Pouvoir, tyrannie et création littéraire chez Vladimir Nabokov : l'exemple de Bend Sinister

Christine Raguet-Bouvard

▶ **To cite this version:**

Christine Raguet-Bouvard. Pouvoir, tyrannie et création littéraire chez Vladimir Nabokov : l'exemple de Bend Sinister. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 1992, Pouvoirs et programme du CAPES, 02-03, pp.57-67. hal-02338448

HAL Id: hal-02338448

https://hal.univ-reunion.fr/hal-02338448

Submitted on 30 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pouvoir, tyrannie et création littéraire chez Vladimir Nabokov : l'exemple de *Bend Sinister*.

Christine Raguet-Bouvard
Université de Bordeaux III

La plupart des romans et nouvelles de Nabokov auraient pu se prêter à cette tentative d'analyse car chacun de ses livres est un coup assené à toute forme d'omnipotence – They do not even realize that every book by VN is a blow against tyranny, every form of tyranny."[1] – fût-elle politique ou intellectuelle. Or, quasiment une seule oeuvre servira de base de travail : *Bend Sinister*[2], premier roman écrit aux États-Unis (entre 1945 et 1947), pénultième étape nabokovienne, après la fuite devant les soldats bolcheviques puis les armées nazies. Si *Invitation to a Beheading*[3] ou "Tyrants Destroyed"[4] ne sont que mentionnés en passant, c'est que ces textes furent initialement rédigés en russe et qu'il n'est guère possible pour un angliciste d'en faire autre chose qu'une étude thématique.

S'il est clair que Bend Sinister est un roman "politique" par son thème principal, c'est aussi une réflexion philosophique que nous livre son protagoniste : Adam Krug, éminent professeur de philosophie. L'état policier de

---

1. Lettre de Véra Nabokov à Lauren G. Leighton, du 14 mars 1968, à propos de jeunes Russes de Léningrad qui cherchaient à entrer à contact avec Vladimir Nabokov. Vladimir NABOKOV, *Selected Letters 1940-1977* (New York : Harcourt, Brace, Jovanovich, 1989), p. 431.

2. Vladimir NABOKOV, *Bend Sinister*, roman (New York : Vintage International, Random House, 1990). Les numérotations de pages de toutes les citations de l'article renvoient à cette édition.

3. Vladimir NABOKOV, *Invitation to a Beheading*, roman traduit par Dmitri Nabokov (New York : Vintage International, Random House, 1989). Les citations seront de préférence données en anglais, la version française existant actuellement n'étant pas fiable. Le texte russe original est en cours de retraduction chez Gallimard.

4. Vladimir NABOKOV, "Tyrants Destroyed" nouvelle traduite par Dmitri Nabokov, in *Tyrants Destroyed* (New York : Vintage International, Random House, 1989).

Paduk, alias "the Toad"[5] pour ses anciens camarades de classe, s'évertue à faire disparaître toute forme de liberté individuelle dans le but d'uniformiser la nation selon un modèle moyen, celui d'Etermon — "the Average Man" d'une nation égalitaire sous le joug d'un parti unique "the Ekwilist Party". Krug, penseur de grand renom est progressivement isolé après la mort de sa femme, sur laquelle s'ouvre le roman : tous ses amis et collaborateurs sont arrêtés, enfin son fils est enlevé et devient la victime de la folie meurtrière du pouvoir, sous des oripeaux de science expérimentale. L'horreur atteint la farce absurde à son paroxysme tandis que le régime de Paduk, en quête de légitimité, cherche à tout prix à s'assurer le soutien officiel d'Adam Krug. En dépit des allusions flagrantes aux régimes nazi et communiste — Hitler, Lenin, and Stalin dispute my tyrant's throne in this story[6] — and meet again in *Bend Sinister*, 1947, with a fifth toad." — Vladimir Nabokov n'a pas écrit un ouvrage "engagé" — il ne s'agit nullement d'une oeuvre de politique-fiction, d'un pamphlet, ni d'une anti-utopie, mais d'un roman où le pouvoir est traité dans sa dimension philosophique et fictionnelle, et dont le sujet serait difficile à définir. Nabokov lui-même a entrepris à plusieurs reprises et en diverses occasions de le résumer, mais sans satisfaction :

> The subject [...] is not easy to define concisely. If I say that its writing requires a considerable amount of critical and original research in such different fields as Shakespearean lore (mainly Hamlet) and certain aspects of Natural Science, this will only vaguely define the limits of the matter. I propose to portray in this book certain achievements of the mind in modern times against a dull-red background of nightmare oppression and persecution. The scholar, the poet, the scientist and the child—these are the victims and witnesses of a world that goes wrong in spite of its being graced with scholars, poets, scientists and children[7].

