



HAL
open science

L'anti-utopie, un mythe politique? le cas de Feu pâle de Nabokov

Déborah Lévy-Bertherat

► **To cite this version:**

Déborah Lévy-Bertherat. L'anti-utopie, un mythe politique? le cas de Feu pâle de Nabokov. S. Parizet. Lectures politiques des mythes au XXème siècle, Presses universitaires de Paris-Ouest, p. 325-337, 2009. hal-02116931

HAL Id: hal-02116931

<https://hal.science/hal-02116931v1>

Submitted on 1 May 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.

L'anti-utopie, un mythe politique ? Le cas de *Feu pâle* de Nabokov

Déborah Lévy-Bertherat

In *Lectures politiques des mythes littéraires au xx^e siècle*, sous la direction de Sylvie Parizet, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 325-337.

<https://books.openedition.org/pupo/1456?lang=fr>

L'anti-utopie, qu'on appelle aussi dystopie, est un espace fonctionnant sur le modèle de l'utopie, mais inversant l'idéal de perfection utopique pour décrire un lieu de malheur. Comme l'utopie, l'anti-utopie est un mythe, dans la mesure où elle constitue le fondement d'un récit type, où l'on retrouve les motifs suivants : géographie close marquée par l'harmonie et la régularité ; système politique stable et incontestable ; société régie par un ordre totalisant, par l'uniformité (de l'ensemble ou de groupes définis) et par l'absence quasi-totale de domaine privé.

Le genre de l'anti-utopie apparaît en littérature dès le 18^{ème} siècle (illustré notamment par Voltaire et surtout par Swift). Il reste alors, comme dans les utopies premières (celle de More fondant le type de l'utopie moderne), décrit de l'extérieur, généralement sous la forme d'un récit de voyage. Les anti-utopies du XX^{ème} siècle ont la particularité de placer un individu au cœur du monde décrit : le narrateur D503 dans *Nous autres* de Zamiatine (1920), John, le « sauvage » du *Meilleur des mondes* de Huxley (1932), et Winston Smith, le héros de *1984* d'Orwell (1949). Devenu centre focal du récit, leur point de vue singulier fait voler en éclats l'illusion utopique, et notamment le rêve collectiviste qu'elle met en œuvre.

Le motif du territoire imaginaire apparaît de manière récurrente dans l'œuvre de Nabokov : on le trouve déjà dans ses nouvelles¹. Les dictatures anonymes des romans *Invitation au supplice* (1938) et *Brisure à senestre* (1947) sont des univers kafkaïens dont le premier reste abstrait, tandis que le second ressemble à la fois à l'URSS de Staline et à l'Allemagne de Hitler. Nabokov reprend le thème du pays imaginaire avec *Feu pâle* (1962) : la Zembla y est présentée comme un royaume idéal, rattaché par bien des traits à un modèle utopique, mais dégradé par l'ironie de l'auteur. Un autre avatar du thème apparaîtra encore dans *Ada* (1969), sous la forme de Terra, planète de la folie,

¹ Notamment dans *Terra incognita* (1931), qui décrit un cheminement mortel, à la manière d'Edgar Poe ou de Jules Verne, dans une terre hostile. *Ultima Thulé* et *Solus Rex* (1940 et 1941) sont les fragments d'un roman inachevé qui aurait été, d'après Nabokov, différent de *Feu pâle*.

inventée par le héros Van Veen, opposée et symétrique d'anti-terra, notre monde².

C'est principalement à *Feu pâle* que je vais m'intéresser ici, pour tenter de montrer comment Nabokov joue d'un double héritage littéraire utopique ou anti-utopique : d'une part les voyages imaginaires, comme *Utopia* et *Les Voyages de Gulliver* ; d'autre part, les romans d'anticipation du XX^{ème} siècle, *Nous autres*, *Le Meilleur des mondes* et *1984*³. Dans tous ces récits, l'utopie est la projection caricaturale ou inversée d'un système politique existant ou susceptible d'exister un jour (l'Angleterre pour More, la Russie soviétique pour *Zamiatine* ou Orwell, etc.). Peut-on en dire autant de Nabokov, selon lequel toute lecture idéologique de ses œuvres était une hérésie ?

