin de construire ce roman, qui nulle part ne s'y trouve, avec les morceaux fournis par son texte. C'est dans ce processus de reconstruction par la lecture que son geste critique devient une mise en abyme du nôtre. C'est en ce sens que selon nous le mouvement de l'autoréférentialité découpe un champ de possibilités référentielles (c'est-à-dire la possibilité de parler *de* quelque chose qui lui soit extérieur alors même qu'il semble

se replier sur lui-même) particulier à son cas de figure : l'œuvre acquiert sa forme particulière en même temps que sa référence. Le mouvement autoréférentiel qui s'opère dans *Pale Fire* semble donc accomplir, au plus haut degré, le vœu de dissolution, impliqué par l'herméneutique de Ricœur, de l'antinomie entre *expliquer* et *comprendre* sur laquelle nous laisse l'œuvre de Gadamer. L'interdépendance entre explication structurale et compréhension, au sein de l'interprétation, prend ici tout son sens : le critique lit un texte qui s'intitule *Pale Fire*. Sa lecture participe à ce point à son élaboration qu'elle constitue un roman, se déploie dans la fiction. Sans cette explication d'ordre structurale, impossible pour le caractère autoréférentiel de l'œuvre d'être reconnu comme tel.

Cependant, il s'agit toujours là de l'aboutissement du mouvement autoréférentiel; de sa pointe référentielle qui touche notre lecture. Ce que nous désirons comprendre, c'est comment cette explication structurale qui met en branle le mouvement référentiel particulier à l'œuvre tient lieu d'une tentative de prise-ensemble d'éléments discordants; et ce afin d'apporter une solution au problème particulier de l'œuvre; problème qui selon nous a tout du conflit qui se joue dans la métaphore d'interaction. Nous passerons pour ce faire par la figure particulière du « narrateur indigne de confiance » (unreliable narrator). Cette figure du narrateur indigne de confiance ouvre un débat sur la vérité en fiction très intéressant pour les liens étroits qu'il entretient avec celui ouvert par la métaphore. En gros, il appelle à la reconnaissance d'une élaboration du sens par une lecture active. Ce que le narrateur indigne de confiance dit, devient, par interprétation, ce qu'il ne dit pas et

son mensonge se fait accès privilégié à la vérité. Cette vérité s'écrit entre les lignes et s'obtient en faisant interagir et résonner entre elles les diverses affirmations apparemment frauduleuses de la narration. Cependant, les questions philosophiques sur lesquelles débouche la figure du narrateur indigne de confiance – caractère construit et donc subjectif de la vérité; capacité de la fiction à enseigner, à faire entendre une observation qui ne soit pas de l'ordre de ce que nous y avons mis – prennent une tournure particulièrement intéressante pour nous lorsque ramenées à un débat de forme. La figure du narrateur indigne de confiance, qui est elle-même une métaphore pour rendre compréhensible ce qui se joue dans certaines fictions, possède tous les attributs de l'économie de la métaphore que nous tentons d'instituer.

En effet, il faut, pour que se cristallise cette figure du narrateur indigne de confiance, qui, du moins dans sa forme pure, ne peut se démentir lui-même ou être contredit par une instance narrative supérieure, que se mette en place une économie d'interactions dont la « cadrature », reportant le dire sur la scène de son contexte, corresponde à la définition assouplie de la métaphore que nous avons fournie. C'est alors par un jeu d'interactions, qui passe par la venue à l'œuvre du texte suivant la reconnaissance de sa structure particulière, poussant ses causes et ses effets jusqu'à la scène même du dire, que se génère l'absurdité logique à l'aune de laquelle se découpe la tentative de résolution, toute métaphorique, qui s'offre dans la forme du narrateur indigne de confiance. Ainsi, comme nous l'avons mentionné en tablant sur le mouvement de transformations réciproques, à l'œuvre dans le jeu de la

contextualité, cette résolution n'amène pas la reddition d'un terme en cause devant un autre. Le mensonge ne cède pas devant le contexte de ses conditions d'énonciation pour devenir vérité. Le déguisement adopté par l'œuvre pour couvrir son mensonge ne lui est pas arraché d'un coup et cette œuvre n'est pas mise au bûcher comme insignifiante. Autrement dit, un récit dont la forme particulière semble le placer dans la longue tradition des chroniques de voyage, et dont un énoncé saugrenu soulève le soupçon, ne se contentera pas de conduire son lecteur à une tentative de résolution locale de ce problème du sens; à un effacement du point de tension au profit du fonctionnement général d'une première idée sur l'œuvre et son contexte. Les unités constitutives de l'œuvre, de la plus grande à la plus petite, forcées à la cohabitation dans la tentative de production du sens, conduisent à un réajustement progressif et réciproque de leurs contextualités respectives. Cet énoncé, fait par un narrateur devenu indigne de confiance, conduira le lecteur à se requestionner sur la forme apparente de l'œuvre, sur la potentialité du récit de voyage à rendre compte d'un étranger avec les moyens du familier, par exemple, et éventuellement sur la capacité du dire, du langage en général à rendre accessible à la connaissance une réalité immédiatement exotique souvent inaccessible par le biais de ses propres moyens<sup>77</sup>.

Ce que nous tentons de dessiner ici, ce sont les contours d'une manière détournée de dire afin de bien pouvoir nous mettre devant une œuvre qui, comprenant ces ressources en puissance dans la lecture, ressources particulièrement

---

<sup>77</sup> Nous nous inspirons librement, pour façonner cet exemple, du fabuleux recueil de Henri Michaux : *Ailleurs*.

mises à l'épreuve dans le cas-école de l'interprétation des métaphores, tente de tendre à cette lecture un piège à sa mesure, et ce, afin qu'elle reste prisonnière de son détour par le texte, normalement inentravé, et qu'elle puisse un moment s'observer.

En effet, *Pale Fire* propose une réflexion en soi théorique sur l'ancrage formel de l'économie métaphorique du texte (il n'est pas anodin, en ce sens, que l'œuvre sur laquelle s'acharne le critique de *Pale Fire* soit un poème...), conceptuellement cristallisable dans la figure du narrateur indigne de confiance. Nous disons cristallisable, et non cristallisée, puisque c'est, selon nous, le procès qui mène, entre autres, à cette condamnation du narrateur, ainsi que les conséquences épistémologiques que la suspicion qui s'ensuit entraînent à l'échelle de l'économie de l'œuvre, qui sont en cause dans l'œuvre autoréférentielle. Dans le cas de *Pale Fire*, cette métaphorique généralisée du texte littéraire, qui pousse, plus ou moins consciemment, le lecteur à le faire fonctionner en lui fournissant une interprétation, est rendue évidente au point de constituer la destination – et non le naufrage – de sa visée référentielle.

