

UN PONT SUR LA RIVIÈRE :
CODE MAÇONNIQUE ET CODE DANTESQUE
DANS LE ROMAN DE VLADIMIR NABOKOV
LA DÉFENSE LOUJINE

ZSUZSA HETÉNYI

« *S'assurer qu'un symbole découvert
n'est pas notre propre trace sur le sable* »¹

Les motifs maçonniques dans le roman de Nabokov *La Défense Loujine* jouent un rôle aussi essentiel que dans ses autres œuvres, comme dans l'œuvre des symbolistes et de ses autres prédécesseurs. Parmi ces derniers se détache M. Volochine qui, dans son autobiographie, a fort bien décrit les « étapes de l'errance de l'esprit » si caractéristiques de son époque : « Le bouddhisme, le catholicisme, la magie, la franc-maçonnerie, l'occultisme, la théosophie, R. Steiner². » Tout spécialiste de littérature qui s'est imprégné de l'atmosphère spirituelle du début du XX^e siècle trouvera parfaitement naturelle la présence de cet ésotérisme syncrétique employé pour décrire l'infinitude du monde intérieur de l'homme ; et aussi l'infinitude du monde situé au-delà du visible. Dans l'œuvre des écrivains du début du siècle, et plus encore dans le « double monde » des œuvres de Nabokov, il ne suffit pas de dégager ces motifs, il faut encore expliquer comment ils sont construits, à quoi ils obéissent. Dans la vaste littérature critique consacrée à la « bispatialité » du monde, à la présence de l'« autre monde », à la structure de l'« ici » et du « là-bas », il a été dit beaucoup de choses

-
1. Vl. Nabokov, *Récits. Invitation au supplice. Roman. Essais, interviews, comptes rendus* [en russe], « Iz literaturnogo nasledija », Moscou, Kniga, 1989, p. 412.
 2. M. Vološin, *Stixotvorenija* [Poésies], « Iz literaturnogo nasledija [Héritage littéraire] », Moscou, Kniga, 1989, p. 350. Vološin, dans ses entretiens avec le jeune Nabokov pendant l'été 1918 en Crimée, avait attiré l'attention de son visiteur sur la théorie d'Andrej Belyj en matière de schèmes métriques en poésie.

convergentes. En revanche, le passage ou les passages (action, déplacement, lieu) entre ces mondes n'ont pas fait l'objet d'une étude particulière.

Il semble que l'étude du thème maçonnique et des motifs de la maçonnerie dans la littérature se heurte à un obstacle de principe : la doctrine secrète ne saurait être diffusée auprès des profanes. Cette contradiction est levée par l'accès de plus en plus libre à la littérature maçonnique et par la réévaluation de la maçonnerie dans son ensemble (par les maçons eux-mêmes et par leur entourage), réévaluation que l'on observe dans l'Europe de l'Est depuis la fin du XX^e siècle. Mais ce n'est pas seulement cela, et même, ce n'est pas d'abord cela qui ouvre la voie à l'analyse. Ce qui ouvre cette voie, c'est la conscience d'un principe ludique, dans le sens le plus haut et le plus philosophique de ce mot. Le jeu, dans l'œuvre de Nabokov, a été beaucoup commenté. Les chercheurs ont mentionné les conventions de la fable et des personnages (Khodasevitch, Iouri Levin), le jeu avec la langue et le texte/texture et la similitude entre la création littéraire et les exigences du jeu d'échecs³. Le procédé d'« esthétisation du texte » de Nabokov, la forme du mot d'esprit, de l'« ironie ludique de l'auteur » sont définis par M. Medaric comme un type particulier d'ornementalisme qu'il convient de « comprendre aussi comme la familiarisation du lecteur avec les conceptions de l'auteur sur l'essence cachée du monde et sur la langue secrète dans laquelle il s'adresse à nous »⁴. Nous voudrions attirer ici l'attention sur un autre aspect du jeu qui est à la base de l'œuvre artistique, un aspect que Nabokov lui-même indique : « When dealing with a work of art we must always bear in mind that art is a divine game. These two elements – the element of the divine and that of the game – are equally important. [...] we are [...] participating in an elaborate and enchanting game »⁵. » La conception du jeu selon laquelle le jeu est le modèle non seulement de l'appropriation psychologique, mais aussi du dépassement des limites du monde réel, est à la base de la reconnaissance et de l'« adoption » des rituels et des idéaux par l'homme « réfléchissant » moderne. Ce principe profond et universel du jeu est à la base absolue de l'œuvre

-
3. A. Pimkina, « Le principe ludique dans l'art de de V. V. Nabokov », in *Nabokovskij Vestnik* [Bulletin Nabokov. Journées de Saint-Petersbourg], vol. 4, SPb., 1994, p. 15-139 ; S.B. Purdy, « Solus Rex : Nabokov and the Chess Novel » in *Modern Fiction Studies*, 14 (1968-1969), p. 379-395.
 4. M. Medarič, « VI. Nabokov i roman XX stoletija [Vladimir Nabokov et le roman du XX^e siècle] », *Russian Literature*, XXIX (1991), p. 96.
 5. V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, London, 1981, p. 106.

de Nabokov : à ce « jeu du jeu » doivent se soumettre tous ceux qui recherchent la clé de ses œuvres, en suivant les règles qu'a préparées l'auteur en sa qualité de maître de ce jeu « sérieux » qu'est la cryptographie ⁶.

Le codage du texte et son « déchiffrement », la création d'un système de code élitare, exigeant un processus infini d'interprétation, dans lequel le lecteur devient « initié », adepte, est l'un des traits généraux les plus importants de la conception du monde maçonnique et nabokovienne. Dans les textes de l'une comme de l'autre est identiquement cachée la connaissance collective de l'humanité, et la conscience d'une intériorisation, de la poursuite active, intérieure de la tradition, fondée sur des symboles. Les symboles se comprennent justement ainsi dans la tradition ésotérique :

[ils] permettent de retrouver la Parole perdue, c'est-à-dire l'éternelle pensée vivante dont ils sont l'expression énigmatique. Déchiffrez les hiéroglyphes de la profonde sagesse muette commune aux penseurs de tous les âges, et des religions, des mythes et fictions poétiques, vous dégagerez des notions concordantes relatives aux problèmes qui ont toujours préoccupé l'esprit humain ⁷.