« *La Zembla, ma chère patrie*⁴ »

La très étrange composition de *Feu pâle* coïncide avec une invasion progressive du texte par le thème de la Zembla : dans le poème de John Shade, elle n'apparaît qu'une fois, nommée comme un territoire indistinct dessiné sur sa joue quand il se rase. Shade, spécialiste de Pope, se souvient de *l'Essay on Man*, où elle représente l'extrême Nord (d'après la Nouvelle Zemble, archipel bien réel au nord de la Sibérie). Dans ses notes sur le poème, Kinbote, commentateur fou, prétend que le poème de Shade a pour source d'inspiration ses propres récits faits au poète, son voisin, à propos de la Zembla, un petit royaume nordique, et de son roi Charles II. Très vite, le lecteur comprend que Kinbote est ce roi lui-même, exilé à la suite d'une révolution, et devenu professeur dans une université de Nouvelle Angleterre. Le commentaire de Kinbote s'éloigne peu à peu des vers de Shade, qui ne sont plus qu'un prétexte pour son propre récit, l'histoire de la Zembla. Enfin, l'index liste presque exclusivement des noms de personnages ou de lieux zembliens, et c'est, bien entendu, « Zembla » qui a — et qui est — le dernier mot, sans aucune référence ni numéro de page : c'est dire que la Zembla n'est

² On pourrait encore citer la représentation de Tchernychevski dans *Le Don*, mais *Que faire ?*, le roman utopiste de ce penseur, ne représente pas vraiment d'utopie. Dans *Le Don*, le héros Fiodor conçoit sa biographie de Tchernychevski comme « un exercice de tir » : stigmatiser la bêtise de la pensée utopiste et l'asservissement de l'art à des visées politiques. *Feu pâle* reprend l'exercice : la Zembla est une fausse utopie où s'illustre une négation de l'individu. On notera que le dernier chapitre de *Brave New World Revisited* s'appelle « What is to be done ? », sans qu'on sache si Orwell cite Tchernychevski ou Lénine, qui avait repris le titre.

³ Ces deux derniers avaient lu *Nous autres* lorsqu'ils ont écrit *Le Meilleur des mondes* et *1984*.

⁴ « Zembla, my dear country », *Pale Fire*, New York, Berkley Books, 1985, p. 46. *Feu pâle*, traduction de Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, « L' Imaginaire », [1965], p. 66.

nulle part (u-topie), ou partout, ou qu'elle se désagrège au moment où le livre s'achève.

Une géographie utopique ?

De son modèle réel le plus évident, la Nouvelle Zemble, la Zembla de Nabokov tient peu de chose : son insularité et sa situation nordique (une première version du récit s'intitulait « Ultima Thulé⁵ »). En fait, l'insularité de la Zembla nabokovienne est ambiguë, c'est une sorte d'île-péninsule :

The Zemblan peninsula (cut off basally by an impassable canal from the mainland of madness⁶) (*Loc. cit.*, p. 90)

Cette particularité géographique rappelle étrangement l'île d'Utopie chez Thomas More :

[...] this was no island at first, but a part of the continent. Utopus, that conquered it (whose name it still carries, for Abraxa was its first name), [...] designed to separate [it] from the continent, and to bring the sea quite round [it]. To accomplish this he ordered a deep channel to be dug, fifteen miles long⁷ [...]

Le nom d'Abraxa est une allusion à l'*Eloge de la folie* d'Erasme : il semble que la description physique initiale du lieu utopien, évoquant son origine et de sa clôture fondatrice, pose de manière ambivalente le rapport entre projet utopique et folie.

L'insularité est essentielle à l'utopie. Les mondes imaginaires visités par Gulliver sont tous des îles, sauf Brobdingnag, pays des géants, qui est encore une presque-île séparée du continent :

⁵ Voir ci-dessous p. 000 (p. 10 du ms).

⁶ « [...] la péninsule zemblienne (coupée à sa base du continent de la folie par un canal impraticable) » (*Op. cit.*, p. 122).

⁷ Thomas More, *Utopia*, traduction anglaise G. Burnet [1684], préambule du livre II. « [...] cette terre ne fut pas toujours une île. Elle s'appelait autrefois Abraxa et tenait au continent ; Utopus s'en empara et lui donna son nom. [...] il fit couper un isthme de quinze mille pas, qui le joignait au continent » (traduction de Victor Stouvenel, Messidor/Editions sociales, 1982, p. 54).