*Pale Fire* montre bien comment la possibilité d'une telle économie de la métaphore passe par l'objectivation du texte en tant qu'œuvre unique : cette œuvre unique est le contexte dont la « cadrature » est en jeu, dans l'interprétation, puisqu'elle est le contexte médian non seulement entre les plus petites unités du texte et la « cadrature » plus élargie du dire ou de la tradition d'un genre, mais elle se pose en plus comme médiation entre les diverses unités du texte lui-même, et ce



alors même qu'elle semble plutôt les englober. C'est toujours le contexte polymorphe de l'œuvre qui est remis sur le métier, dans le jeu des contextes plus grands ou petits qu'elle passe au crible de la refonte. C'est à la solution du problème qu'elle pose elle-même que la lecture se doit de donner corps unique aux parties hétéroclites qu'elle englobe, dût-elle pour ce faire remettre en question la littérature au grand complet. Or, c'est en ceci que le roman de Nabokov (ou peut-être devrions-nous dire : notre roman...) pose son indétermination générique comme un postulat de taille : ce qui prend corps, quand l'œuvre atteint à ce statut d'œuvre, c'est une lecture. C'est ma lecture. C'est ma capacité à comprendre qui est en jeu. Cette réflexion sur le devenir-œuvre est atteinte par la mise en place d'un réseau d'interactions morcelant la forme même du texte et faisant de la définition de son contexte une entreprise où les tensions s'accumulent sans jamais pouvoir être évacuées. Dans un premier temps, le foyer de l'énoncé (et non du mot), du contenu des notes, génère un conflit dans son interaction avec le cadre apparemment fourni de l'édition critique (« There is a very loud amusement park right in front of my present lodgings. » (PF p.13)). La résolution de ce conflit conduit à la conclusion au mensonge, à la fraude scientifique, ce qui conduit le lecteur à reconsidérer les faits présentés, comme justification de la lecture du critique, à la lumière de ce détournement grotesque du protocole méthodologique caractérisant la tradition de l'édition critique : « one can hardly doubt that the sunset glow of the story [celle de l'exil du roi du Zembla] acted as a catalytic agent on the very process of the sustained creative effervescence that enabled Shade to produce a 1000-line poem in three weeks » (PF p.67). C'est ce qui mène, ensuite, à la révision du contexte de

l'œuvre qu'il devient impératif de considérer comme un roman. Or, ce roman inclut, dans ses axiomes thématiques, une réflexion sur le geste critique – cette révision rétroactive du cadre plus large de la tradition critique – qui met en procès sa capacité à parler objectivement du texte. C'est dans cette réflexion, conditionnée par le devenir-roman de l'édition critique, que nous avons vu se profiler les questions pertinentes en herméneutique. Le mensonge critique devient une vérité romanesque. Cependant, afin de se constituer en roman dans lequel la lecture de Kinbote prenne un sens, il faut que cette lecture soit mise au défi de faire sens et que la forme de l'édition critique, en cédant devant celle du roman, prévale en quelque sorte. C'est cette forme, dont nous devons briser l'entrave en comprenant le rôle que doit jouer notre lecture mais dont le fantôme persiste néanmoins, qui est responsable de cette mise de l'avant de la lecture et de cette reconnaissance de l'interprétation (de «*Pale Fire*») comme condition de production du roman – tant au niveau de la narration qu'à celui de notre compréhension du livre.

Ainsi, le narrateur indigne de confiance, qui trop souvent sert de point de départ à l'analyse de l'œuvre, est le *résultat* d'un réseau de tensions, d'une économie métaphorique, qui tire sa source non d'un conflit d'interprétation entre les éléments pris au sens littéral et ceux pris au sens non littéral de l'énoncé, mais d'un conflit d'interprétation entre les diverses unités structurales qu'il faut aligner pour que l'œuvre atteigne sa forme particulière de contexte d'énonciation unique. Ce procès est à l'œuvre de manière souterraine dans les textes à forme plus classique aussi, ses éléments structuraux concordant seulement de sorte à générer un contexte

d'énonciation qui n'entre pas en conflit avec la tradition du genre, ce qui n'empêche pas l'établissement d'une œuvre unique dont le style se fait la médiation entre sens et événement et fournit la littéralité du contexte de l'énoncé. Dans ce contexte peuvent alors émerger les métaphores d'interaction qui à leur tour, de manière subtile, rectifient le contexte d'énonciation de l'œuvre afin que ses divers éléments prennent sens.

Dans le cas de *Pale Fire*, la *concordance discordante* entre les divers éléments, concourant à l'établissement du texte en tant qu'œuvre, est accentuée de sorte que soit mise en évidence la participation constitutive de la lecture, qui déploie l'œuvre dans sa référentialité même. Et, si ce conflit entre interprétations possibles se prolonge à tous les niveaux du récit que construit Kinbote, pour justifier sa lecture particulière de *Pale Fire*, seule l'économie métaphorique instituée plus haut, en tenant compte de l'importance de la cohabitation des significations, peut désamorcer le piège du narrateur indigne de confiance et éviter de tomber dans celui de la réalité du personnage. Sans cette précaution méthodologique, la forme particulièrement problématique de l'œuvre se retrouve réduite à un simple indice que le narrateur ment, indice qui sert de base à la récupération de sa *vraie* histoire, et constitue un oubli que ce roman est effet de la lecture d'un poème, qui porte le même titre que lui, et que c'est cette lecture qui fournit le contexte d'énonciation du mensonge narratif. C'est donc la corrélation du débat de vérité de l'œuvre littéraire, ouvert par la figure du narrateur indigne de confiance, avec un débat de forme, à travers lequel s'institue cette figure, qui permet de comprendre le type de référence en jeu dans

l'autoréférence. Sans l'établissement de cette corrélation, qui passe par la compréhension de l'économie métaphorique globale, économie par laquelle l'œuvre littéraire est rendue fonctionnelle (référentielle), le jeu autoréférentiel demeure stérile. L'œuvre se voit alors amputée du potentiel signifiant de son énonciation, dans laquelle réside son caractère particulièrement novateur, et ce au profit d'une référence récupérée *in extremis* et qui sombre dans l'anecdotique : Kinbote est un fou qui ment pour couvrir sa déviance sexuelle. La participation active du point de vue de l'interprétation, sans cesse mise de l'avant dans le roman, est alors oubliée. Le conflit entre explication et compréhension est réactivé, et l'œuvre se retrouve scindée en deux : un jeu formel époustouflant mais référentiellement inactif, un problème de mathématiques, et l'histoire drolatique résiduelle d'un fou. Cela impliquerait que nous sombrons dans le piège de Kinbote sans le désamorcer d'abord : justifier une œuvre par une histoire qui ne s'y trouve pas sans s'apercevoir que c'est ce qui y est mis en jeu – véritable procès de la fiction – et est sans cesse remis de l'avant.