Le roman *La Défense Loujine* se détache parmi les œuvres de Nabokov par son intrigue parfaitement réglée qui fut analysée par la critique littéraire, surtout dans les articles contemporains de l'auteur, selon toutes les règles du roman psychologique. Les formules sur l'« anormalité » du génie, sur son retrait par rapport au monde, les considérations sur le fardeau du talent, sur l'éternel enfant s'insèrent aisément dans le schéma du destin tragique, et du suicide de l'homme étrange, « original ». Pourtant, l'écrivain a inséré dans son roman des clés non moins évidentes, qui conduisent bien au-delà de ce genre d'interprétation commode, non dénuée, d'ailleurs, de schémas quasi freudiens (le mariage malheureux des parents, les traumatismes de l'école, la solitude du génie, le sentiment de dérégulation des émigrés, etc.). Dans le système des motifs et des leitmotifs du roman, ces clés figurent le puissant mouvement du post-symbolisme, avec quelques éléments d'ornementalisme.

6. Pour Umberto Eco, l'interprétation du texte artistique est carrément « le jeu de l'amour et du hasard » (« À deux voies : Umberto Eco et Ilya Prigogine », in *Temps européens*, Genève, Édition du Centre Européen de la Culture de Genève, automne 1996, p. 59-60). Les paroles d'Eco revêtent d'autant plus d'importance que ses romans *Le Nom de la rose* et plus encore, sans doute, *Le Pendule de Foucault*, révèlent une approche « ludique » des différents types d'ésotérisme, approche qui est très proche de celle de Nabokov. Ce parallèle mériterait une étude spécifique.

7. Oswald Wirth, « À la mémoire de Stanislas de Guaita », in *Le Tarot des imagiers du Moyen Âge*, Paris, 1984, p. 22. [En français dans le texte (*NdT*)]

L'origine de Loujine n'est pas humaine : « [il] ressentit apaisement et fierté de ce qu'un homme vrai, vivant, lui parlait, s'occupait de lui, lui souriait ⁸ » ; « il porte la marque de l'initiation » ; « Loujine cachait en lui une vibration presque insaisissable, l'ombre de sons qu'il avait entendus autrefois. » (114) ; « un appareil précieux, doté d'un mécanisme complexe, mystérieux » (91). Dès lors, pour les tenants de l'approche psychologique, le rapport mystérieux qui lie ce couple devient dans ce contexte compréhensible. Le rapport émotionnel de la femme ne peut atteindre son but ou, plus exactement, son objet, parce qu'il est dirigé sur un homme « non vivant ». Nabokov souligne ce point par le fait que Loujine observe la chasteté. Il souligne le caractère incorporel (enfantin, astral, spirituel, pneumatique, christique) de son personnage, aussi bien pendant la nuit de noces qu'après. Loujine est un être tombé dans un monde incompréhensible. Il a été expulsé du Paradis, l'état idéal, et précipité dans le Chaos, qu'il abandonne finalement pour revenir là d'où il était parti ⁹. Ce schéma révèle de façon flagrante la légende gnostique du « premier engendré » (Adam Cadmon), précipité dans le Chaos de la terre, dans les Ténèbres ; la légende de l'homme qui peut s'élever et s'approcher, par un mouvement inverse, du royaume de la Lumière, en acquérant la science secrète, l'initiation ¹⁰.

Les échecs, dans cette interprétation (qui n'est pas la seule, naturellement) jouent le rôle d'une occupation qui permet de rétablir le contact avec ce monde idéal originel ¹¹. Dans le cours du jeu,

8. Vl. Nabokov, *Izbrannye proizvedenija* [Œuvres choisies], Moscou, 1989, p. 71. Désormais, toutes les références à cette édition seront indiquées directement dans le texte, avec le numéro de la page, entre parenthèses.
9. Le paradis s'entend ici non dans le sens du paradis perdu de l'enfance (la Russie), quoique cette interprétation soit, elle aussi, indubitablement vraie. Cf. V. Erofeev, « Nabokov v poiskax poterjannogo raja [Nabokov à la recherche du paradis perdu] », in V. Nabokov, *Drugie berega* [Autres rives], Moscou, 1989.
10. A. Dolin considère qu'il y a quatre interprétations possibles de la fin du roman : 1. Le passage à l'éternité, à l'immortalité ; 2. Le héros est doté d'une dimension réelle de l'au-delà ; 3. Lužin, comme pièce d'échec, acquiert l'éternité comme personnage littéraire, abandonne l'espace du livre et revient à l'auteur ; 4. L'immortalité du héros (V. Nabokov, *Sobranie sočinenij* [Œuvres complètes] en 5 t., t. 2, SPb., 1999, p. 40-41).
11. « [...] qu'est-ce qu'il y a d'autre au monde que les échecs ? La brume, l'inconnu, le néant [...] » (96), « le jeu des dieux » (35) « sanctifie » (49). La découverte des échecs s'accomplit sous l'empire de la lumière : le violoniste tombe « dans un cercle de lumière » ; « sur le plafond glissait de temps à autre l'arc d'une faible lumière » ; « le bureau présentait un point brillant » ; « le buffetier alluma en passant une lumière qui éclaira seulement le bureau » (33). Le motif de la lumière accompagne tout le temps du jeu : « à la lumière de la lampe », « la table éclairée » (47).

se réalise une communication non verbale avec un autre monde. Les échecs correspondent à la lutte pour acquérir la lumière, lutte contre les ennemis que sont les forces des ténèbres. Correspondant au système à plans multiples des motifs nabokoviens, l'échiquier apparaît dans le rôle du pavé mosaïque, cet élément du temple maçonnique qui est emprunté au Temple de Salomon et symbolise, entre autres valeurs, la lutte de la Lumière et de l'Ombre, du Bien et du Mal. Le « monde terrestre » quotidien, pour Loujine, est un exil, une prison ; on a là une analogie flagrante avec *L'Invitation au supplice*, où Cincinnatus mène le même combat, avec la langue, pour l'expression de soi. Le passage de Cincinnatus dans l'autre dimension se réalise après qu'a été « écrit-atteint » le mot « mort ». Ce mot est souligné, et la mort est jouée. On aperçoit ici la préparation rituelle de l'adepte maçon avant l'initiation, quand le profane élabore son testament philosophique dans le cabinet de réflexion, et la ritualisation de la mort. Le paysage urbain rappelle pour cette raison un décor de théâtre (279) : le Soleil et la Lune (fussent-ils en papier) sont des éléments obligatoires du décor des loges maçonniques.