Et contrairement à ce qu'affirme Andrew Field : "There is a passage in the third-from-last chapter of *Bend Sinister* that parallels the emotionally compressed opening scene of *Laughter in the Dark* in which the entire tale is told in a very terse fashion."[8]

---

5. Paduk est vraisemblablement dérivé de 'paddock', synonyme de 'toad', que l'on rencontre dans un vers de Robert Herrick, tiré de *Noble Numbers* : 'Another Grace for a child,' devenu proverbial : 'Cold as paddocks', et chez Shakespeare dans *Macbeth*, I,1, et dans *Hamlet*, III, 2, 269-72 et III, 4, 189-91. En outre 'toad' évoque 'Tod,' la mort en allemand dont l'ambigüité se révèle dans l'expression : "the kiss of the toad," *B. S.*, p. 88.

6. Introduction à "Tyrants Destroyed", in *Tyrants Destroyed*, op. cit. p. 11.

7. Lettre du 22 mars 1944 à Donald B. Elder, directeur de collection aux éditions Doubleday, Doran, in *Selected Letters*.

8. Andrew Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov* (New York : Crown Publishers, 1986), p. 251.

Nulle part la complexité du roman n'est et n'a pu être réduite à la concision du paragraphe liminaire de *Laughter in the Dark*[9]. Quant à la solitude et l'isolement du héros, ils ne sont pas le résultat d'une erreur d'appréciation personnelle de la part du personnage, comme dans le cas d'Albinus, protagoniste de *Laughter in the Dark*, mais une des conséquences du danger que représente la supra-puissance du tyran Paduk, investi du pouvoir qu'il s'est lui-même octroyé, mais que certains, ensuite, ont consenti à lui reconnaître.

Krug devient le médiateur idéal entre auteur et lecteur : il est à la fois la projection humanisée, dont le martyre invite à la souffrance et à la compassion, la projection intellectuelle qui incite à la connaissance et à la réflexion, et par là, il assume pleinement sa fonction de créature représentative de son créateur dont il est le prolongement artistique — "my favourite character" (151). Le choix d'un philosophe permet de proposer une lecture autre que politique : ainsi, le champ de référence quitte le domaine restreint de l'allusion purement historique aux régimes dénoncés, comme le nazisme ou le communisme pour s'élargir aussitôt à toute forme de despotisme et surtout permet d'en aborder les fondements intellectuels ; en effet, il n'est guère possible d'éviter de déchiffrer les thèses hobbiennes derrière le régime Ekwiliste. On retrouve dans le comportement des personnages de *Bend Sinister* les préoccupations énoncées par Hobbes : partant de la loi de nature fondamentale qui consiste à appliquer le pouvoir que chaque homme a de préserver sa "Nature", à savoir sa vie, la capacité d'action humaine est forcément dépendante du désir de survie. Or toute la thématique du roman s'articule autour de l'idée de lutte entre État Destructeur qui impose sa puissance, maintient les citoyens en situation d'infériorité et de culpabilité, engendre la peur, et les contraint à n'avoir plus qu'un seul objectif — leur survie. Donc il s'agit, de la part de ce pouvoir, de chercher à annihiler tout désir de résistance et de les amener à se désaisir de leur droit individuel en soumettant leur volonté à celle de leur représentant suprême : la caractéristique d'Etermon est la soumission. Sinon, celui qui refuse devient un ennemi de la cause commune et du bien collectif, et il doit alors être écrasé, comme un crapaud. Pourtant le lecteur voit se refléter dans la pensée philosophique de Krug l'image inverse de celle offerte par la succession des événements de l'intrigue.