C'est sur la base de cette économie métaphorique de l'œuvre, qui prend en compte la totalité des éléments constitutifs que l'œuvre met en tension, que le narrateur indigne de confiance, trop souvent utilisé pour donner au narrateur une réalité éthique, sans conscience du débat sur la littérature qui se joue dans sa reconnaissance même, devient un atout signifiant dans la compréhension de ce qui se joue dans *Pale Fire* : la mise en tension d'éléments divergents qui, générant la multiplication des sens possibles, appelle l'interprétation à s'incarner dans une

compréhension et à se reconnaître comme préfigurée dans l'alliance obtenue entre ces divers éléments. Ainsi, le caractère mensonger de l'histoire racontée par Kinbote ne sert pas qu'à être désamorcé et résolu dans un constat désolant pour lui. Ce mensonge doit, justement pour faire sens, lui aussi être ramené sur la scène de la lecture qui le désamorce :

[...] *Il y a un mensonge dans ce roman, et c'est un mensonge qui n'est pas le mensonge d'un homme, mais le mensonge d'un monde. C'est un mensonge qui est le mensonge de la fiction elle-même, et c'est un mensonge qui est le mensonge de la lecture elle-même.*

En ce sens, les différentes histoires qu'il raconte pour couvrir son mensonge prennent une signification autrement puissante, qui tient compte de la référence à la lecture qui donne son élan au roman. Ces mensonges, dont la fiction est tramée, s'insèrent dans une aperception de la prétention à la vérité qui fonde la référentialité de l'œuvre de fiction. Nous n'entrerons pas ici dans les particularités et ne prétendrons pas non plus à l'exhaustivité. Nous nous contenterons de souligner le jeu des interactions qui démonte le piège de l'univers de la fiction, qui en extrait la référence à lecture, à l'interprétation, comme référence métaphorique produite par l'interaction des diverses trames de cette histoire qui fournit une véritable poétique de la tension. Ces différentes trames, qui caractérisent l'histoire racontée par Kinbote, ne sont pas à classer dans la narration par trames parallèles, ou encore en gigognes. Dans ces deux cas (dont un film comme *Magnolia*, de P.T. Anderson, et une œuvre comme *Locus Solus*, de Raymond Roussel, peuvent fournir des exemples respectifs), les différentes trames narratives, même si elles s'entre-influencent, conservent une autonomie et une autosuffisance relative. Ce que nous désirons souligner ici, c'est la partie prenante de l'histoire racontée par Kinbote dans le jeu de l'interaction qui accompagne jusque dans les moindres détails sa narration, qui

continuent donc à tenir compte des éléments formels de l'œuvre qui orientent vers une référence à la lecture: *«the close-set merciless eyes of a homicidal maniac (somewhat reminiscent of the homicidal maniac who had been the murderer of Shakespeare's Romeo in the play)»*. Ainsi, c'est la proximité de son poète américain favori qui entraîne le roi Charles X. Xavier (Kinbote) à diriger son exil vers New Wye, Appalachia. C'est donc en qualité de littéraire, de lecteur, qu'il dissimule sa véritable identité: d'un côté, il cache son identité de roi en exil sous celle d'un érudit; c'est le point de vue de l'édition critique qui est déconstruit pour se transformer en celui d'une narration romanesque. D'un autre côté, il cache son identité de pervers obsédé sous son mensonge de roi en exil; c'est le point de view du roman, mais d'un roman dont la lecture, le geste critique, demeurera la solution des diverses intrigues. La lecture, d'un côté comme de l'autre, demeurera la condition d'énonciation du mensonge et le seul procès par lequel il sera possible d'en tirer du sens. Ainsi, dans cet exil mensonger, soit ce roman induit par l'interprétation du poème, les diverses instances et histoires narrées servant à justifier sont point de vue de critique sont elles-mêmes mises en tension sous la forme de trames divergentes dont les irrégularités et les incohérences concourent à faire de la lecture le point d'organisation central de l'œuvre. La figure de Gradus, le meurtrier, est absurde du point de vue de l'édition critique. La relation de son voyage du Zembla à New Wye, où il se trompera et assassinera le poète John Shade, est beaucoup trop détaillée pour ne pas être l'invention de Kinbote. Il nous fournit lui-même un indice en ce sens en trouvant, dans l'album de photos des personnes condamnées par le juge dont il occupe la maison, *«the close-set merciless eyes of a homicidal maniac (somewhat*

ressembling, I admit the late Jacques d'Argus) » (PF p.69). Kinbote aura beau justifier cette connaissance intime des faits et gestes de Gradus par une entrevue, supposément obtenue pendant son séjour en prison, sa narration fourmille de détails, qui font invariablement déborder sa présence dans la fiction, et concourent à la réorganisation de cette fausse édition critique sous la forme d'un roman. De même, dans ce roman que sa présence problématique contribue à instaurer, et dont la forme originale de l'édition critique continue de jouer un rôle central, la figure de Gradus, comme cette forme originale, ne sert pas qu'à disparaître, à s'aplatir devant l'établissement de la figure du narrateur indigne de confiance. Dans la métaphorique globale de l'œuvre, il participe plutôt aux conditions d'énonciation du mensonge et accomplit, de ce fait, une fonction de la lecture conforme au champ assigné par l'herméneutique à l'interprétation : il participe d'une lecture qui livre l'œuvre en même temps que son lecteur s'incarne. Cette invention du critique (il admet même que « only by self-destruction could [he] hope to cheat the relentlessly advancing assassins who were in me » (PF p.79)), programmée pour le tuer, lui, et laisser vivre l'auteur (à travers sa lecture ?), tue l'auteur et lui livre son texte. La présence dans l'équation de la figure de l'assassin, assassin qui n'existe que dans les fantasmes de Kinbote, métaphorise donc, une fois remise sur le métier de l'interaction, un outil théorique de la critique. Il est même dit que son voyage régicide accompagne jour pour jour la rédaction du poème de Shade : « The force propelling him is the magic action of Shade's poem itself, the very mechanism and sweep of verse, the powerful iambic motor » (PF p.110). L'intervention de Gradus est à la base du paradoxe suivant lequel le relais abusif de Kinbote au dire de la personne de l'auteur, à travers

lequel il se justifie sans cesse, est une conséquence de la mort physique de ce même auteur qui, malgré sa proximité simulée, devient une pure catégorie de l'interprétation. « My work is finished. My poet is dead » (PF p.236), ira-t-il jusqu'à affirmer en conclusion de sa critique.

Autre variable dans l'équation, qui fait que les trames narratives du mensonge de Kinbote participent elles-mêmes, dans leurs interactions, à l'établissement des conditions d'énonciation de ce mensonge, les personnages de Niagarin et Andronikov valent également la peine d'être cités en exemple :

Ideas in modern Russia are machine-cut blocks coming in solid colors; the nuance is outlawed, the interval walled up, the curve grossly stepped.  
 However, not all Russians are gloomy, and the two young experts from Moscow whom our government engaged to locate the Zemblan crown jewels turned out to be positively rollicking. (PF p.192)

Ces termes, probablement un clin d'œil nabokovien aux formalistes russes, sont ceux employés par Kinbote pour introduire les experts employés à littéralement *déconstruire* le château pierre par pierre. Leur recherche s'avérera infructueuse :

[...] you will never find our crown, necklace and scepter.  
 All this is the rule of a supernal game, all this is the immutable fable of fate, and should not be construed as reflecting on the efficiency of the two Soviet experts – who, anyway, were to be marvelously successful on a later occasion with another job. (PF p.192)

Si leur présence dans le texte souffre du même paradoxe fictionnel que celui affectant celle de Gradus, cet autre travail, auquel il est fait référence, définit néanmoins leur approche *déconstructiviste* comme complémentaire à celle de l'assassin, et justifie leur présence dans la métaphorique générale de l'œuvre, par laquelle s'institue la référence à la lecture. Ce travail en question est la mise à sac de la villa de la reine où ils trouveront, dans la *boîte à bijoux*, une lettre qu'ils feront



parvenir à Gradus et qui livrera à celui-ci la fausse identité sous laquelle se cache le roi. Les déconstructeurs russes et l'assassin Gradus peuvent ainsi être considérés comme les deux mouvements complémentaires d'une lecture qui vise à désassembler le mensonge du roi, à dissoudre l'équation dans sa solution – l'anéantissement du critique (en un point de vue critique objectif ?). Mais ces mouvements complémentaires de la lecture ici personnifiés, métaphorisés, tuent plutôt l'auteur et permettent le déploiement du point de vue critique, déploiement dont ils sont eux-mêmes issus.