Les carrés carcéro-échiquiéens de la grille constituent le leitmotiv le plus puissant du roman sur Loujine, mais ils sont tout aussi importants autour de Cincinnatus (l'ombre de la grille sur la table, les côtes de Cincinnatus, la jupe et les socquettes d'Emmotchka, la feuille à carreaux, etc.). Le carré le plus important est la fenêtre elle-même, qui sépare Cincinnatus de la liberté (après s'être enfui par la fenêtre, il se retrouve chez lui, d'où la porte mène, par un cercle magique, de nouveau dans la cellule). L'analogie propose une clé de la scène qui s'accomplit, le saut de Loujine par la fenêtre ¹². En sautant par la fenêtre, Cincinnatus débarque dans son enfance, et la description de ce saut par le héros lui-même rend presque évident ce que dans le cas de Loujine on ne faisait que soupçonner : les héros ne tombent pas, ils volent. Cincinnatus, assis sur le rebord de la fenêtre, ressent sa solitude, son altérité, voit que « les soleils, qui jetaient brusquement une lumière si ardente, si avide, se répétaient,

12. Comme nous l'avons écrit ailleurs, ce saut prolonge dans la littérature russe le bond de Marakuli, à la fin du roman d'Alexeï Remizov *Sœurs en croix* [*Krestovye sestry*]. (Cf. notre chapitre sur Nabokov in *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. Szerk-Zöldhelyi Zs.*, Budapest, 1997, p. 301.) Chez Remizov aussi se croisent les motifs du retour à l'enfance comme à « la joie perdue », à la résurrection ; au lieu de la chute, ce qui est souligné est l'envol du héros. Dans la dernière phrase du roman figure le mot « luža » [flaque], qui est l'une des sources possibles du nom du héros de Nabokov (Lužin, [Loujine]) : « Maralukin gisait, le crâne fendu, dans une flaque de sang, sur les pierres de la cour. »

aussi étincelants, dans la vitre de la croisée renversée... » (222). Le motif gnostique de la lumière s'oppose aux forces obscures, terrestres (on voit apparaître un moniteur « gros, en nage, à la poitrine couverte d'une toison noire. » ; il agite une serviette – (cf. la scène de la salle de bains dans la *Défense Loujine*). La description du vol dans le journal de Cincinnatus est interrompue – « ici, malheureusement, la lumière s'éteignit dans le cabinet. » (!). On a ici la clé de la fin du roman : Loujine ne meurt pas, il n'y a aucun suicide, parce qu'il s'envole dans une autre dimension.

Loujine a beaucoup de mal à se glisser par la fenêtre étroite. Cette scène figure le difficile combat de la naissance ou de la renaissance (résurrection dans un monde nouveau, processus d'« auto-diminution », de réduction de l'*ego* : cette auto-humiliation est figurée rituellement aussi dans l'initiation maçonnique). La renaissance est liée à l'un des thèmes fondamentaux des deux romans et au thème central de la conception du monde maçonnique (tout particulièrement du martinisme ; cf. le roman d'A. Pisemski *Les Francs-Maçons*). Elle représente le dépassement de la mort, qui est perçue comme un passage à l'Orient éternel¹³. C'est ce qu'indique aussi le fait que, parmi les objets exposés, on voit surtout des objets empruntés à la culture orientale (par ex. des vases chinois, identiques dans le musée et chez Godard).

Pour atteindre l'état où l'on est prêt à renaître, il faut ressentir une exaltation spirituelle qui, dans le cas de Cincinnatus, prend la forme concrète de la table poussée contre la fenêtre (182) ou, à la fin du roman, qui est figurée par l'échafaud, et aussi par le symbole universel de la montée vers les lieux saints, la montée vers les lieux rituels : les escaliers (« ils grimpèrent très longtemps des escaliers », 291). L'image des escaliers, dans le cas de Loujine, se double d'une autre, qui a le rang d'allégorie : celle de l'ascenseur. (Cf. les « nuages célestes », « elle atteint déjà les cieux » 112 ; « Sur un sommet célèbre », – dit-il et il regarda le plafond de l'ascenseur, comme s'il espérait y voir le sommet du voyage. » 122 ; cf. encore 111, 146, 166. Cependant, avant la scène finale, la montée s'accomplit par les escaliers ; cf. ci-dessous). La montée spirituelle vers les forces supérieures est ressentie pendant les instants de jouissance (spirituelle) que procure le jeu d'échecs. Les adversaires, « comme s'ils s'étaient partagé les deux angles de la base d'un tri-

13. Sergej Davydov signale brièvement le sens gnostique du jeu d'échecs dans le roman *Invitation au supplice* ; cf. S. Davydov, « *Teksty-matržški* » *Vladimira Nabokova* [en russe], München, 1982, p. 136.

angle non isocèle, devaient, à l'instant décisif, s'affronter au sommet. » (87). L'une des valeurs du triangle comme symbole maçonnique de la connaissance et de l'entendement, est le mouvement de l'homme vers la transcendance ¹⁴.

