



HAL
open science

The Original of Laura: les textes du roman

John Pier

► **To cite this version:**

John Pier. The Original of Laura: les textes du roman. Alexia Gassin et John Pier, dir. L'effacement selon Nabokov. Lolita versus The Original of Laura, Presses Universitaires François-Rabelais, pp.39-74, 2014, Perspectives littéraires, 978-2-86906-378-5. halshs-03939820

HAL Id: halshs-03939820

<https://shs.hal.science/halshs-03939820>

Submitted on 6 Feb 2023

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.

John Pier, « *The Original of Laura* : les textes du roman », in *L'effacement selon Nabokov. Lolita versus The Original of Laura* », Alexia Gassin et John Pier (dirs.), Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2014, p. 39-74.

John Pier

The Original of Laura : les textes du roman

Je commence par un double constat : 1/ Il n'existe aucun roman intitulé *My Laura* ; 2/ L'inachèvement de *The Original of Laura*, qui a poussé de nombreux commentateurs à déplorer sa publication, ouvre un accès sans précédent à l'élaboration du discours narratif nabokovien. Présenté sur la jaquette des éditions anglaise et américaine comme « A novel in fragments » (« Un roman en fragments »), les cent trente-huit fiches cartonnées qui constituent ce livre posthume ont également été décrites comme les « fragments of a novel¹ » – plutôt un recueil de notes de travail représentant des « bare outlines² » d'un roman qu'un roman inachevé. En effet, cette polarité entre deux statuts possibles de l'ultime texte de Nabokov est à l'image même de sa réception : l'ouvrage est jugé impropre à la publica-

1. Hamilton Ted, « Nabokov's "The Original of Laura" More About Readers than Writer », *Cornell Daily Sun*, 17 novembre 2009, cornellsun.com/blog/2009/11/17/nabokovs-the-original-of-laura-more-about-readers-than-writer/ (consulté le 5 juillet 2014).

2. *Loc. cit.* : « simples esquisses ».

tion par les uns³, mais estimé par les autres⁴. Un critique aussi perspicace que Brian Boyd, premier lecteur du manuscrit, dès 1987, après l'épouse de Nabokov, fut déçu, s'exclamant « Détruisez-le !⁵ », avant de revenir sur ses réserves, tant son admiration pour le roman, quels que soient ses défauts, grandissait au fil des relectures.

Plutôt que de me ranger d'un côté ou de l'autre des différentes controverses autour de *The Original of Laura*⁶, je me propose d'explorer les tensions internes du roman, tensions générées, en partie, par son état d'inachèvement, voire ses imperfections. Certes, on peut contester le qualificatif « roman » pour ce texte, tout comme celui de roman « inachevé⁷ ». En effet, le degré de complétude du manuscrit ne manque pas de susciter des interrogations : Dmitri Nabokov aurait affirmé que le texte consiste en l'équivalent d'une trentaine de pages manuscrites conventionnelles⁸ (soit la longueur des cent trente-huit fiches publiées) avant d'avancer le chiffre d'une cinquantaine de fiches, correspondant aux cinquante-quatre fiches des cinq

3. Amis Martin, « The Problem with Nabokov », *The Guardian*, 14 novembre 2009, http://www.martinamisweb.com/commentary_files/MA_Nabokov_2009.pdf (consulté le 5 juillet 2014) : « When a writer starts to come off the rails, you expect skidmarks and broken glass; with Nabokov, naturally, the eruption is on the scale of a nuclear accident » (« Quand un écrivain commence à dérailler, on s'attend à des traces de dérapage et de verre brisé ; avec Nabokov, évidemment, l'éruption est à l'échelle d'un accident nucléaire »).

4. Lodge David, « Shored against his Ruins », *Literary Review*, décembre 2010, http://www.literaryreview.co.uk/lodge_12_09.html (consulté le 18 juin 2014).

5. Boyd Brian, « Du doute au délice », *Revue des deux mondes*, juillet-août 2010, p. 115-126.

6. Pour un compte rendu circonstancié de l'histoire de la publication de l'œuvre et de sa réception critique, cf. Chupin Yannicke, Alladaye René, *Aux origines de Laura. Le dernier manuscrit de Vladimir Nabokov*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011, p. 21-66.