Nous n'avons développé que très schématiquement deux exemples de plans narratifs d'une œuvre qui les multiplie sans cesse. Nous aurions pu aussi développer le plan de la vie de John Shade, dont littéralement seule une fenêtre (celle par laquelle Kinbote l'espionne) de connaissance est disponible, véritable métaphore du point de vue biographique sur la vie de l'auteur, mais une fenêtre dont les agissements de l'auteur, dans le cadre de la critique/roman, débordent sans cesse pour verser dans la fiction; auteur dont l'existence incarnée ne fait sens que replacée dans un roman métaphorique sur la lecture, où l'auteur va littéralement mourir et où le critique va éhontément mentir au sujet de son œuvre. Ce poème lui-même est parsemé de références, non pas à ce que le critique en dit, mais à ce qu'il en fait (« *Man's life as commentary to abstruse / Unfinished poem. Note for further use.* » (PF p.57)), ainsi que de références au dédoublement qui font du poème même un élément du jeu d'interactions à l'œuvre dans le roman<sup>78</sup>. Cependant, nous ne

---

<sup>78</sup> Sur ces jeux de résonances, voir l'article de Brian Boyd, cité en introduction, auquel ils servent de matériaux de base.

désirions pas dresser l'inventaire exhaustif des trames narratives du roman ainsi que de leurs significations potentielles. Cette démonstration ne visait qu'à établir l'interdépendance de ces trames qui, par leur autonomie impossible, s'inscrivent dans cette économie métaphorique globale, au sein de laquelle elles sont toujours confrontées entre elles et reportées sur le cadre de la forme à venir de l'œuvre comme condition d'énonciation qu'elles contribuent à façonner. Ce que nous désirions établir, c'est le fait que ces trames narratives ne sont possibles que dans l'attestation d'un mensonge de la part du critique, mensonge qui ne fait sens que dans une œuvre romanésque, dont la venue conditionne la restructuration de la forme originale de l'édition critique, qui à son tour persiste pour donner un sens à ce mensonge qui puisse inclure dans sa compréhension les éléments disparates mis en tension par le roman, à commencer par sa forme particulière. Le processus qui mène à l'obtention de ce sens est à mettre en équation avec celui de notre lecture dont le roman obtenu devient alors une véritable mise en abyme. En décortiquant les tenants et aboutissants de la figure du narrateur indigne de confiance, nous visions une compréhension accrue du problème particulier que la métaphore pose au postulat de la référentialité en herméneutique et ce, afin de comprendre comment ce problème peut servir de cas-école dans des cas d'œuvres autrement problématiques comme *Pale Fire*. L'extension du problème local de la métaphore à une économie métaphorique globale de l'œuvre littéraire joue un rôle indispensable, selon nous, afin de comprendre la référence en jeu dans l'autoréférentialité, puisque l'extension de ce modèle permet de comprendre en quoi l'explication structurale tient aussi lieu de tentative de faire émerger un sens qui satisfasse à la disparité des termes que

l'œuvre met en conflit. C'est la réanimation constante de ce conflit dans la multiplication des incongruités constitutives de *Pale Fire* qui force la lecture à sans cesse s'arrêter dans sa course, pour récapituler les éléments qui jalonnent son parcours, et ce jusqu'à ce que cette récapitulation prenne une tournure où la lecture qui la formule reconnaisse ses propres modalités.

## 2.2. Le texte à clés et la portée métaphorique de l'indice.

Observons maintenant en quoi cette compréhension nouvellement éclairée de la métaphore permet une meilleure compréhension du rôle que joue la métaphore locale dans son économie. Seule son insertion dans une économie métaphorique globale rend possible une reconnaissance, en tant que métaphore, de la métaphore locale qui réponde aux caractéristiques du modèle assoupli que nous en avons fourni. C'est donc, suivant cette nouvelle connaissance que nous avons de la métaphore, comme processus de signification caractérisant l'économie globale de l'œuvre littéraire, que plusieurs particularités locales du texte, ayant trait au grain de l'énoncé dans la narration – narration indigne de confiance à la reconnaissance de laquelle elle sert également d'indice –, que nous pourrions voir comment les énigmes locales du texte s'inscrivent dans cette métaphorique globale qui permet d'en tirer du sens.

Si nous avons attendu le terme de notre analyse de la métaphorique constitutive de *Pale Fire* afin de rabattre notre questionnement sur le problème de la métaphore locale, problème qui sert pourtant de point de départ théorique à

l'établissement de la métaphore comme modèle de la signification du texte, c'est que nous croyons que ce n'est qu'à ce stade que nous pouvons en avoir une compréhension qui réponde de la complexité et de la souplesse du modèle que nous en avons dégagé. Plusieurs particularités de la narration indigne de confiance de Kinbote, citées précédemment dans ce chapitre – contradictions pragmatiques, humour et tonalité archaïques et déplacés, adresses au lecteur, jeux de lecture, phrases au double sens évident et indiciel – peuvent maintenant être réunies sous l'égide de la métaphore telle que s'inscrivant dans un processus global de récupération du sens. Autrement dit, ce n'est que maintenant, comprenant que le contexte local de l'énoncé inscrit cette contextualité dans le jeu des cadres successifs, dont les tensions réciproques, qui les font interagir, servent l'élaboration de l'œuvre comme contexte unique, que certains de ces énoncés, échappant à une définition seulement locale de la métaphore d'interaction, peuvent nous apparaître comme métaphoriques.