Entre les théories de Paduk et celles de Krug s'élève le mur de l'esprit : le premier cherche à établir officiellement l'ordre de son État et, pour ce faire, il joue avec la vie et la mort des citoyens qui pourraient le menacer, quant au second, il cherche à mettre bon ordre dans l'état de ses réflexions sur la vie et la mort. Tous deux semblent avoir un objectif commun : la quête d'un équilibre — l'un du corps politique, l'autre du corps physiologique, et l'on retrouve

---

9. "Once upon a time there lived in Berlin, Germany, a man called Albinus. He was rich, respectable, happy; one day he abandoned his wife for the sake of a youthful mistress; he loved; was not loved; and his life ended in disaster." *Laughter in the Dark* (London : Penguin Books, 1986), p. 5.

justement la métaphore du corps politique dans *Leviathan* : "For by Art is created that great LEVIATHAN called a COMMON-WEALTH, or STATE, (in latine CIVITAS) which is but an Artificiall Man, [...] in which, the Soveraignty is an Artificiall Soul, as giving life to the whole body"[10].

Dans les deux cas la démarche peut paraître comparable puisqu'il s'agit de parvenir à trouver l'harmonie qui permette de placer le corps sous l'autorité de cette âme artificielle, de déterminer ce qu'elle représente, et par quels moyens cette mise en place va s'effectuer. Dans tous les cas l'autorité vient de la tête : tête de l'État ou tête de l'organisme vivant. Et chacun des deux personnages est convaincu, à sa façon, du bien fondé de ses actes en la matière.

L'instauration du régime Ekwiliste soulève le problème de la souveraineté : si j'ai évoqué Thomas Hobbes un peu plus haut, c'est bien à ce propos. Dans le roman, il paraît évident que le problème de la légitimité du pouvoir pourrait constituer l'un des sujets, puisque la référence constante à *Hamlet*, où le protagoniste dénonce l'illégitimité du roi, sert de miroir à l'attitude du héros de *Bend Sinister*, qui refuse de se plier aux exigences du régime et tient à affirmer son indépendance intellectuelle. Par ailleurs, le lien Shakespeare-Hobbes, qui peut paraître fort ténu, est rendu beaucoup plus évident grâce à l'entremise de Francis Bacon, dont Hobbes fut le secrétaire. Bacon apparaît sous forme de jeux verbaux allusifs dans le chapitre 7, où Nabokov tourne en dérision toutes les interprétations qui feraient de lui l'auteur de *Hamlet*. La question de la souveraineté était déjà soulevée dans *Invitation to a Beheading*, où la situation était très comparable puisque Cincinnatus C. refusait de reconnaître l'autorité du pouvoir en défendant sa singularité[11] jusqu'à l'accomplissement de la sentence. Or dans *Leviathan* — monstre biblique qui symbolise la puissance et suscite la peur : "Non est potestas super terram quae comparetur" (Job, 41 : 24), cité en frontispice de l'ouvrage —, Hobbes justifie même la présence du tyran parce qu'à ses yeux, tout gouvernement est despotique et qu'il n'existe pas d'étape intermédiaire entre absolutisme et anarchie, et que sa légitimité est, par sa nature, contractuelle. Elle est le fondement de tout état et repose sur le consentement des membres de la société, qui aliènent alors leur liberté au bénéfice d'un tiers. Dans *Bend Sinister*, ce pouvoir coercitif dont certains, tel Krug, prétendent rejeter la tutelle, c'est donc la tyrannie qu'essaie d'imposer Paduk. En effet, il n'a pas encore été investi de la légitimité qui devrait lui conférer le pouvoir absolu, et c'est pour cette raison qu'il cherche à persuader Krug, le camarade de classe, et le penseur de renommée mondiale, de rallier son camp. Tous les membres de l'Université à laquelle appartient Adam Krug, sorte de père putatif de la nouvelle humanité, ont basculé : soit ils ont accepté de se ranger du côté de l'Ekwilisme, soit ils ont été arrêtés et alors

---

10. Thomas Hobbes, *Leviathan* (London : Penguin Books, 1985, p. 81).

11. "Accused of the most terible of crimes, gnostical turpitude, so rare and so unutterable that it was necessary to use circumlocutions like 'impenetrability,' 'opacity,' 'occlusion'; sentenced for that crime to death by beheading." *Invitation to a Beheading*, p. 72.