7. Pour Martin Amis (« The Problem with Nabokov », art. cit.), il s'agit d'une « longish short story struggling to become a novella » (« une nouvelle assez longue qui se démène pour devenir un roman court ») ; quant à Brian Boyd (« Du doute au délice », art. cit., p. 118), il estime que l'œuvre se situe « à mi-chemin d'un court roman comme *Le Guetteur* ou *La Transparence des choses* ».

8. Rosenbaum Ron, « Dmitri's Choice », *Slate*, 16 janvier 2008, http://www.slate.com/articles/life/the_spectator/2008/01/dmitris_choice.html (consulté le 18 juin 2014).

chapitres numérotés situés au début du roman, environ cinq mille mots⁹ (soit l'équivalent d'une quinzaine de pages); l'auteur lui-même avait également évoqué ces cinquante fiches et cinq mille mots au début d'avril 1976, affirmant dans une lettre à son éditeur quelques semaines plus tard que son roman, qu'il prévoyait de terminer à la fin de l'été, dépassait déjà l'équivalent de cent pages d'imprimerie, environ la moitié de la longueur envisagée¹⁰. En relevant ces incohérences, William Deresiewicz, qui conteste la thèse que *The Original of Laura* soit un « roman en fragments », estime que la longueur du manuscrit total serait quatre fois plus importante que celle du livre publié et il se demande si la plus grande partie du roman, proche peut-être de son état final, a été soit détruite, soit égarée, laissant « the beginning of what could have been a very interesting work¹¹ ». Brian Boyd, pour sa part, considère que « [c]e n'est ni *Lolita* ni *Feu pâle*, mais il eût peut-être atteint ce niveau, et constitue déjà un nouveau et fascinant roman de Nabokov, une inestimable visite dans son atelier¹² ».

« Atelier » du livre de Nabokov, cette antichambre de la création nabokovienne farouchement interdite par le maître de la perfection – tel est l'un des aspects les plus saillants de *The Original of Laura* tel qu'il nous est livré. Certes, le désarroi du texte perturbe : même les fiches les plus élaborées présentent des épisodes de façon sommaire ; on est tenté d'écarter les plus embryonnaires ou cryptiques d'entre elles ; certaines sont manifestement des brouillons ou des variantes ou des révisions d'autres fiches, et dans certains cas les fiches semblent s'imbriquer les unes dans les autres, formant parfois des récits intradiégétiques ; de plus, l'ordre des fiches est indiqué par l'auteur seulement en partie (en particulier pour les cinquante-quatre premières, formant les cinq chapitres, la partie la plus avancée du roman)

9. Id., « Dear Dmitri Nabokov: Don't Burn Laura! Let Draft Gather Dust! », *The New York Observer*, 27 novembre 2005, p. 27-30.

10. Boyd Brian, *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 654. L'essentiel des cent trente-huit fiches du livre publié fut rédigé entre décembre 1975 et avril 1976.

11. Deresiewicz William, « Carded », *The New Republic*, 4 février 2010, p. 32 et 34 : « Le début de ce qui aurait pu être une œuvre très intéressante. » Il est à souligner que « A novel in fragments » est une mention éditoriale indépendante de Nabokov qui pointe vers une esthétique de fragmentation étrangère à l'auteur.

12. Boyd B., « Du doute au délice », art. cit., p. 118.

alors que, pour certaines fiches ou séries de fiches, on peut, dans l'absence d'un plan global fourni par l'auteur, imaginer un agencement différent de celui que nous avons dans l'édition publiée, etc. Ces questions ont fait l'objet d'une excellente étude génétique par Yannicke Chupin et René Alladaye¹³. Selon eux, le processus de création de *The Original of Laura* consiste en une triple phase de documentation, planification et textualisation (la dernière phase correspondant aux brouillons dans leurs différentes étapes d'élaboration). Ils précisent que

ces trois phases, généralement très distinctes, du travail littéraire s'y côtoient de telle manière qu'on peut, à partir de son analyse, formuler l'hypothèse selon laquelle, pour Nabokov, à certains moments de la composition, ces trois étapes pouvaient s'interpénétrer, la planification, s'effectuant à partir de, ou en relation avec, des éléments de documentation pour aboutir finalement à des bribes de textualisation.¹⁴