Nous n'en citerons encore que quelques exemples, de sorte à ce que soit compréhensible le fait que l'institution d'une métaphorique globale n'est pas une réaffirmation déguisée de la dichotomie œuvre-partie qu'elle tente de dissoudre, mais que métaphorique globale et locale sont des classifications trompeuses à l'intérieur d'un même mouvement, où tous les éléments sont interdépendants et se doivent d'interagir sur un même plan : celui de l'interprétation visant à faire de l'œuvre un tout fonctionnel. Cette partie de la démonstration jouera un rôle primordial dans notre analyse de l'autoréférentialité. C'est, en bout de ligne,

l'impossibilité de résoudre *Pale Fire* dans la clôture d'une représentation satisfaisante, qui soit indépendante de ses particularités structurales innovatrices, que nous y défendrons. Cette structure, qui oriente l'ensemble du livre dans le sens d'une vaste métaphore de la lecture qu'en fait le lecteur, et qui passe par l'emprunt de la forme critique, dont les notes débordent dans la fiction pour constituer un roman dont le narrateur est indigne de confiance, contredit dans sa forme même l'emploi de procédés, comme la métaphore, visant cette palpabilité d'une subjectivité dans la figure du narrateur. Si la présence effective de ces indices s'inscrit donc dans l'économie globale de la métaphorique de l'œuvre – fait bien démontré, comme nous nous apprêtons à le voir, par le fait que leur reconnaissance même en tant que métaphores nécessite le contexte de l'œuvre –, cette même présence prend une tournure autrement problématique lorsque l'on tente d'employer la figure résiduelle du narrateur indigne de confiance comme point de départ d'une résolution de *Pale Fire*. Autrement dit, lorsque nous tentons une récupération de la *vraie histoire* de Kinbote. Alors, ces indices qui constellent de manière évidente, comme autant de clés permettant la déconstruction de son mensonge, un dire qui vise à cacher sous le déguisement de l'objectivité scientifique ce caractère mensonger de l'énoncé, introduisent une nouvelle série de contradictions dans l'économie même qu'ils semblent appuyer. En constituant une véritable piste sémantique permettant de remonter à la vérité, alors même que leur énonciation vise à falsifier, à constituer le mensonge-fiction qui se cache sous les traits de l'édition critique, le réseau d'énigmes que tissent les énoncés appuie plutôt le caractère construit de ce mensonge et en dévoile le côté piégé. L'indicialité même des ces incongruités dans

le grain du texte prend alors une tournure métaphorique qui doit être ramenée sur l'économie globale de l'œuvre pour être rendue compréhensible et en sceller le mouvement autoréférentiel.

Ainsi, les problèmes locaux soulevés, par exemple, par la tonalité ridiculement précieuse du discours de Kinbote, ne prennent leurs sens métaphorique, ou encore leur tournure problématique, qu'une fois reportés sur le contexte de la métaphorique globale de l'œuvre qu'ils contribuent à instituer. C'est par rapport au contexte critique en particulier, convoqué par les particularités formelles de l'œuvre, mais aussi par rapport au contexte socio-historique de son énonciation, qu'apparaît la signification métaphorique de la fragilité du point de vue critique. Il en va de même pour les contradictions d'ordre pragmatique qui, disséminées dans sa critique, constituent autant de retours, incohérents avec le fait qu'il essaie de dissimuler ce qu'il fait réellement, sur ce que justement son entreprise critique comporte de factice et de prétextuel (« Let us turn to our poet's windows. I have no desire to twist and batter an unambiguous *apparatus criticus* into the monstrous semblance of a novel. » (PF p.71) ou encore : « such humdrum potterings [c'est-à-dire la recherche d'une référence mentionnée par le poème de Shade] are beneath true scholarship. » (PF p.202)). Certaines énigmes locales poussent encore plus loin cette mise en évidence du rôle participatif que doit jouer la lecture dans l'établissement même du caractère métaphorique de la métaphore. C'est le cas par exemple de la signification que prend une note glissée dans la poche de Kinbote suite à un match de lutte amical avec ses étudiants, message dont il déduit que l'on ridiculise la certitude qu'il a du

fait que l'on cherche à l'assassiner : « a brutal anonymous note saying : 'You have hal.....s real bad, chum,' meaning evidently 'hallucinations,' although a malevolent critic might infer from the insufficient number of dashes that little Mr Anon, despite teaching Freshman English, could hardly spell » (PF p. 80-81). Or, le lecteur, qui se livre à la résolution de la charade proposée par les lettres manquantes du mot mystère, ne trouvera, dans la langue anglaise, que le mot « halitosis », qui veut dire mauvaise haleine, pour concorder avec les blancs laissés. Ce décodage insiste sur le rôle de la lecture dans l'élaboration du sens en mettant en évidence l'incapacité de la lecture de Kinbote à valoir par elle-même ainsi que la trivialité du personnage que son mensonge élaboré tente de cacher.

.....

..... Ce qui frappe, dans ces exemples que nous ne multiplierons pas inutilement, c'est que rien ne semble s'opposer, sur le simple plan de l'énoncé, à leur interprétation strictement littérale. Cette interprétation ne demande à être révisée que sur la base du conflit qu'elle génère une fois mise en interaction avec le contexte de l'œuvre que ces exemples de *métaphores* locales concourent à établir, c'est-à-dire un roman qui emprunte la forme de l'édition critique de sorte que les énoncés qui la constituent entrent en conflit avec cette forme dont ils amènent la révision progressive. Cette révision nous conduit à en faire un roman qui emploie la figure centrale du narrateur indigne de confiance pour se constituer. Cependant, ces énoncés mêmes, qui contribuent à engendrer la figure du narrateur indigne de confiance, entrent avec elle en contradiction lorsque l'on tente de promouvoir celle-ci au rang de solution. Leur présence même, au sein du mensonge qu'ils

déconstruisent en le constituant, rend impossible l'autonomie de la solution du narrateur-menteur et fait de celui-ci l'outil d'une représentation de la lecture qui vise à en désamorcer le piège manifeste.

Autrement dit, l'indice, permettant de mettre sur la piste du roman dont la narration est indigne de confiance – indice qui puise son caractère métaphorique (la cohabitation de sens multiples qu'il permet) à même le conflit que génère son interaction avec la forme primitive de l'œuvre – prend, une fois la révision accomplie sous son influence de cette forme primitive en roman, l'aspect d'une véritable invitation manifeste à déconstruire le mensonge qu'il constitue pourtant et avec lequel il entre dans un rapport contradictoire intéressant. Si la métaphore locale, reconnue comme métaphore par son interaction avec le contexte de l'œuvre, permet l'institution de la figure du narrateur menteur en appuyant la logique du double sens; elle empêche du fait même, par sa simple présence, l'emploi de cette figure comme solution et point de départ référentiel du livre. La métaphore, même locale, ne prend alors son sens que dans une économie métaphorique globale où les divers éléments discordants demeurent en tension et où se joue une référence à la lecture, lecture dont elle semble alors préfigurer le rôle fondamental au devenir-œuvre du texte. Le texte à clés, catégorie sous laquelle on peut ranger le genre d'indicialité permettant de conduire à la solution du narrateur indigne de confiance, joue alors un rôle similaire à celui de cette figure narrative, que nous avons déjà qualifiée de métaphorique : sa reconnaissance sert d'opérateur entre une structure et sa



signification; son établissement renferme la dynamique circulaire par laquelle un énoncé et son contexte s'entre-définissent.