Le passage lui-même dans un autre monde est répété à plusieurs reprises dans la vie de Loujine. La première de ces fuites caractéristiques se situe au premier chapitre, où l'on trouve presque tous les motifs des tentatives futures : le pont, la forêt, la fenêtre, le canon, les échecs, le lilas, les escaliers, le téléphone, la musique, la maladie et la binarité noir-blanc. La seconde fuite est, elle aussi, accomplie à partir de l'école. La vie « sociale », « normale », se voit préférer le monde des échecs et la maison de la tante. La figure de la tante relie le monde gnostique et sophique, le principe féminin (c'est chez sa tante que Loujine fait ses premiers pas aux échecs ; c'est en pensant à elle qu'à la fin du roman il trouve dans sa poche, comme par un tour de magie, un petit échiquier (145-146)). La troisième tentative vise à fuir sa future femme, le mariage (nouvelle variante de la vie « normale »). Elle conduit Loujine dans une forêt, tout comme la quatrième, l'avant-dernière, décrite très en détail (au total elle occupe 20 pages) et qui est située en plein milieu du roman.

Cette fuite inconsciente paraît, en surface, être le refus d'un organisme surmené par la partie décisive d'un tournoi d'échecs ¹⁵. Dans les événements précédents, Nabokov commence par plonger son héros dans un état onirique : après qu'il a dormi, Loujine a le sentiment que son rêve continue et qu'il est en Russie, dans le passé (« autour de lui, visiblement c'était la Russie » ; [...] « c'était une soirée d'été, au parfum de framboise, il y avait de nombreuses années de cela. » ; [...] « Loujine nota avec intérêt ce retour en Russie. », 92). Puis les frontières entre la vie réelle et la vie authentique des échecs s'estompent (« tout, hormis les échecs, n'est que rêve enchanté » ; [...] « Les rayons de sa conscience se diffractaient, en tâtant le monde pas tout à fait compréhensible qui l'entourait. »

14. Le contenu érotique de la rencontre musicale et échiquéenne est signalée par Nora Buhks dans son article : « Dvoe igrokov za odnoj doskoj – Nabokov i Kavabata », in *Nabokov et l'émigration, Cahiers de l'émigration russe*, Paris, Institut d'études slaves, 1993.

15. Dans le film anglais *Luzhin's Defense* (2000) ; M. Gorris (avec dans le rôle principal J. Torturro, dont le nom est curieusement assonancé avec le nom de Turati et lié aussi à la symbolique de la tour), réalisé d'après le roman de Nabokov, ce tournant de l'action est interprété comme une fourberie de Valentinov. Le film réussit ce tour de force de n'avoir rien compris ou rien gardé de la ligne principale du roman : la dualité des mondes.

[...] « Le monde se fondit en un mirage » ; [...] « harmonieuse, nette et riche en aventures était la vie authentique, la vie des échecs », 92). Le jour où il joue contre Tourati, Loujine est comme projeté dans ce monde : il s'éveille tout habillé, son lit n'est pas froissé et il est complètement désorienté (« je ne pouvais pas savoir que tout s'était déplacé » 93 ; « Loujine se mit à conquérir un espace inconnu » (94). En outre, aussi bien à l'hôtel que sur le lieu du tournoi, il doit vaincre aussi les escaliers (sur le symbole de l'ascension, cf. plus haut) ¹⁶.

Au cours de la partie apparaissent des motifs d'initiation maçonnique. Le jeu lui-même s'appelle « enjolivement des carrés purs » (94), exercice symbolique d'auto-perfectionnement. Loujine erre dans le labyrinthe et ressent soudain la brûlure du feu – épreuve bien connue de l'ordalie (cf. *La Flûte enchantée* de Mozart). Quand la compétition s'interrompt, il tente à trois reprises de se lever, mais en vain, « tout s'obscurcissait autour de lui » (96) – et il ne parvient à se lever qu'avec l'aide de tiers. Cela correspond à la position de l'initié – les yeux bandés, qui ne peut se déplacer sans aide. Et il retrouve les escaliers, qu'il monte d'abord (ascension) pour les descendre ensuite.

La descente est un motif polysémique. Le motif polygénétique de la visite de l'enfer (remontant aux mythes anciens d'Isis, de Perséphone, d'Orphée, d'Enée, du Christ ; cf. texte du *Credo*, Dante) conduit aussi à la devise des alchimistes, entrée dans la tradition de l'initiation maçonnique comme un appel au savoir et à la connaissance de soi. L'association de l'enfer dans le roman était déjà donnée au début de la description du tournoi (en outre, dans le contexte pascal de la Résurrection : « Jusqu'à vendredi, jusqu'à samedi [...] cet enfer », 90). Mais la descente suppose le retour dans le passé, dans l'enfance et dans le subconscient. On retrouve les motifs principaux, et toute la situation, avec les détails caractéristiques (la traque, l'usine, les fougères, les larmes, le meunier, etc.) de la première fugue de l'enfance ; cependant, la répétition et l'enrichissement de ces motifs transformés en leitmotif élargissent leur signification. Le sentier dans la forêt, le chemin qui ramène chez soi et en particulier le pont (tous *topoi* habituels chez Nabokov ; cf. son roman *L'Exploit [Podvig]* et sa poésie), deviennent le lieu du passage dans l'autre monde, vers l'au-delà de la rivière, « sur l'autre rive » (98) ; les reflets du monde, les lumières

16. Notre analyse du jeu laisse de côté les parallèles musicaux ; ceux-ci ont été largement commentés.

deviennent les signaux de ce monde, autant d'indications de la source qu'il faut rejoindre. Or le but ultime, « le toit triangulaire du manoir » (98) unit le signe maçonnique et le paradis de l'enfance. La scène de l'errance ne s'interrompt pas à la fin du huitième chapitre, mais embrasse tout le chapitre 9, dans lequel l'auteur masque la signification ésotérique de son texte en recourant à un humour coruscant (les jeunes gens ivres dans Berlin nocturne). Ici, Loujine est pris par deux amis ivres (les parents littéraires des prisonniers de *l'Invitation au supplice*) pour Pulvermacher. Ce nom au contenu alchimiste souligne la propriété non humaine, « méta-matérielle » de Loujine (cf. : « Une grande part de l'inconnu apparut sur le sol », 101 ; « le corps sans vie », 170). Karl et Kurt ¹⁷, le chauffeur de taxi qui tourne en rond, sont autant d'accompagnateurs d'un genre particulier, dont le rôle est défini dans un contexte où apparaissent des détails récurrents tels que la lumière et les escaliers (« les degrés de pierre », « l'escalier pavé de marbre jusqu'au premier palier », « cet escalier nouveau-né n'avait pas eu le temps de se pétrifier complètement », « l'escalier commençait à accoucher des gens » ; on l'emporta au haut de l'escalier » ; « la lumière de l'escalier s'éteignit » (101).