faute d'avoir la possibilité d'aliéner leur liberté à Paduk, ils cherchent à concéder à Krug un pouvoir légitime en lui transférant l'autorisation de ses actes, autorité par laquelle il deviendrait leur représentant absolu, celui qui obtiendrait par là un pouvoir absolu et légitime sur eux : "The lives of twenty-four men are in your hands. If you say 'no,' they will be destroyed, if it is 'aye,' they live. Think what marvellous power!"(231) De surcroît, l'angoisse existentielle, face au pouvoir indomptable du monstre déraisonnable reparaît sous forme poétique factice, au chapitre 12, dans quatre distiques formant un poème composé à partir de quatre passages en prose, mais que l'on peut scander suivant le même schéma métrique, extraits de *Moby Dick* :

A curious sight — these bashful bears,
These timid warrior whalemen

And now the time of tide has come;
The ship casts off her cables

It is not shown on any map;
True places never are

This lovely light, it lights not me;
All loveliness is anguish—[12]

Là, nous trouvons le contenu métaphorique et abrégé de tout le roman. Nabokov propose une lecture politique, une lecture philosophique et une lecture poétique de la vie du monstre. La vision, dans sa perspicacité, est celle de Krug, qui est le seul à savoir que le pouvoir dont sera investi le tyran n'est qu'illusoire, c'est pourquoi il refuse d'approuver le document, car il sait le procédé ambigu : "because the power of one man resisteth and hindereth the effects of the power of another; power is simply no more, but the excess of the power of one above that of another"[13]. Et loin d'acquérir un pouvoir égal à celui que lui confère son indépendance d'esprit, en signant, Krug accepterait les règles du jeu du tyran et reconnaîtrait ainsi sa légitimité.

Ces développements sont le résultat d'une réflexion sur la perception et l'illusion dans le but de mettre en doute, ou du moins en cause, l'horreur. A mesure que le roman progresse, l'horrible, l'insupportable, l'inhumain et le monstrueux gagnent, jusqu'à atteindre leur paroxysme dans la scène où David, le fils d'Adam Krug, est martyrisé jusqu'à la mort. On retrouve alors tout le

---

12. *Bend Sinister*, p. 155. Ces quatre extraits apparaissent respectivement dans *Moby Dick*, aux chapitres : V "Breakfast", p. 32 ; IX "The Sermon", p. 44 ; XII "Biographical, p. 52 ; XXXVI "Sunset", p. 146 ; (London : Dent, Everyman's Library 1968).

13. Thomas Hobbes, *The Elements of Law* (London : Franck Cass, 1969), Part 1, chap. 8, sec. 4, p. 26.

discours pseudo-scientifique qui a toujours prévalu dans les exterminations bien orchestrées des pires régimes, et la présentation en est d'autant plus insupportable que le style est parfaitement "clinique" et l'écriture débarrassée de toutes les traces de sentiments et de valeurs psychologiques qui pourraient nourrir les émotions du lecteur. En fait, cet excès de vérité est un refus du réalisme, car, à ce point, l'horreur atteint le comble du ridicule. L'absurde s'ajoute au grotesque pour donner lieu à une sinistre farce. Déjà, avant le passage évoqué ci-dessus, un portrait de "the Toad" nous le présentait comme un peu trop répugnant pour être crédible : "he was a little too repulsive to be credible" (143). Il ne s'agit pas d'un procédé réducteur, les atrocités commises dans l'Histoire ne peuvent apparaître ici que sous forme allusive. Il ne s'agit pas davantage d'une réfutation, car les atrocités commises dans le roman deviennent tellement surdimensionnées qu'elles prennent la forme et le volume d'un monstre mythique et mystique ; en lisant la presse Krug ne ressent-il pas : "a faint 'Lacedaemonian' sensation: whips and rods; music; and strange nocturnal terrors." car il connaît l'auteur de l'article : "[he] had edited a pogromystic magazine years ago." (168) Dans la pensée de Krug, qui filtre pour nous les idées de l'auteur et de ses personnages, le pouvoir tyrannique s'ancre dans l'histoire en termes philosophiques mais aussi poétiques, parce qu'il sait réfléchir et exprimer le résultat de sa réflexion. Il y a un décalage complet entre les problèmes réels ou fictionnels qui se posent dans des vies réelles ou fictionnelles aux personnages et à leur créateur et la conscience — voire la certitude — de l'insubstantialité du monde, qui n'est qu'illusion des sens, car le corps perçoit et l'esprit interprète. Nabokov ne recherche jamais le réalisme, sa démarche est beaucoup plus complexe : il projette un monde fictif cauchemardesque, qui rappelle des situations réelles et qui doit prendre une dimension "réelle" à l'intérieur du tissu fictionnel, et son parcours est pavé d'allusions à des personnages existants ou ayant existé, ainsi, toujours dans le même portrait du crapaud-tyran, Nabokov invite le lecteur à découvrir d'autres despotes : "so let us ring the bell (held by a bronze eagle) and have him [the Toad] beautified by a mortician." (143) Hitler vaincu à travers le symbole de l'Allemagne nazie qui a perdu jusqu'au corps de son tyran, et le cadavre embaumé de l'instigateur de la révolution bolchevique. Le temps, autre thème du roman, destitue les tyrans ; seuls ceux dont la substance est imaginaire pourront survivre sur la feuille de papier. Or le protagoniste est souvent surpris à son réveil, ou en état de délire éveillé, et se prend à douter de ce qu'il perçoit : "I am a slave of images" (174). Rêve et réalité romanesque se confondent, la réalité est cauchemardesque, donc elle tient plus de l'irréel que du réel, et comme ce sont les cauchemars de Krug que nous voyons, ils sont le résultat du travail de l'esprit. Ce que l'auteur imaginait, devait devenir réel pour son héros, or si Krug rejette la réalité fictionnelle, l'imagination s'auto-suffit et s'auto-réfléchit. Ember, par exemple en ré-écrivant *Hamlet* donne le pouvoir à son imagination, et la pièce perd toute sa "réalité" shakespearienne.