Cette logique du double sens, qui inscrit l'énoncé dans l'économie métaphorique globale de l'œuvre, se démontre dans tout ce qu'elle a de *perverse* (sans faire de mauvais jeu de mot) lorsque nous nous penchons activement sur un passage du texte. Nous choisissons ici un passage particulièrement important dans l'économie du récit puisqu'il s'agit de celui où Kinbote revient sur les conditions de l'évasion du roi (lui-même) – évasion qui, rappelons-le, nécessite la lecture, condition d'énonciation du mensonge, afin de se tramer. Ce passage en question montre comment les conditions de l'évasion du roi (la libération de sa persona à la lecture du texte de Shade) trouvent leurs sources dans sa déviance sexuelle. C'est ce travers sexuel qui permet l'évasion du roi et son exil sous le déguisement du critique, comme c'est cette persona du roi qui permet au critique d'échapper à sa condition de pervers par la fiction. Cependant, c'est sur l'inscription particulière de l'énoncé dans cette logique métaphorique que nous désirons insister.

L'extrait choisi fait partie d'un long passage critique concernant le vers 130 du poème de John Shade : « I never bounced a ball or swung a bat », et qui développe quatre vers, faisant partie des épreuves rejetées, qui auraient dû le suivre immédiatement : « As children playing in a castle find / In some old closet full of toys, behind / The animals and masks, a sliding door / [four words heavily crossed out] a secret corridor – ». Le critique, dans son insoumission caractéristique aux

règles de l'édition critique, se sert de cette porte ouverte par l'indéchiffrable pour narrer les derniers moments de sa captivité : « *A cricket cricked. The bedside light was just strong enough to put a bright gleam on the gilt key in the lock of the closet door. And all at once that spark on that key caused a wonderful conflagration to spread in the prisoner's mind* » (PF p.100). Or voilà, cet événement entraîne la réminiscence d'une aventure survenue un jour de mai, trente ans plus tôt, « when he was a dark strong lad of thirteen. » La mère du prince s'étant absentée, le futur roi fait appel, pour lui tenir compagnie, à Oleg, un ami qui (conformément bien sûr aux coutumes ayant cours dans l'aristocratie zemblienne) partage ses penchants pour la découverte...

He had several dear *playmates* but none could compete with Oleg, Duke of Rahl. In those days growing boys of high born families wore on festive occasion – of which we had so many during our long northern spring – sleeveless jerseys, white anklesocks with black buckle shoes, and very tight very short shorts called *hotinguens* (en italique dans le texte). [...] When [Oleg was] stripped and shiny in the midst of the bath house, his bold virilia contrasted harshly with his girlish grace. He was a regular faunlet. (PF p.100)

En attendant l'arrivée d'Oleg, le prince se lance à la recherche d'un jouet, recherche qui l'entraîne dans une pièce désignée comme son lieu potentiel d'entreposage (cette même pièce où trente ans plus tard il serait emprisonné en tant que roi) : « What about *the closet? Its gilt key turned reluctantly* » (PF p.101. Nous soulignons). Cependant le jouet ne se trouvait pas dans le garde-robe et, au moment où il allait abandonner sa recherche, « *something gave, the shelf budged, proved removable, and revealed just under its farther edge, in the back of the closet, a keyhole to which the same gilt key was found to fit.* » Devant la découverte du *secret du garde-robe*, la recherche du jouet est tout de suite écartée. Entretemps, Oleg, le « *playmate* » du prince, arrive et les jeunes hommes, après s'être équipés de lampes torches et d'un podomètre (qui en anglais s'appelle convenablement *pedometer*), se lancent à

l'aventure : « the young prince took Oleg to the *magical closet* » (PF p.102. Nous soulignons). Les jeunes aventuriers procèdent alors à l'exploration du tunnel secret sur lequel ouvre la porte cachée au fond du garde robe :

Here and there, *magic* apertures and *penetrations*, so *narrow* and *deep* as to *drive one insane*, could be deduced from a pool of *sweet, foul* ditch water, bespeaking a moat, or from a dusky odor of earth and turf, marking the proximity of a glaci slope overhead [...]. Oleg Walked in front : his shapely buttocks encased in tight indigo cotton moved alertly, and his own erect radiance, rather than his flambeau, seemed to illumine with leaps of light the low ceiling and crowding walls. (PF p.102. Nous soulignons.)

Et, arrivés au bout, une autre porte :

The magic key of the lumber room closet slipped with gratifying ease into the keyhole of a green door confronting them, and would have accomplished the act promised by its smooth entrance, had not a burst of strange sound coming from behind the door caused our explorers to stop [...]. Without consulting each other, the young prince and his friend veered in absurd panic and, with the pedometer beating wildly, raced back the way they had come. (PF p.103)

Ainsi, le ressouvenir de cet épisode de jeunesse, 30 ans plus tard, permettra l'évasion du Roi par ce même tunnel.

Ce passage, où résonne tout un sous-texte à caractère sexuel, constitue une véritable démonstration du caractère texte-à-clés de la narration de Kinbote. Il est ici aisé de voir tout ce que cette particularité, qui consiste en la mise en place d'un système d'indices visant expressément à la résolution de l'intrigue fournie par un tel texte, a de contradictoire avec la posture narrative du narrateur indigne de confiance. Or, rien, à première vue, ne s'oppose à l'interprétation littérale de ces énoncés particuliers qui ne prennent leur tournure métaphorique que dans leur insertion dans le jeu des contextualités qui les ramènent sur la scène de l'œuvre. Le caractère évident du sous-texte, qui se montre par le choix de certains mots pour leur potentiel polysémique, cristallise la logique du sens multiple comme prise-ensemble d'éléments discordants dans une lecture qui se joue à l'échelle de l'œuvre, comme

résultat de l'interprétation, qui seule fournit l'étalonnage suivant lequel les mots polysémiques acquièrent, dans le contexte, une signification particulière. En ce sens, la reconnaissance du caractère métaphorique, plurivoque, de l'énoncé est à la fois rendue possible par la reconnaissance de la figure du narrateur indigne de confiance et ce qui la rend possible. En ce sens, ce passage, moment fondateur du sujet-critique Kinbote, met lui-même en abyme la relation herméneutique se déployant dans sa lecture du texte de Shade et la co-originaire des termes en présence qui partout s'y dessine. Son évasion *de* sa condition déviante (par l'interprétation des signes du poèmes) est rendue possible *par* cette même condition (l'interprétation des signes qui entourent le roi en captivité dont l'histoire s'insère elle-même dans la nécessité d'interpréter le poème dans le cadre d'une édition critique).

Or, si la figure du narrateur indigne de confiance est invalidée en tant que solution par les moyens même par lesquels on l'obtient, une fois ramenée à une économie métaphorique, où c'est la discordance qui prescrit l'effort interprétatif visant à faire fonctionner l'œuvre, l'extériorité du roman par rapport à sa forme originelle peut être comprise en évitant de sombrer dans ce piège du narrateur indigne de confiance. Cette figure n'est plus alors comprise comme solution à l'œuvre métaphorique, mais comme métaphore elle-même de ce qui s'y joue. Il devient alors impératif de reconnaître le caractère justement métaphorique de la figure du narrateur indigne de confiance, comme le caractère métaphorique de la solution proposée dans le texte à clés (qui est la piste que suivra Boyd), qui tous deux concrétisent un mouvement dans lequel se joue la signification de l'œuvre.