De cette fugue, comme de la suivante, Loujine revient après avoir traversé la maladie, dans laquelle il se sent redevenu enfant. « Ainsi, Loujine revint-il d'un long voyage. » « Le fait que sa vie était aperçue surtout précisément de ce côté facilita son retour. [...] il revint à la vie non à partir de l'endroit où il était sorti » (109).

Ce mouvement inversé, pareil au ruban de Möebius, paraît être la clé de toute une gamme de motifs dantesques. C'est bien ainsi, dans un état inversé, que Dante tombe, avec l'aide de son guide Virgile, dans le Purgatoire. Dans ce lieu exigu où ils touchent le fond de l'Enfer, centre de la terre, ils doivent se retourner pour remonter, la tête haute de l'autre côté.

Le code dantesque, dont les détails ont été aperçus par différents chercheurs, n'ont pas encore reçu d'interprétation satisfaisante, synthétique, et a été perçu comme « abaissé au niveau d'un roman d'aventures, comme l'histoire profane et grotesque d'une souffrance » (J. Goretit'). Finalement, « l'auteur de la Divine comédie » (144) est concrètement très présent dans le texte, mais est

17. Kurt et Karl ne sont pas jumeaux ; leurs figures sont multipliées ensuite en une quantité « inconnue ». Leur origine est complètement immatérielle, ils sont des psychopompes originaux ou des anges tutélaires. Ils réunissent les tours du prestidigitateur et du miracle divin.

aussi associé à des réminiscences indirectes. L'Italie elle-même est un puissant motif du roman, non seulement parce qu'elle est le pays de Turati, mais parce qu'elle est le but même du voyage non accompli (106). Loujine, qui est appelé à plusieurs reprises « maestro », transporte sur lui « des choses inutiles, insolites : [...] un paquet de cartes postales italiennes. Rien que du bleu azur et des madones, et la fumée bleutée du Vésuve. » (104). « Le visage anguleux du Dante coiffé de son bonnet de bain » (117) est l'un des premiers objets qui déplaisent à Madame Loujine lorsqu'ils aménagent leur nouveau logement : « un diabolon duveté » est accroché au mur de la salle à manger (la réduction ludique ou la dégradation du motif est un procédé favori de Nabokov ; cf., plus haut, la scène de beuverie bouffonne). Comme l'a relevé la critique, le mot « dentiste » rattache la rencontre fatidique avec Valentinov au motif de Dante, et l'évocation de Dante s'insère dans le même cercle sémantique. Mais l'ombre du Dante/dentiste plane aussi au-dessus de la nuit de noces, au cours de laquelle est préservée la pureté idéale du héros (« la porte va s'ouvrir et le dentiste apparaîtra sur le seuil », 24). Loujine lui-même, dans le musée, examina « très longuement une immense toile où l'artiste avait peint tous les tourments des pécheurs dans l'Enfer. Il l'examina dans le détail, avec une intense curiosité. » (128). Il est incontestable que la symbolique numérique du roman (outre la dimension kaballiste du jeu de tarots) est étroitement liée à la tradition de la *Divine comédie*.

Si l'on revient au milieu du roman, à l'errance de Loujine après sa partie inachevée avec Turati (4^e fuite), on voit se dessiner dans cette voie vers l'inconscient, parallèle à la ligne initiatique, une ligne empruntée à Dante. Non seulement le fleuve et « l'autre rive » évoquent l'image de l'enfer, mais aussi le chemin dans la forêt¹⁸, le chemin même dans lequel Dante se perdit (cf. l'errance ci-dessus).

Nei mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita¹⁹.

18. L'auteur d'un article sur le motif du chemin forestier dans la poésie de Nabokov a curieusement négligé le roman *La Défense Loujine* ; cf. L. Troubetzkoy, « L'Exploit comme exorcisme : le fantasme du retour en Russie. De la poésie à la prose de Nabokov, ou le sentier dans la forêt », in *Vladimir Nabokov-Sirin : les années européennes*, (Nora Buhks dir.), *Cahiers de l'émigration russe*, 5, sept. 1999 (Coll. Cultures et sociétés de l'Est, 33).

19. Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, Milano, Rizzoli Editore, 1949, p. 15. Les références à cette édition sont données désormais entre parenthèses, après les citations en italien.

Arrivant sur l'autre rive après être passé par le pont « très étroit » (comme la fenêtre), Loujine voit autour de lui des ombres et des fantômes furtifs. À ces figures de l'enfer de Dante s'ajoute la figure du meunier, « habitant des cauchemars de l'enfance » (108). Indépendamment du fait que le moulin, dans la mythologie populaire slave, est relié à la force impure, il est aussi une image dantesque. Au tout début du dernier chant (34^e) de *L'Enfer*, Lucifer, qui agite ses ailes, est comparé à un moulin à vent.

Dans le parc (analogue de la forêt), Loujine perd connaissance, perd plus exactement son enveloppe physique (« il s'aplatissait, se répandait », 98 ; « il gisait comme mort », 102). Le rôle de Charon est tenu par un « brave » chauffeur de taxi, qui transporte les âmes, chacun à leur tour, vers leur destination ²⁰. Le dialogue comique des camarades ivres contient, encapsulé de façon imperceptible, la réminiscence d'un contenu élevé, philosophique. « Attendons le taxi », dit Kurt. « Cette nuit va finir », – dit-il avec assurance, et il ajouta, en regardant le ciel : « Comme elles tournent ! » – « Les étoiles », – expliqua Karl, et tous deux regardèrent quelques instants vers le haut où glissaient les étoiles en arcs de cercles, dans l'abîme merveilleusement bleuté. – « Pulvermacher aussi regarde » – dit Kurt après un silence » (160). Les étoiles brillent aussi devant le regard de Dante, avant la descente en Enfer (ch. I, v. 17 & 38), mais surtout, l'étoile est le dernier mot de l'« Enfer », comme elle est le but ou la direction fixés par Dieu sur le chemin du Paradis.