The kingdom is a peninsula, terminated to the north-east by a ridge of mountains thirty miles high, which are altogether impassable by reason of the volcanoes upon the tops⁸.

Ces territoires liés-séparés sont littéralement des U-topies, non-lieux, irréprésentables dans leur contradiction. L'absurdité concerne aussi, chez Nabokov, le relief et le climat de l'île : bien que nordique et montagneuse, la Zembla jouit d'un éternel été. Kinbote a soin de préciser que c'est là un des effets du règne du roi Charles II⁹.

Mais comme chez More, l'u-topie, non-lieu, est aussi eu-topie, bon lieu¹⁰, et les nombreux toponymes zembliens s'égrènent dans l'index comme dans un guide touristique : « bel endroit » (p. 264), « doux vallon » (ibid), « jolie baie » (p. 265), « splendide montagne » (p. 265), etc. L'ironie de l'auteur dénonce le mensonge de ce monde trop parfait.

La politique zemblienne : une « parfaite harmonie »

Cette ironie devient plus sensible lorsqu'il s'agit du régime politique. Le règne du roi Charles II, dit le Bien-Aimé, est dépeint comme idyllique (« Everybody, in a word, was content», p. 46), mais cette version des faits est d'emblée présentée comme contestable :

That king's reign (1936-1958) will be remembered by at least a few discerning historians as a peaceful and elegant one. Owing to a fluid system of judicious alliances, Mars in his time never marred the record. Internally, until corruption, betrayal, and Extremism penetrated it, the People's place (parliament) worked in perfect harmony with the Royal Council. Harmony, indeed, was the reign's password. The polite arts and pure sciences flourished. Technology, applied physics, industrial chemistry and so forth were suffered to strive. A small skyscraper of ultramarine glass was steadily rising in Onhava¹¹ (*Loc. cit.* p. 46).

⁸ Swift, *Travels by Lemuel Gulliver*, part II, Penguin Books, p. 316.

⁹ Dans ce cadre idyllique, les bois, bosquets et collines semblent attendre une pastorale. Les amours du roi Charles se situent de préférence dans un cadre champêtre, où l'accompagnent souvent ses jeunes amants.

¹⁰ « Les monts Bera, une chaîne de rudes montagnes, longue de deux cents milles, qui n'atteint pas tout à fait la pointe nord de la péninsule zemblienne [...], la divise en deux parties : la florissante région orientale [...] et la partie occidentale, beaucoup plus étroite, avec ses pittoresques villages de pêcheurs et ses agréables stations balnéaires » (*Op. cit.*, p. 122).

¹¹ « Le règne de ce roi (1936-1958) demeurera dans le souvenir d'au moins quelques historiens comme un règne paisible et élégant. Grâce à un système fluide d'alliances judicieuses, Mars ne vint jamais obscurcir les annales de son règne. Questions intérieures, jusqu'à ce que la corruption, la trahison et

L'essor des sciences et des techniques est un trait constant des utopies, et dans les anti-utopies la science devient une menace pour l'homme. Le peu que l'on apprend des savants zembliens les présente comme des fous dangereux ou ridicules : le roi Alfin, père de Charles II, s'est passionné pour l'aviation (motif récurrent, du reste, des trois anti-utopies contemporaines citées plus haut), sa passion lui a coûté la vie (p. 92). Mandevill a perdu une jambe en essayant de fabriquer de l'anti-matière (133). Les théologiens zembliens ont pour objet d'étude... la folie, ce qui suggère qu'elle est au cœur de la religion zemblienne (206). On pense aux savants fous de l'Académie de Lagado, sur l'île de Balnibarbi visitée par Gulliver : l'un cherche à amollir des billes pour en garnir des oreillers, un autre fait exploser un chien en essayant sur lui un nouveau remède, etc¹².