Par ce procédé intellectuel et littéraire, le martyre d'Adam Krug et de ses anciens collègues est réduit à néant, et s'il est réduit à néant, il entraîne avec lui le monstre, qui n'est plus qu'une illusion et perd donc toute crédibilité et tout pouvoir. En refusant de vendre son âme au tyran, c'est-à-dire de pervertir l'image du sauveur, il conserve toujours la même clairvoyance et le même jugement critique à l'égard de Paduk ; en prenant de l'âge et de la maturité il ne s'est pas corrompu à l'instar de ses collègues, non seulement il a su garder toute l'innocence de l'enfance, mais sa détermination lui permet d'acquérir un supra-pouvoir. Il devient le centre de focalisation — "Soon Krug became aware that He was a kind of focal centre in respect to the Argus-eyed room." (48) — et peut imposer son mode de pensée, tout comme il l'imposait, enfant.

Au début du roman, le lecteur assiste à ce qui aurait pu être la mise en place de la légitimité du tyran, à mesure que tous les représentants de l'Université signent le document qui doit investir Paduk de l'autorité et les préserver de ses exactions. La remarque d'Adam Krug vient interrompre la torpeur dans laquelle ils étaient prêts à se laisser ensevelir pour gagner la tranquillité. De surcroît, l'attention du lecteur est attirée sur le rôle et l'importance que revêtent les engagements d'une part, et le rapport auteur-autorité d'autre part : "'Legal documents excepted,' answered Krug, 'and not all of them at that, I never have signed, nor ever shall sign, anything not written by myself.'" (56) Reconnaître la paternité — "authorship" — (et le héros qui se nomme Adam s'apprête, comme le père de l'humanité, à commettre le péché de désobéissance) en apposant sa signature, c'est transférer son autorité. Donc si l'on signe le document d'un autre on usurpe la paternité — "authorship" — et l'autorité du même coup. Il est vrai que la paternité est la caractéristique du personnage Krug — Adam, (père des hommes) est le père de David (père du royaume d'Israël). Le lien qui les unit dans le roman est exceptionnel : "my rainbow" dit-il en parlant de son fils. Cet arc-en-ciel est la manifestation optique et colorée de la lumière décomposée à travers le prisme. Cette transparence qui laisse passer la lumière, était déjà celle dont était fait Cincinnatus C., le héros de *Invitation to a Beheading*, raison pour laquelle, lui aussi, va être condamné à mourir. Car — démarche symboliste des correspondances — la décomposition en couleurs fait éclater toutes les composantes d'un ensemble équilibré et unifié pour en dévoiler les moindres parcelles, donc la vérité. Ainsi, ce qui peut être perçu par le lecteur comme parfaitement futile et négligeable, doit recevoir la plus grande attention. Ce qui importe est bien du domaine perceptif et intellectuel, et tout élément factuel finit toujours par être dépourvu de son contenu factuel pour ne garder que sa valeur sensorielle et son pouvoir poétique. Le chapitre 14, en forme de réflexion philosophique, développe dans son intégralité cette idée : le passage du phénomène au noumène ; c'est-à-dire, en termes clairs appliqués au roman : le passage de l'expérience spatio-temporelle d'une vague vérité historique (une terrifiante tyrannie) à un objet purement intellectuel (une création romanesque). Les sens servent de