L'étoile joue un rôle central dans la conception maçonnique de la mort. Le frère disparu devient lumière, étoile à l'Orient éternel, et montre la voie aux autres qui sont restés sur la terre ²¹.

Quand il traverse le fleuve, Loujine croit voir « le piège tendu par le dieu des échecs » (où l'on retrouve le lien entre les échecs et la sphère divine), dans le fait que, « trempées par la pluie, tremblantes, des géantes mouillées avaient surgi, et un reflet monstrueux se mit à danser dans le fleuve. » (98) Le puits des géants, des colosses, « Pozzo dei giganti », se trouve dans *L'Enfer* de Dante avant le dernier cercle. Dante trouve ici un paysage orné de tours :

20. Le taxi a un rôle généralement fatidique dans le roman, cf. son dernier chapitre. Le chauffeur doit être payé comme l'est Charon. On peut penser que le motif des buissons, le plus souvent du lilas, a un rapport avec le rameau d'or qui ouvre la porte de l'enfer.

21. « Quand un Frère meurt [...], pour nous il ne meurt pas. Il passe à l'Orient éternel. Son être devient lumière. C'est une étoile qui guide ses Frères demeurés sur terre. » Christian Jacq, *Le Moine et le vénérable*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 171. Je remercie Alain Danan de cette information.

Poco portai in là volta la testa,
 che mi parve veder molte alte torri ;
 ond'io : « Maestro, di', que terra è questa ? (31, 19-21)

Ces tours sont les géants (« che non son torri, ma giganti », 31, 31), ces enfants révoltés des dieux. (L'Ancien Testament signale aussi l'origine divine des géants, cf. Gen. 6, 1-4). L'image de la tour se retrouve dans plusieurs cadres sémantiques. L'un des géants, Nemrod (31, 77), fut l'un des bâtisseurs de la tour de Babel (*torre di Babele*). La tour comme pièce du jeu d'échecs joue un rôle central dans l'action et la symbolique du roman, où elle est désignée par trois mots : le « canon » (36), la « tour » [toura] (38), la « nef » [ladia²²] (42). Le mot « tour » est caché aussi dans le mot « tourner » [tournoi], ainsi que dans le nom de Turati ; le petit Loujine, d'autre part, a peur du coup de canon²³...

Si l'on se rappelle qu'avant de jouer sa première partie avec son fils, le père de Loujine lui propose de jouer à la cabale, aux cartes (47), nous pouvons, par association directe, citer l'image de la tour ou de la « Maison Dieu » du jeu de tarot, où la seizième carte est la Tour (*la Tour, la Maison Dieu*²⁴). La symbolique multiple de l'image inclut la tour de Babel (la tour commence à se détruire sous le coup de la foudre venu du Soleil). Elle contient surtout l'échec de sa construction, échec parallèle à la Chute du péché originel, ce que la carte représente sous la forme de la chute littérale de deux figures : le roi (qui ne perd pas sa couronne, en signe d'éternité de l'idée même de construction) et du bâtisseur (qui, en revanche, est tué d'un coup sur la nuque). La chute des deux personnages est liée organiquement à la fin du roman de Nabokov. La défenestration volontaire de Loujine est annoncée par différentes références (« le train de l'abîme », 144, par exemple), mais principalement par un tableau aperçu par Loujine quand il attend Valentinov²⁵. Un homme

22. « Lad'ja » [la nef] est le terme russe pour désigner la tour au jeu d'échecs. (*NdT*)

23. Cincinnatus est enfermé dans une forteresse munie de tours épaisses (279).

24. O. Wirth, *op. cit.*, p. 209-215. La « Maison Dieu » ne désigne pas l'église.

25. L'analyse des couches gnostiques et ésotériques du nom et de la figure de Valentinov dépasse le cadre de cet article. Relevons que Valentin était aussi le nom du professeur de géographie (1333). Les recherches ultérieures peuvent emprunter les directions suivantes :

1. Il y a dans *Faust* un personnage appelé Valentin. ;

2. Johann Valentin Andrea est le fondateur de l'ordre de la Rose-Croix, auteur du célèbre livre kaballiste *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz* (1916) ;

3. Basilius Valentinus est l'auteur du traité d'alchimie *Azoth, ou Le moyen de faire l'or caché des philosophes* ;

4. Valentinus, qui faillit devenir évêque de Rome (an 143 après J.-C.), fonda après son échec une secte proche des idées du gnosticisme (les valentiniens, à

au visage blême est adossé à l'appui de fenêtre d'un gratte-ciel (moderne tour de Babel) et « va d'un instant à l'autre se précipiter dans le vide » (164). Par la suite, quand Loujine doit remonter à pied chez lui, le motif revient, accompagné d'un mot sublime : « La montée dura longtemps, il avait l'impression de grimper au sommet d'un gratte-ciel » (166). La chute, et le mot lui-même « tomber », qui sont inclus dans la sémantique du « revers », de l'« insuccès », sont exprimés en français par le mot « échec », mot qui désigne aussi dans cette langue, le jeu d'échecs. Les mots français « les échecs » et « échec » au sens de « chute », « insuccès », coïncident, et, visiblement, logiquement, avec le russe « chakhmaty » [le jeu d'échecs], dérivé de l'énoncé persan « chakh mat » signifiant « le roi est mort ». L'image de la carte 16, dans le jeu de tarot, renferme un sens maçonnique : elle donne matière à réflexion sur les bâtisseurs de cathédrales et sur le mythe du meurtre d'Hiram.

Le passage à rebours dans la sphère supérieure n'est pas le seul à renvoyer à la conception dantesque de la descente et de la montée. Les chants 32 et 39 de Dante décrivent l'effrayant lac gelé, le Cocyte du tréfonds de l'Enfer, dans lequel, empêtré jusqu'à la taille, se tient Lucifer aux trois visages ²⁶.