La rêverie utopiste est manifestement épinglée ici par Nabokov, selon un modèle politique difficilement identifiable. On trouve dans ces lignes un écho du roman *Le Don* (1937), où Nabokov s'en prenait à Tchernychevski, l'auteur du roman utopique *Que faire ?*

Le monde de Fourier, l'harmonie des douze passions, la félicité de la vie collective, les ouvriers parés de guirlandes de roses, tout ceci ne pouvait manquer de plaire à Tchernychevski qui était toujours à la recherche de « cohérence ». Rêvons de la vie de phalanstère dans un palais : dix-huit cents âmes — et toutes heureuses ! Musique, drapeaux, gâteaux¹³.

Le récit désordonné de Kinbote laisse échapper, ici et là, des démentis au tableau idyllique : les Zembliens, apprend-on, sont friands de régicide ; le régime a des traits dictatoriaux¹⁴, et la société est marquée par l'absence d'individualité.

« *Semlerland, un pays de 'ressembleurs'* »

l'extrémisme ne la pénètrent, la place du Peuple (le Parlement) fonctionna en parfaite harmonie avec le Conseil royal. En effet, harmonie était le mot de passe de ce règne. Les beaux-arts et la science pure florissaient. On permettait à la technologie, à la physique appliquée, à la chimie industrielle et autres de se développer. Un petit gratte-ciel de verre outremer s'élevait doucement à Onhava. » (*Op. cit.*, p. 67).

¹² On notera que la sexualité en Zembla est marquée par l'absence de pudeur (on trouve le même trait chez More et Zamiatine).

¹³ *Le Don*, traduction de Raymond Girard, Gallimard, « L'Imaginaire », 1983, p. 276.

¹⁴ On apprend, par exemple, qu'un académicien a été suspendu pour avoir mis en cause la qualité d'une traduction faite par l'oncle du roi.

C'est sans doute surtout à *Zamiatine*¹⁵, plus qu'à Huxley et à ses cohortes de jumeaux, que Nabokov a emprunté l'idée de l'uniformité sociale marquée par la ressemblance physique. Les habitants de la contre-utopie de *Zamiatine* ne sont plus des hommes, mais des « numéros » privés de noms et vêtus d'uniformes. La négation de l'individualité est ironiquement présentée par le narrateur, D503, comme admirable :

Vous voyez, même les idées se ressemblent. Et ceci, c'est parce que personne n'est « un », mais « un parmi », « un de », nous sommes tellement semblables¹⁶.

On se croirait entouré de miroirs : j'aperçois à travers les murs d'autres moi-même, avec ma chambre, mes vêtements, mes mouvements répétés mille fois¹⁷

Son titre, *My* (littéralement « nous ») est la négation de l'individualité.

La ressemblance de tous les Zembliens barbus (« all bearded Zemblans resembl[e] one another », *Pale Fire*, p. 179) permet au roi de quitter de pays, des centaines de sosies déguisés (il croit lui-même voir son propre reflet dans le miroir d'un lac) trompant la vigilance de la police.

[...] in fact, the name Zembla is a corruption not of the Russian *zemlya*, but of Semblerland, a land of reflections, of 'resemblers'¹⁸
[...] (*Loc. cit.*, p. 179)

Il faut, pour cette nouvelle population indifférenciée, inventer une langue adéquate, une langue neuve, plus uniforme, moins nuancée. Le motif deviendra essentiel pour Orwell, qui créera, dans 1984, le Newspeak, parodie de la langue abrégative des régimes totalitaires (donnant naissance à des termes du type « Gestapo » ou « komintern »). On trouvait déjà chez Swift une parodie du rêve de la langue parfaite et synthétique : à *Balnibarbi*, des savants s'évertuent à réduire les mots longs à une seule syllabe, et ont même envisagé la suppression totale des mots (*Op. cit.*, p. 402).

Nabokov s'est visiblement amusé, dans *Feu pâle*, à inventer la langue zemblienne, mélange de russe, d'allemand, d'anglais, de français, de latin, etc. qui se contracte ou se compose à volonté (ainsi « hotinguens » désigne des

¹⁵ Nabokov a lu *Nous autres* dans la traduction française de 1929, le texte russe étant resté inédit jusqu'en 1952 (il ne paraîtra en URSS qu'en 1988). C'est cette traduction que nous citons ici.