Nous en sommes ramené à l'élément de récursivité inhérent à la définition de la métaphore. La solution qui se propose dans la figure du narrateur indigne de confiance est alors ramenée à ses conditions d'émission : le critique lit un texte et les modalités de cette lecture donnent un roman où le narrateur est indigne de confiance. C'est le caractère a priori mensonger de la fiction qui ne tient son potentiel de vérité que de son mouvement référentiel qui est alors mis en lumière. L'œuvre est un mensonge dont le plaqué fictif doit être déjoué par la lecture qui trouve partie prenante dans sa constitution.

En comprenant que c'est la lecture qui a créé ce piège qu'elle vise à solutionner, nous rendons au roman qu'elle institue sa véritable visée référentielle : celle d'une saisie du rôle que joua la lecture dans son élaboration. Nous avons dit, dans notre premier chapitre, que c'était dans l'articulation d'un discours qui mettait à jour les particularités structurales de l'œuvre que se profilait la référence à la lecture sous la forme d'une saisie de la nôtre propre. Nous comprenons maintenant, par la mise en lumière de l'économie métaphorique qui sous-tend l'œuvre littéraire et qui nous a amené à concevoir les exigences particulière d'une œuvre limite, comment cette explication structurale de l'œuvre, qui la rend fonctionnelle dans son extériorité, est le passage auquel nous oblige *Pale Fire*. C'est alors, mise en équation avec la lecture, la fiction qui se montre : il est impossible d'y croire, il faut lire entre les lignes pour comprendre la vérité vers laquelle elle tend. Il est impossible de conclure au mensonge puisqu'elle se montre comme tel.

« [F]or better or worse, it is the commentator who has the last word. »

## Conclusion

*Toto, I have a feeling we're not in Kansas any more...*

**L. Frank Baum**

*The Wonderful Wizard of Oz*

Arrivés au moment de conclure notre propos concernant le mode référentiel du texte autoréférentiel, tel que nous avons tenté d'en dégager les prémisses à partir du cas de *Pale Fire*, qui en fournit une thèse particulièrement signifiante, nous aimerions commencer par un bref retour sur la pertinence d'un cadre conceptuel herméneutique, tel que nous l'avons adopté dans cette étude. Selon nous, seul le recours à une approche herméneutique pouvait nous permettre d'envisager un mouvement référentiel passant par le décryptage obligatoire d'un problème d'ordre structural. Sans l'herméneutique philosophique et la visée ontologique qui la conduit à comprendre chaque usage particulier du langage comme un moyen pour le sujet de médiatiser la compréhension qu'il a de lui-même, le texte autoréférentiel demeure prisonnier de ce que nous avons appelé son aspect métatextuel : le texte autoréférentiel réfère à lui-même dans l'immanence de son système de significations et se veut une radicalisation de ce même mouvement qui fonde la littérature en général et que nous occulte l'illusion référentielle. Le langage ne réfère qu'à lui-même. Or, à la question subséquente – comment le texte fait-il référence à lui-même? – qui ouvrirait toute grande la porte à une approche structuraliste, l'herméneutique permet d'opérer un renversement de perspective en posant la question : comment la référence du texte à lui-même, présente dans le cas particulier

de l'autoréférence, vient-elle ébranler la subjectivité du sujet lisant dont elle permet la saisie? Ou encore : comment l'autoréférence pousse-t-elle une sorte de référence qui puisse être perçue comme le déploiement d'un monde qui soit au confluent des propositions du texte et de la projection des possibles les plus propres d'un sujet? La réponse que nous avons tenté de fournir à cette question nous a conduit sur le terrain de la lecture, vers son moment cardinal où l'énergie qu'elle met à déchiffrer le quoi du texte - devant momentanément abdiquer devant ses propositions d'univers - la ramène à elle-même dans l'actualisation de ses ressources, qui prend la forme d'une compréhension. Autrement dit, le déploiement du monde du texte, dans la compréhension, est le moment où s'abolissent les frontières épistémologiques entre explication et compréhension, par une traversée de la distance qui nous sépare du texte, mais une traversée qui soit en même temps l'attestation de cette distance. Cette traversée, par laquelle on rencontre de l'autre, est contemporaine de la référentialité du texte, qui nous mène à son sens en même temps que nous le faisons pointer vers le monde. Mais, cette traversée est aussi contemporaine de la subjectivité du sujet qui trouve à s'y fonder *a posteriori*. Ainsi la référentialité d'un système de signes et la subjectivité du sujet deviennent-ils compréhensibles comme les mouvements corrélatifs de la lecture, prise au sens large d'interprétation, qui est le mode sous lequel la compréhension qu'un sujet peut avoir de lui-même et du monde se décline. Autrement dit, il n'est pas plus de constat d'immanence possible pour le texte que pour le sujet. C'est ce qui nous a permis de postuler qu'un texte, qui ferait référence à lui-même, constituerait une référence irréductible à

l'interprétation à laquelle il revient d'exhumer ce mouvement autoréférentiel afin de faire sens d'une œuvre qui semble contrevenir au cours normal de la représentation.

Afin de consolider ce dernier coup porté aux théories de l'immanence des textes (particulièrement illustrées par le cas de figure de l'autoréférentialité, supposément), nous croyons utile de revenir sur la pertinence d'une greffe de l'herméneutique aux théories de la phénoménologie de Husserl, telle que la tente les théories de Ricœur. Selon Ricœur, l'objectif d'une telle entreprise est de « donner un sens acceptable à la notion d'*existence* – un sens où s'exprimerait précisément le renouvellement de la phénoménologie par l'herméneutique.<sup>79</sup> » Nous croyons que la vision de l'existence que fournit l'herméneutique, en tentant de dépasser l'échec d'autofondation du sujet chez Husserl, peut servir de base à une certaine définition de la textualité. Servons-nous, pour ce faire, de la figure esthétique du texte comme « fiction de conscience<sup>80</sup> » autonome, en basant ce modèle sur les théories de la conscience telles que définies par la phénoménologie. Suivant le concept d'intentionnalité, central dans la phénoménologie de Husserl (la conscience est toujours *conscience-de*), il est en effet possible de postuler, sur le modèle de la conscience qui s'en dégage, d'une immanence des textes en proposant une intentionnalité du langage. En parcourant le chemin de la réduction eidétique, par lequel on arrive à l'intentionnalité, il est tentant d'invalider la référence et de conclure à sa constitution par et dans le texte. Il serait même, à première vue, possible d'y ramener les différents constats que notre herméneutique a dégagés en

<sup>79</sup> *Ibid*, « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 7.