Perch'io mi vosi, e vidimi davante
E sotto i piedli un lago che per gelo
Avea di vetro e non acqua semblante. (32, 22-24).

Les éléments de comparaison entre le lac gelé et le verre sont permutés chez Nabokov, où la fenêtre est comparée à la glace. Mais des deux images se fondent, parce qu'elles apparaissent comme des endroits de passage : le chemin permettant d'accéder à un autre espace : par la glace (chez Dante), par la fenêtre (chez Nabokov). Le motif de la glace apparaît non seulement à la fin du roman de Nabokov, mais est reconduit tout au long de manière systématique.

Alexandrie). Les hommes se divisaient en trois catégories : corporels, psychiques et spirituels [pneumatiques]. Seuls ces derniers connaissent les secrets suprêmes, et sont initiés.

5. Basileos Valentinus est le nom commun aux auteurs rosicruciens du xv^e siècle ;
6. Enfin, Valentinov, appelé « curateur des échecs » (158, 159, de même que le curateur du musée dans *La Visite du musée [Poseščenie muzeja]*), dont le nom est interprété sous la forme « Fati » au téléphone, n'est pas seulement une personnalité fatidique dans la vie du héros (« fatum », cf. Skonečnaja, p. 388), mais joue surtout le rôle du père (Vater, Vati) et du maître de Loujine. Dans cette interprétation, ses traits diaboliques peuvent souligner non pas tant son rôle de tentateur (cf. Skonečnaja, *ibid.*), que sa puissance magique, son rôle de guide qui aide le personnage à traverser l'Enfer pour le conduire dans les sphères suprêmes.

26. La figure de Satan, tête renversée, est parallèle à la figure du « Pendu » du jeu de tarot.

Au moment de l'entrée dans le nouveau logement, la fenêtre par laquelle Loujine sautera plus tard est remarquée, et l'on trouve, déjà présente, la métaphore de la glace : « La fenêtre de la salle de bains, qui brillait de lueurs bleuâtres dans sa partie inférieure, comme si elle était couverte de givre, s'avéra être fêlée » (118). La description de la patinoire et de l'hiver inhabituellement rigoureux couvre le chapitre 13 (au tarot, le chiffre 13 désigne la Mort, sans doute à cause de la lettre M, initiale du mot hébreu « met » [la mort]). On dit, à propos du temps doux de l'année passée : « *Louja* [flaque] au lieu de *glace* » (137), si bien que le nom du héros principal acquiert soudain une valeur qui le rattache lui-même à ce monde de verre et de glace. C'est ici même qu'au cours de sa promenade, Loujine voit le premier personnage de cire, un homme à deux visages dans la vitrine et en est frappé : « Il *resta figé* devant la papeterie » (136). (les italiques sont de moi, –Zs. H.)²⁷. Cet homme à double visage peut renvoyer à Lucifer à trois faces : il incarne la blancheur et le caractère cireux du visage et de l'apparence de Loujine (cf. « le précieux appareil muni d'un mécanisme mystérieux, une tête de cire »²⁸, 91. Dans les deux dernières pages, le gel et le miroir, qui sont les attributs de la fenêtre, sont répétés souvent (7 fois), pour préparer l'occurrence du mot « glace » : « Loujine écarta les bras, au moment où pénétra dans sa bouche un air impétueux et glacé²⁹ », 170.

Comme il a été souvent relevé, Loujine, jusqu'au dernier mot, est privé de prénom et de patronyme et on ne peut absolument pas dire de lui qu'il est « un héros en devenir ». Au contraire, il reste tel qu'il est « entré » dans le roman ou dans le monde. (Notons que la majorité des personnages du roman est aussi privée de noms ; voir les exceptions plus bas). La seule chose qui change chez Loujine est son âge, mais ce changement, qui ne s'exprime que par des chiffres et par des dates, ne touche pas sa personne : il ne vieillit pas, il ne mûrit pas. Son âge est l'enfance éternelle dont parle l'Hymne à la Charité (1Cor 13, 1-2) : « Une fois devenu homme, j'ai fait disparaître ce qui restait de l'enfant. Aujourd'hui, certes, nous voyons

27. C'est en cherchant une papeterie que le héros du récit *Poseščenje muzeja* [La visite du musée] perd son chemin.

28. Peu avant la fin, Lužin est attiré par la figure d'une femme de cire dans un salon de coiffure (162). On a peut-être aussi ici une association avec le Christ à deux visages sur la Croix : la figure du Christ à la fois souriant et souffrant est décrite dans l'*Apocalypse* gnostique de Pierre, interdit par le Concile de Nicée de 787.

29. Le motif conjoint de la glace-fenêtre-miroir se forme dans les cauchemars de Lužin après le tournoi interrompu, 108.

dans un miroir, d'une manière confuse ; mais alors ce sera face à face. Aujourd'hui, je connais d'une manière imparfaite ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu ³⁰. » Les versets du Nouveau Testament peuvent recevoir une interprétation gnostique, parce qu'ils réfèrent à l'enfance comme à un état de départ (le paradis), état dont la réintégration restaure l'objet idéal du monde. (Un miroir trouble est mentionné à deux reprises comme un autre moment des souvenirs et de la peur secrète, 108).

La glace en fonction de miroir est comprise comme le passage par le centre (foyer de réflexion, de symétrie) de la Terre selon Dante, passage de la descente à la montée. Dans l'interprétation maçonnique, le miroir est le juge de chaque homme engagé sur la voie de la connaissance de soi et de l'autoperfectionnement ; c'est donc par lui que s'accomplit aussi l'ascension spirituelle. La fin du roman, dans cette image, souligne une nouvelle fois le lien étroit avec *L'Invitation au supplice*, le passage dans l'autre dimension libère le héros de ce monde spéculaire, théâtral et irréel ³¹. Il est curieux que, dans la dernière scène de *La Défense Loujine*, ce soit précisément dans l'image de la fenêtre que s'affirment les motifs maçonniques les plus généraux : le cube, la nuit, le trou dans la fenêtre, qui est d'abord en forme d'étoile (le pentagramme, l'Étoile flamboyante), ensuite cunéiforme (triangulaire).