¹⁶ *Zamiatine*, *Nous autres*, trad. B. Cauvet-Duhamel, Gallimard, 1971, p. 20-21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁸ « [...] en fait, le nom Zembla est une corruption non du russe *zemlya*, mais de Semblerland, un pays de reflets, de ressemblers [...] » (*Op. cit.* p. 230).

caleçons moulants de jeunes garçons). More prêtait à ses Utopiens une langue « riche, harmonieuse, fidèle interprète de la pensée », propre à l'enseignement des sciences (p. 77). Nabokov appelle le zemblien la « langue du miroir » : l'image peut rendre compte de l'absence d'individualité (langue du reflet pour un pays de « ressembleurs » qui sont le reflet les uns des autres).

« Terre de cristal » : le motif du verre

Proche du motif du miroir, celui du verre est exploité de manière très insistante dans *Feu pâle*. Outre le gratte-ciel de verre construit à Onhava, il traverse toute l'histoire du tueur Gradus, ancien ouvrier verrier, auteur de l'explosion de la verrerie qui constitue l'acte initial de la révolution zemblienne. Or c'est là un motif central des utopies (on le trouve même chez More, à une époque où le verre était un luxe rare : « on fait, dans l'île, un grand usage du verre » *Loc. cit.*, p. 59).

Zamiatine lui donne une place centrale : le verre est au cœur de sa cité maudite, où les immeubles d'habitation, y compris les planchers et les cloisons, et les meubles même, sont en verre. De cette manière les habitants sont constamment surveillés et se surveillent mutuellement (Orwell s'en inspirera avec le Big Brother de 1984).

Le motif de la maison de verre se trouve bien dans *Feu pâle*, mais curieusement déplacé : c'est la maison du poète Shade, espionné nuit et jour à la jumelle par son voisin Kinbote, qui est ainsi qualifiée, le narrateur reprenant et parodiant le proverbe : « les gens qui vivent dans des maisons de verre ne devraient pas écrire de poèmes » (p. 77). Cela signifie peut-être que l'absence d'intimité est incompatible avec la poésie qui est par essence opacité, mystère.

Comme par un retour symétrique, c'est l'expression « crystal land », trouvée dans le poème de Shade, qui laisse penser à Kinbote que le poète exploite sa Zembla. Le cristal surenchérit sur le verre, adjoint à la transparence, négatrice d'individualité et d'intimité, une dimension luxueuse¹⁹.

« Presque légendaire Zembla²⁰ » : des modèles réels ?

Comment comprendre cette curieuse utopie ou contre-utopie zemblienne ? Nabokov y accumule tous les traits invariants de récits où le

¹⁹ Dans *Que faire ?*, l'héroïne, Véra Pavlovna, rêve d'un Palais de cristal, vision utopique de l'harmonie et de la justice sociale abouties.

²⁰ *Op. cit.*, p. 220.

mythe a un sens nettement politique. A quelles réalités politiques pourrait-elle donc renvoyer?

Des indices permettent, certes, d'interpréter le passé royal de Kinbote comme un pur délire : la Zembla ne serait qu'une création de son esprit. Mais les lieux américains censément réels qu'il évoque ont des noms presque aussi fantaisistes que les lieux zembliens : les Etats s'appellent Appalachia ou Utana, par exemple. La frontière entre réalité et imaginaire, entre raison et folie, se brouille donc, d'autant plus que la Zembla ressemble à la fois à une utopie et à des pays réels, la Russie notamment.

L'éditeur Walter Minton voulait que Nabokov donne au lecteur une clef pour identifier la Zembla, change les derniers mots de l'index : qu'il ajoute à la formule « Zembla : une lointaine terre nordique », l'adjectif « imaginaire ». Nabokov voit là une proposition « désastreuse », et dicte à sa femme une réponse très ferme :

Personne ne sait, personne ne doit vraiment savoir si la Zembla existe vraiment [...]. Nous ne savons même pas si la Zembla est une pure invention ou une sorte de double lyrique de la Russie (Zembla = zemlya)²¹.

Même si Nabokov (ou Kinbote) réfute malicieusement cette étymologie, Zembla vient bel et bien du russe « zemlya », la terre. Ce qui peut d'abord signifier que la Zembla est la terre par excellence, la patrie, celle de tout exilé, « rodnaya zemlya », la terre natale. Ou qu'elle est, déguisée et méconnaissable, une Russie en miniature, sa « zemlya » à lui. Mais l'analogie n'est pas seulement « lyrique », elle est aussi, et indissolublement, politique. Kinbote révèle une parenté entre les deux pays : la popularité, dans l'ancienne Zembla, pour la Russie de l'ancien régime, « la Russie qui haïssait les tyrans, la Russie des grandes dames et des gentilshommes et des aspirations libérales » (p. 213-214), ce qui suggère au moins une assimilation entre les deux révolutions, zemblienne et russe.