vecteur à ce transfert dans la mesure où ils sont le véhicule du sens au moyen d'une transposition graphique des perceptions, telle qu'elle est offerte à ceux qui ont la faculté de sensation colorée comme l'évoque Nabokov dans *Speak Memory*[14].

C'est pourquoi, la requête des savants, l'attitude des personnages, les motivations de Paduk, la suite des événements, les atrocités commises sont parfaitement grotesques : elles appartiennent au domaine des visions, à tel point que tout paraît factice et traité avec la plus grande théâtralité, comme il se doit, l'arrestation d'Ember, l'adaptateur de Hamlet, en est le plus bel exemple. Ainsi les allusions à toute production artificielle et mimétique, comme l'invention, par le père de Paduk, du Padographe — machine servant à reproduire fidèlement le graphisme de son utilisateur — sont toujours associées au pouvoir Ekwiliste, où la qualité prend le sens de plagiat, et elles fonctionnent comme développement métaphorique à la création littéraire : "devices which in some curious new way imitate nature are attractive to simple minds"(69). Justement, il est paradoxal de constater que l'imitation de la nature conduit à une réduction de la richesse naturelle, à un appauvrissement de toute forme de créativité qui se dissout dans l'uniformité — "l'Etermonisation" — de la société. Inversement, ce pouvoir de distanciation face au sordide qu'a Krug, cette faculté d'analyse et de création qui lui est impartie, lui confèrent un pouvoir exceptionnel : lui donnent la force de résister à celui qui semait la terreur, mais, par contre lui font prendre conscience de ses limites : "He finally began regarding himself as an illusion or rather as a shareholder in an illusion" (173). Aux différents niveaux d'existence correspondent autant de niveaux d'action : l'auteur du roman contrôle Adam Krug — "Krug, while wondering who had puffed him up, who had projected him on to the screen of fame" (173) — qui lui-même contrôle une partie des événements du roman, donc de la société dans laquelle il évolue. Paduk contrôle la nation Ekwiliste, qu'Adam Krug réfute, mais dans laquelle il vit en tant qu'individu indépendant, refusant le contrôle de Paduk ; or son pouvoir dépend de Krug, mais aussi de l'auteur. Le tyran ne contrôle donc pas son existence fictionnelle, pourtant c'est lui qui commet ou fait commettre toutes les atrocités qui se déroulent au cours de l'intrigue. Toujours dans ce chapitre 14, on assiste à un positionnement des liens qui unissent la créature à son créateur, ou bien on conçoit la distance qui les sépare, à tel point que le protagoniste semble presque acquérir une nouvelle autonomie dans ce système d'emboîtements successifs. Les fils commencent à se dénouer assez tôt, lorsque le portrait de

---

14. *Speak Memory* (London : Penguin Books, 1969), Chapter Two, pp. 28-30. On retrouve dans le chapitre 14 du roman et celui-ci des similitudes frappantes sur les théories de la perception, développées d'une part sur le plan romanesque et d'autre part dans l'expérience personnelle. Il mentionne également son appartenance à la catégorie des "colored thinkers" dans une lettre à Edmund Wilson du 17-11-1945. *The VN-EW Letters* (New York : Harper & Row, 1979).

Paduk nous révèle ses théories de l'uniformité humaine : "one should constantly bear in mind that all men consist of the same twenty-five letters variously mixed." (68) ; seulement, tous ces hommes ne peuvent pas s'écrire dans n'importe quelle langage : l'anglais, langue du roman, compte vingt-six lettres, le russe de l'auteur, trente-deux, seule reste cette langue que Nabokov refusa toujours de parler : l'allemand qui compte vingt-cinq lettres dans son alphabet. Par ce biais subtil, Nabokov parvient à conserver un lien entre référent historique, univers fictionnel et écriture. L'homme, c'est-à-dire "Adam", est bien cette vingt-cinquième lettre de l'alphabet qui tient la survie des vingt-quatre autres entre ses mains, et qui, avec toutes ces autres lettres fait le roman : "a shareholder in an illusion". Il appartient désormais à tout un univers de signes sur le papier : il a découvert sa qualité d'être imaginaire.