La chercheuse O. Skonetchnaïa, qui a relevé certaines allusions maçonniques, parmi les plus évidentes, dans le roman, conclut que celles-ci participent de la série des pseudomotifs de Nabokov (les pseudo-agents, les pseudo-Juifs, les pseudo-homosexuels), avec la valeur « pseudo-maçonnerie », comme « modèle paranoïde. », dans lequel « le héros est poursuivi par certains signes et symboles, et où la révélation des liens entre les événements est effrayante et

30. Traduction du Chanoine Osty. (*NdT*)

31. Les deux romans sont étroitement reliés. Ainsi, l'épigraphe de *L'Invitation au supplice* est attribuée à Pierre Delalande, derrière qui, dans sa préface à la traduction anglaise du roman, l'auteur révèle que se cache son écrivain favori, à savoir Nabokov lui-même (VI. Nabokov, *Rasskazy...* [Récits...], Moscou, 1989, p. 406-407), alors que les critiques y avaient vu une référence au célèbre astronome franc-maçon Joseph-Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807), fondateur de la Loge *des Neuf Sœurs* (cf. G. Shapiro, « Russkie literaturnye alluzii v romane Nabokova *Priglasenie na kazn'* », *Russian Literature*, vol. IX, 1981). Si l'on suppose qu'il y a aussi ici une allusion à un autre maçon, Charles Florent Jacques Delalande, on peut voir dans le titre d'une œuvre de celui-ci, *Défense et apologie de la Franche-Maçonnerie, ou Réfutation des accusations dirigées contre elle à différentes époques et par divers auteurs* (1814) le prototype du titre de l'histoire de Lužin.

fatale ³² ». Elle fonde en partie sa théorie sur le personnage de Smirnovski qui, dans son interprétation, propose à Loujine des brochures qui dénoncent les maçons. Loujine, sous cet éclairage, est un « héros-marionnette », « l'exécuteur de la volonté des chefs maçonniques inconnus », parmi lesquels l'auteur de l'article est « tentée de voir l'auteur lui-même ³³ ». Cette interprétation, qui pointe bien le principe esthétique de l'art de Nabokov, ne paraît pas argumenter suffisamment le complexe des leitmotifs maçonniques et dantesques qui sont destinés plutôt à diriger les pensées du lecteur sur la complexité spirituelle du monde, sur les limites de la pensée unilinéaire.

Smirnovski est l'unique héros du roman qui possède un prénom, un patronyme et un nom de famille. Il est théosophe (la théosophie est un système de pensée qui n'est pas étranger à la maçonnerie) et témoin au mariage de Loujine. Autrement dit, il s'insère dans la série des psychopompes épisodiques qui attirent Loujine toujours « plus bas », afin qu'il puisse ressortir « de l'autre côté ». Il n'est pas exclu que la proposition d'apporter une brochure sur les « machinations » des maçons, eu égard aux changements rapides des positions narratives chez les narrateurs de Nabokov, doive être perçue dans son sens non pas direct, mais opposé (89, 118, 130). Après tout, Loujine aussi est soupçonné d'être maçon, mais cette opinion est partagée par un personnage douteux (la mère de la future Madame Loujine). Dans le cadre du texte, il est plus important de noter le contact entre les deux concepts (« maçon + Loujine »), contact qui dirige le processus des associations sémantiques.

Le roman de Nabokov s'achève sur le fait que le héros réussit à « se libérer, à sortir quelque part, fût-ce dans le néant » (96). Le fait qu'il ne s'agisse pas d'une mort, mais d'une renaissance, que cette sortie-passage ait un caractère spirituel et éternel, est attesté par le motif des Pâques, répété trois fois dans le roman. La première Pâque est la découverte des échecs à l'aide de l'esprit de la musique

32. O. Skonečnaja, « Masonskaia tema v russkoj proze Nabokova : O pereosmyslenii pisatelem brodjačix sjužetov massovogo soznaniia » [Un thème maçonnique dans la prose russe de Nabokov : De la réinterprétation par l'auteur des motifs flottants de la conscience collective], *Revue des études slaves, Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle*, LXII/3-4, Paris, 2000, p. 384. Le titre lui-même de l'article fait problème : peut-on qualifier de collectives [massovymi] les idées de la franc-maçonnerie ?

33. *Ibid.*, p. 389. La même chose est affirmée à propos du *Désespoir* [Otčajanie] : « Herman [...] devient la victime d'un complot qui est ourdi par le véritable auteur : Nabokov ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 390.

(le violoniste) et du principe féminin (la tante). La deuxième est la visite dans la maison de la fiancée, qui rappelle la Russie et apporte une joie enfantine, la légèreté et le sentiment de protection (83). La troisième Pâque est le souvenir de la première, au moment du mariage, mais avec la nuance du pressentiment de la fin (« sentence nuptiale » ; « il refermait un énorme Evangile » ; « un tiraillement au creux de l'estomac », 120 ; « il s'attendait à voir le sommet du chemin », 122 ; « l'abîme noir », 124).

Le temps pascal est terrestre, mais c'est le temps sacré de la descente de Dante en Enfer. C'est l'Enfer de Dante qui est le trou dont on ne peut sortir qu'après l'avoir traversé jusqu'au fond. Le Cocyte glacé ne donne accès, par un point de contact avec l'autre « monde », qu'au Léthé, le fleuve de l'oubli, dont l'eau efface le souvenir de la vie terrestre (*Cantiques* 14, 130-133 ; 34, 128-132). Le chemin initiatique est le même : il faut le parcourir et atteindre son terme pour déboucher dans une autre qualité. Les passions et les souffrances accompagnent l'adepte dans ce chemin. En suivant les « mystérieux sentiers » (163) de l'initiation, on peut passer ou revenir dans « une autre dimension » (73), au moyen du rituel, ce pont entre le profane et le sacré.

Université de Budapest
(Traduit du russe par Jean Breuillard)