Mais on pourrait évoquer une autre analogie : la révolution zemblienne est imputée, de manière répétée, à l'influence souterraine d'un immense pays voisin. Or depuis la côte zemblienne, on aperçoit, par temps clair, « une vague iridescence que certains affirment être la Russie » (p. 123). Les révolutionnaires sont secondés par des espions russes, venus fouiller le palais royal. Cette situation rappelle celle des pays satellites de l'URSS au temps de la guerre froide (il parle du rideau de fer, p. 188), et notamment de la Hongrie, où une tentative de libéralisation du régime avait été étouffée par une

²¹ Cité par Brian Boyd, *Vladimir Nabokov, II, Les Années américaines*, Gallimard, 1999, p. 511).

intervention militaire soviétique. Rien, dans *Feu pâle*, ne semble se référer explicitement à la Hongrie. Mais il n'est peut-être pas indifférent que Nabokov ait esquissé une première ébauche de son roman peu après les événements d'octobre et novembre 1956. Dans ce premier projet, le pays imaginaire s'appelait Ultima Thulé, la « Nouvelle Zemble » était le pays voisin (la Russie dans la version définitive), et l'Amérique était également visée par une satire qui tenait de la politique-fiction, anticipant de quatre ans l'élection de Kennedy, et lui faisant refuser d'accueillir officiellement le roi déchu²².

Dans la version finale, la pointe contre les compromissions américaines a disparu, mais la référence à l'actualité politique de l'Europe de l'Est et à l'ingérence russe est plus claire : Khrouchtchev se rend en Zembla et prononce, en russe, un discours justifiant la tutelle russe sur le pays, voire son annexion : « Vy nazivaété sebya Zemblerami, a ya vas nazivaïou zemlyakami » (« vous appelez Zembliens, mais moi je vous appelle compatriotes »). Le jeu de mots Zembla/Zemlya sert ici à dénoncer la mainmise du grand frère soviétique sur ses satellites.

L'idéologie révolutionnaire est stigmatisée sous la forme emblématique de Gradus, envoyé à la poursuite du roi en exil pour l'assassiner. C'est une sorte d'automate, caricature du nouvel homme mécanique chanté par les futuristes et déjà parodié dans *Nous autres* :

La beauté d'un mécanisme réside dans son rythme précis et toujours égal, pareil à celui d'une pendule. Mais vous, qui avez été nourris dès votre enfance du système Taylor, n'avez-vous pas la précision de la pendule²³ ?

Ainsi, Gradus : « Mere springs and coils produced the inward movements of our clockwork man²⁴ » (p. 100). Mu par l'obéissance aveugle, Gradus n'a pour conscience politique que la haine des riches et le mépris de toute individualité :

He worshiped general ideas and did so with pedantic aplomb. The generality was godly, the specific diabolical. If one person was poor and the other wealthy it did not matter what precisely had ruined one or made the other rich ; the difference itself was unfair²⁵ [...] (p. 101).

²² D'après Brian Boyd, *Op. cit.*, p. 341.

²³ *Op. cit.*, p. 181.

²⁴ « De simples ressorts et spirales produisaient les mouvements mécaniques de cet homme-horloge » (*Op. cit.*, p. 135).

²⁵ « Il adorait les idées générales et le faisait avec un aplomb pédantesque. Toute généralité était divine, toute spécificité, diabolique. Si une personne était pauvre et l'autre riche, peu importait ce qui

Gradus incarne donc de manière caricaturale (primaire ?) le crédo communiste. N'est-il pas d'ailleurs surnommé Léningradus ?

L'organisation secrète qui l'envoie tuer le roi, les Ombres, est grotesque. Mais, comme à l'insu de son royal narrateur, Nabokov renvoie dos à dos monarchistes et révolutionnaires, en imaginant, dans la logique d'un pays de sosies, que les deux groupes se ressemblent et sont à peu près interchangeable, des « ombres jumelles », tels Odon et Nodo, demi-frères ennemis. L'engagement politique même s'en trouve discrédité, comme négation de l'individualité de la personne et de la pensée.