C'est autour de cet axe que se sont opérés les glissements progressifs du pouvoir. En effet, d'emblée le pouvoir reposait sur l'écrit — au premier chapitre les soldats exigent de Krug qu'il présente un document dûment rédigé et signé — signé par le dépositaire du pouvoir, celui qui a accepté d'apposer son nom au bas du texte et de s'en approprier ainsi la paternité. Par cet acte, il devient "auteur" du document écrit et détenteur du pouvoir que ce document lui a déféré. Bientôt, ce ne sont plus les personnages prétendument au service de l'État qui signent, mais ceux qui n'en ont pas encore reconnu l'authenticité ; les intellectuels qui habituellement produisent les textes, doivent, par un acte de signature — et non pas d'écriture —, signifier leur adhésion au régime.

Donc, dans un premier temps, le lecteur assiste à des scènes un peu grotesques et comiques entre un brillant penseur et quelques illettrés ; nous évoluons dans le domaine du burlesque et une certaine magnanimité transparaît : de pauvres hères que l'on pardonne, car ils ne savent pas ce qu'ils font, achètent leur survie par leur conduite.

Deuxième temps, ce que la nation compte de plus brillant dans les milieux universitaires subit, de la part de l'auteur, mais pas du dictateur, un traitement identique aux minables soldats des premiers chapitres, là encore une signature, que tous sauf Krug apposent, est requise. Ceux qui jusque là pensaient et écrivaient, ont cessé d'écrire pour usurper la paternité d'un texte et ainsi se discréditer. On en arrive à une situation absurdement cocasse : la reconnaissance, par le dictateur inculte et cruel, des valeurs scientifiques et humaines en échange de l'approbation que les savants lui accordent. C'est pour cette raison, que la montée en tension que l'effroyable devrait susciter, se travestit en grotesque bouffonnerie inacceptable : le lecteur, appelé à se ranger avec Krug, est invité à refuser d'entrer dans le jeu de l'abomination.

Très tôt, l'auteur s'était montré, de manière imprécise, sous forme de double de la figure de son héros, car en Krug, il y a le personnage, mais aussi l'écrivain : "A familiar figure, albeit anonymous and aloof" (7); ensuite, il prend clairement position en tant qu'auteur et défenseur de son protagoniste et

des idées dont il l'a doté, notifiant ouvertement une intimité qu'il refuse aux autres personnages : "The seedy tyrant or the president of the State, or the dictator, or whoever He was—the man Paduk in a word, the Toad in another—did hand my favourite character a mysterious batch of neatly typed pages."(151) Alors, on peut reprendre l'idée de D. Barton Johnson : Adam, qui signifie "homme" en hébreu, se situe dans une position identique vis à vis de la divinité anthropomorphique du livre — ainsi que Nabokov se présente dans l'introduction écrite en 1963 : "a mysterious intruder who takes advantage of Krug's dream to convey his own peculiar code message [...] an anthropomorphic deity impersonated by me" [15] — que l'Adam de la Bible par rapport à son Créateur.