<sup>80</sup> Nous empruntons le concept au magnifique texte *Obombre* de Hubert Aquin.



première partie. Il suffirait de considérer les différentes modalités de l'interprétation des textes (auteur, monde, structure...), que nous avons définies comme découvertes-ouvertes *devant* le texte et non cachées *derrière* lui, sous l'angle d'une phénoménologie du langage, qui remplacerait ces deux derniers termes par *dans* le texte et non *en dehors* de lui. Ainsi, le texte, à la manière de la conscience du sujet autopositionné, tel qu'il se dessine dans l'idéalisme husserlien, constituerait dans ses limites propres son auteur (son moi...), son monde (au sens où la vérité tangible de ce monde est une question impertinente en fiction), son espace qu'il occupe en le constituant, et même son lecteur qu'il constitue en s'adressant à lui. Tous ces paramètres seraient les simples modalités logiques de sa constitution fonctionnelle. Le langage serait ainsi sans autre, « for its own sake »; comme dirait Jakobson. Cependant, cette phénoménologie du dire, cette intentionnalité du langage au sein duquel tout serait constitué, nous semble déjà invalidée par le fait que cet aspect autofonctionnel ne peut être découvert que *du dehors*, par un lecteur en chair et en os, qui s'y re-trouve comme déjà constitué logiquement; invalidée aussi par le fait que les textes, qui tentent apparemment de promouvoir cette phénoménologie du texte, ne peuvent être compris de la sorte qu'une fois reportés sur l'horizon d'autres textes, desquels ils seraient une radicalisation. Cette autofondation du texte ne saurait donc être première par rapport à l'interprétation qui en déploierait la possibilité. Autrement dit, le modèle d'une intentionnalité opérante du texte constitue davantage une mise en échec de celui de la subjectivité fourni par Husserl, que celui-ci ne constitue un modèle applicable au fonctionnement des textes.

Un cas comme *Pale Fire*, soit un texte qui *contient* bel et bien son auteur, son monde et son lecteur, mais qui est un roman qui n'a d'existence qu'une fois assemblé par une lecture, démontre bien à quel point cette *conscience-de* du texte est en fait ce que nous appellerions une *lecture-par*, et qui serait ce que nous permet de comprendre un texte comme celui de Nabokov. Conformément aux modèles de la subjectivité, fournis par la phénoménologie telle que refondue par Heidegger et Ricœur, la lecture, telle qu'elle se découvre à l'aboutissement du procès référentiel de *Pale Fire*, nous fournit le paradigme de cette ontologie de la compréhension qui est le *là de l'être*; et qui prend chez Ricœur la voie longue d'une épistémologie de l'interprétation : aucun des termes en présence n'y est premier. C'est le type de définition de la lecture que nous avons retrouvé, mis en abyme, dans le texte devenu roman. La conscience (celle du texte comme celle du lecteur, qui représenteraient l'une pour l'autre la figure de l'altérité) n'est conscience qu'une fois activée par une altérité à partir de laquelle elle se positionne ponctuellement. C'est là, selon nous, l'apport central qu'a permis de saisir notre herméneutique de l'autoréférentialité. En rendant possible une approche méthodologique de notre compréhension du phénomène, l'approche herméneutique nous a permis de comprendre le cas de figure en tant que parcours *menant* à sa saisie comme solution – une solution métaphorique à l'image de celle du narrateur indigne de confiance. C'est ainsi que nous avons pu voir s'y dessiner une référence à la lecture, ponctuelle et constitutive, plutôt qu'abstraite et contingente : une mise en abyme dynamique de l'effort interprétatif en acte chez le lecteur.

Or, il n'est pas anodin que *Pale Fire* nous ait obligé à un mouvement de balancier constant entre sa définition, par le cadre conceptuel de l'herméneutique, et une redéfinition de ce cadre visant à relever le défi posé par l'œuvre. Une œuvre comme celle de Nabokov fait la démonstration d'une impossibilité, en modernité, de considérer le point de vue critique comme indépendant de celui de l'écriture. Si, conformément à la définition d'Aristote sur laquelle Ricœur nous invite à revenir, toute forme de discours agit déjà dans l'interprétation « parce que l'énonciation est une saisie du réel par le moyen d'expressions signifiantes, et non un extrait de soi-disant impressions venues des choses mêmes<sup>81</sup> », l'œuvre moderne semble souvent se servir, dans l'interprétation qu'elle est déjà, des mêmes moyens que la critique emploie pour la faire parler. En effet, ce caractère toujours-déjà interprétatif du texte doit aujourd'hui être replacé sur l'horizon d'une époque où le postulat du sens caché s'est solidifié dans nombre d'édifices théoriques. De ces échafaudages, que trop souvent la critique croit pouvoir accoter à l'œuvre afin de la faire produire du sens *malgré elle*, les grandes lignes, ne serait-ce que ce côté médiat du sens, sont passées jusque dans l'usage populaire, comme le montre l'exemple de la psychanalyse. Ainsi, une œuvre comme *Pale Fire* ne se contente pas de fournir une observation sur le monde mais pose plutôt la question du biais par lequel l'œuvre fait référence. En constituant donc d'emblée une interprétation de ses mécaniques représentationnelles, *Pale Fire* pose un formidable piège à la critique sur laquelle elle a toujours un pas d'avance : les outils de la critique lui servent de principes structuraux. Le cas limite proposé par l'œuvre, ce point de vue théorique sur sa propre proposition artistique, fait de ce texte vertigineux une œuvre de lecture autant que d'écriture. Il est

---

<sup>81</sup> *Op. cit.*, p. 8.

impossible de considérer *Pale Fire* sans y être aspiré, et sans y être astreint à un effort constant. Nous ne sommes plus dans les limites rassurantes d'une littérature d'évasion, mais plutôt pris dans un exil forcé sur le territoire du texte. Et si, comme Dorothy au pays d'Oz, nous sommes dès toujours détenteur de la clé qui nous permettrait d'en sortir, il faudra quand même parcourir la route de briques jaunes sur toute sa longueur avant de le découvrir.

## Bibliographie

- ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980.
- BOYD, Brian, « Shade and Shape in *Pale Fire* », dans : *Nabokov studies*, vol. 4, 1997, disponible en ligne : <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>.
- COUTURIER, Maurice, « Which is to be master in *Pale Fire* », 1998, Disponible en ligne : <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, trad. Fr. E. Martineau, Paris, Authentica [édition hors commerce], 1985 (édition intégrale gratuite en ligne : [http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger\\_etre\\_et\\_temps.pdf](http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf))
- , « La parole », dans : *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard (coll. : Tel), 1976, pp. 11-37.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 2001.
- LYOTARD, Jean-François, *La phénoménologie*, Paris, PUF (Coll. : Que sais-je?), 1969.
- MCCARTHY, Mary, « A Bolt From the Blue », dans : NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, Londres, Penguin Classics, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », Paris, Aubier Flammarion bilingue, 1969, pp. 171-215.
- PÉTILLON, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine / Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992.
- RICOEUR, Paul, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, pp. 153-178.
- , « La fonction herméneutique de la distanciation » dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, pp. 113-131.
- , « De l'interprétation », dans : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1986, pp. 13-39.
- , « Existence et herméneutique », dans : *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, pp. 7-28.

–, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », dans : *Revue philosophique de Louvain*, t. 70, 1972, pp. 93-112.

–, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1983.

–, *Temps et récit 2*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1984.

–, *Temps et récit 3*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1985.

–, *La métaphore vive*, Paris, Seuil (coll. : Points), 1975.

–, *Anthologie*, Paris, Seuil (Coll. : Points), 2007.

WALTER, Brian, « Synthetizing Artistic Delight : The Lesson of *Pale Fire* », disponible en ligne : <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>.