Il reste que, même si l'Amérique n'est plus l'objet d'une satire politique, la Zembla en constitue l'inversion symétrique, comme le A de l'Appalachia, de l'Amérique, aussi appelée Arcadie, s'oppose au Z. Comme l'Amérique (la Nouvelle-Angleterre) est l'objet du poème de Shade, la Zembla est celui du récit de Kinbote, son reflet inversé. Cette structure rejoint d'ailleurs celle de l'*Utopie* de More, dont le premier livre décrit et critique l'Angleterre, le second décrivant l'Utopie qui en est le revers idéal.

Fuir la Zembla

Pour fuir la Zembla devenue sa prison, le roi emprunte un passage secret qui conduit du palais au théâtre d'Onhava. Le souterrain est dissimulé au fond d'un placard. Le motif n'a rien d'original, mais des coïncidences de détail suggèrent que Nabokov a pu l'emprunter à *Nous autres* :

J'ouvris rapidement l'armoire, me glissai à l'intérieur, dans l'obscurité, et refermai la porte derrière moi [...]. J'entrai dans un couloir où régnait un silence de mille kilos [...]. Cela faisait penser aux souterrains par lesquels, paraît-il, on se sauvait au temps de la guerre de Deux Cents ans [...]. Je me trouvai près d'une lourde porte opaque...(*Nous autres*, p. 104-106)

Enter the closet, lock it from the inside, [...] open the secret door, [...] slip into the yawning darkness [...]. The secret passage seemed to have grown more squalid [...] He unlocked the door and upon

avait causé la ruine de l'un et la richesse de l'autre ; la différence elle-même était injuste... » (*Op. cit.*, p. 135).

pulling it open was stopped by a heavy black drapery [...] ²⁶ (Pale Fire, p. 84-88)

Chez Zamiatine, le souterrain est un passage secret qui relie la Maison antique, sorte de musée du monde ancien (le nôtre) à la cité moderne. Le souterrain ne sauve pas le héros, au contraire : il le ramène à la cité maudite.

Chez Nabokov, le souterrain sauve la vie du roi, et sa traversée se fait avec un talisman, que le roi / Kinbote conservera toujours : un volume in-32 de *Timon d'Athènes* en zemblien. L'œuvre de Shakespeare, même dénaturée par une mauvaise traduction, est un moyen de résistance contre l'oppression et la violence. Il est très possible que Nabokov ait emprunté ce trait à *Brave New World*, où la référence à Shakespeare est obsédante. John possède un seul livre, qui représente à lui seul la civilisation disparue. Il cite Shakespeare en toutes circonstances, et c'est de *La Tempête*, drame insulaire et peut-être utopique, qu'est tiré le titre ironique du roman de Huxley. Nabokov reprend le procédé, mais substitue à *La Tempête*, histoire d'un bon roi, celle de Timon le misanthrope. Timon est sans doute un héros politiquement moins admirable que Prospéro, mais c'est un héros de l'individualité, voire de l'individualisme, parfait antidote à la dystopie de Semblerland.

Conclusion

Il semble donc que la Zembla nabokovienne infléchisse l'imaginaire utopique vers un mythe personnel, où l'histoire politique et le drame individuel de l'exil se rejoignent. Le jeu des références littéraires lui permet, en outre, de garder ses distance avec le « sens » politique que l'on est, à juste titre, tenté de prêter au texte, en se fondant sur les allusions à la révolution russe ou à l'Europe de l'Est. La défense de l'individualité comme valeur suprême conduit Nabokov à renvoyer dos à dos les systèmes, invitant à une lecture dépolitisée, comme intériorisée, d'un mythe politique.

²⁶ « Entrer dans le placard, le fermer à clef de l'intérieur, [...] ouvrir la porte secrète, se glisser dans l'obscurité béante [...]. Le passage secret semblait être devenu plus sordide [...]. Il déverrouilla la porte et, l'ayant ouverte, il fut arrêté par une lourde draperie noire. » (*Op. cit.*, p. 114-119)