Implicitement toute l'oeuvre est construite autour de cette notion du pouvoir : celui de donner la vie et la mort, qui est bien celui que cherche à s'arroger Paduk, et qu'il veut accorder à Krug, mais qui dans un cas comme l'autre n'aboutit qu'à la reconnaissance finale du pouvoir suprême de l'auteur, qui, tel le démiurge, fait et défait les vies de ses personnages. C'est à la fois le pouvoir de l'écrivain, qui se révèle au milieu des papiers froissés à la fin du roman, dont le personnage va doublement mourir — dans l'intrigue, et sur le papier puisqu'il ne reste plus que quelques pages — mais aussi, par un subtil parallèle, le pouvoir des tyrans qui détiennent ce même droit de vie et de mort que l'auteur. Or ce qui sur le papier ou sur la scène n'est qu'une horrible et absurde farce, atteint dans la vie l'insupportable. Toutefois l'échappée finale permet également, comme à travers le prisme, de dissocier les composants du roman, au moment où on le quitte. Le lecteur se libère de l'emprise fictionnelle pour retrouver d'une part des référents historiques — comme Nabokov le précise lui-même dans sa préface — et d'autre part des allusions à l'omnipotence de l'auteur qui manipule les personnages qu'il a fabriqués et vient saluer à la fin de la représentation. Le lecteur a participé à tous les niveaux : invité à souffrir avec Krug, il a été peu à peu éloigné des protagonistes par les intrusions de l'auteur, or dans la scène finale, il se retrouve dans la position de spectateur, parmi les autres personnages, comme il se retrouvait dans la foule assemblée pour assister à la décapitation de Cincinnatus C., à la fin d'*Invitation to a Beheading*. En vérité, il faut y voir une invitation au regard sur soi et à la communion avec autrui. Cette superposition d'un monde cauchemardesque et du rêve de bonheur, sans que ni l'un ni l'autre ne cherche à représenter une réalité vécue disparaît. La seule réalité palpable étant celle du livre et de la feuille de papier, le reste n'étant qu'angoisse existentielle et leçon morale. L'auteur se positionne par rapport à son oeuvre, mais aussi en observateur expérimenté, en témoin et victime du pouvoir absolu qu'on ne peut que refuser de servir. Le seul pouvoir absolu qu'il s'autorise, c'est l'écriture de ses

---

15. D. Barton Johnson, *Worlds in Regression* (Ann Arbor : Ardis, 1985), p. 197, et *Bend Sinister*, op. cit. p. xviii.

oeuvres, dont il est en droit de revendiquer la paternité en les signant. En réduisant à néant toutes les valeurs humaines du régime Ekwiliste, le message se trouve limité à l'essentiel : la dualité vie/mort, qui est justement la préoccupation de Krug, et le sujet de son livre. Or au degré de terreur où mène le livre, cette dualité n'a plus de sens puisque "vie" doit être remplacé par "survie" — stade absolu de la déshumanisation — auquel seuls les héros de fiction peuvent échapper et malgré lequel ils peuvent garder toute leur stature héroïque. C'est d'ailleurs pour cette raison que le roman est construit en écho de *Hamlet* dont on entend une interprétation des dernières paroles du héros — "the rest is silence"[16] — dans le dernier chapitre : "Silence. Now at last, you may think."(232)

Finalement, la position centrale de *Hamlet* est fondamentale, non seulement pour des raisons thématiques déjà évoquées, mais aussi pour ce que cette pièce représentait pour Nabokov : la plus haute manifestation de la conscience individuelle, qui forme donc le contraire exact des valeurs qui règnent à Padukgrad. Dans leur conversation, Krug, le philosophe, et Ember, le poète-traducteur, reprennent toute une glose shakespearienne afin de défendre Shakespeare contre de multiples interprétations incorrectes : la pseudo-science qui tourne à la folie et les motivations idéologiques, pour parler des plus importantes. Par conséquent, l'invitation à la réflexion est là pour faire cesser tous les commentaires, à la suite de quoi l'auteur-démiurge intervient plus nettement afin de sauver son personnage : "I felt a pang of pity for Adam and slid towards him along an inclined beam of pale light—causing instantaneous madness." (233) Dès lors, il devient une sorte de figure christique, investi d'un pouvoir supérieur à celui qui détient officiellement le pouvoir, un être singulier qui inspire la crainte et le respect, que les autres voudraient voir débarrassé de sa singularité : "if you consented to save our lives by selling your soul." (236) Mais la volonté d'indépendance prévaut, et elle a, du reste, toujours caractérisé Vladimir Nabokov[17] qui, pour libérer son personnage de l'oppression fictionnelle au milieu de laquelle il évolue, apparaît dans la dernière page du roman. Ainsi, il démontre, qu'au bout du compte, l'autorité de l'auteur est d'ordre ludique et stylistique :

> I knew that the immortality I had conferred on the poor fellow was a slippery sophism, a play upon words. But the very last lap of his life had been happy and it had been proven to him that death was but a question of style. (241)

---

16. *Hamlet*, V, II, 369.

17. Vers la fin de sa vie, il précise encore à un journaliste américain qui lui demandait une interview : "My soul is mine". On retrouve bien chez lui la même préoccupation que chez son "personnage préféré". (Lettre du 11-6-1975 à Glenn Collins, du New York Times Sunday Magazine) in *Selected Letters, 1940-1977*, p. 551.