Ce sont justement la nature lacunaire du texte, dont les contours sont cernés par l'analyse génétique, et le fait que le livre publié consiste pour l'essentiel en un « avant texte », plutôt qu'en une œuvre littéraire pleinement élaborée, qui permettent de caractériser le dernier écrit de Nabokov, un roman en gestation, comme une *révision*¹⁵. Face à ce statut flou du texte, la lecture du roman incite à adopter une hypothèse de travail, déjà implicite dans le titre, *The Original of Laura*: les fiches correspondent au texte « original » ou au brouillon d'un roman à venir dont le titre putatif serait *My Laura*. Cette hypothèse, qui ne manque pas de fournir un élément de cohésion entre les fiches, a ses mérites, mais – dans un leurre bien nabokovien digne des œuvres plus travaillées de l'auteur – elle n'est pas aussi uni-

13. Chupin Y., Alladaye R., *Aux origines de Laura...*, op. cit., p. 67-136.

14. *Ibid.*, p. 109.

15. Rosenbaum Ron, « The Nabokov Code. A First Encounter with *Laura*, his Last, Unfinished Work », *Slate*, 24 septembre 2009, http://www.slate.com/articles/life/the_spectator/2009/09/the_nabokov_code.html (consulté le 18 juin 2014) : « The Dead Sea Scrawls, you might say, of the Nabokov canon » (« Les gribouillages de la Mer morte, dirait-on, du canon nabokovien »).

L'étude génétique du roman démontre donc qu'il s'agit d'un texte bien plus complexe que des notes préliminaires ou d'une « esquisse » de roman, comme cela a été affirmé par Ted Hamilton (« Nabokov's "The Original of Laura"... », art. cit.).

voque qu'elle paraît à première vue. En réalité, on ne trouve aucune trace textuelle de ce roman dans *The Original of Laura*, à moins que ce ne soit de façon indirecte, sous la forme d'évocations par des personnages qui ont pris connaissance de ce texte intradiégétique, texte qui reste pourtant inaccessible par le lecteur extradiégétique. Il est fort probable que si *The Original of Laura* avait été pleinement réalisé, le statut de *My Laura* comme récit intradiégétique fantôme resterait inchangé, car (tout en laissant une marge d'incertitude pour les fiches les plus obscures et dont le rôle par rapport à l'ensemble reste difficile ou impossible à déterminer) le texte publié est composé pour l'essentiel de deux ensembles narratifs :

1/ « Oh no, it was not a work of fiction which one dashes off, you know, to make money; it was a mad neurologist's testament, a kind of Poisonous Opus as in that film¹⁶ », à savoir le manuscrit incomplet et fragmentaire de Philip Wild, « lecturer in Experimental Psychology, University of Gunglia¹⁷ », la soixantaine et obèse, relatant « the process of dying by auto-dissolution¹⁸ ». Sans titre, ce texte semble renvoyer au sous-titre que Nabokov prévoyait initialement pour son roman (en décembre 1974), *The Original of Laura (Dying is Fun)*, avant d'adopter le titre définitif à la mi-février 1976 : *The Original of Laura*; 2/ L'histoire de Flora, en narration hétérodiégétique, dès l'arrivée de ses grands-parents russes en Amérique en 1920 jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans, la troisième année de son mariage avec Philip Wild, l'accent tombant sur ses nombreuses aventures sexuelles.

Certes, du point de vue de leurs différents degrés d'inachèvement, les fiches du roman peuvent être réunies en trois étapes d'effacement progressif¹⁹. Mais en termes narratifs, la situation se présente d'une autre façon.

16. Nabokov Vladimir, *The Original of Laura*, New York, Knopf, 2009, p. 3 : « Ce n'était pas une œuvre de fiction qu'on écrit à la va-vite, tu sais, pour gagner de l'argent ; c'était le testament d'un neurologue fou, une sorte d'opus empoisonné comme dans ce célèbre film. »

17. *Ibid.*, p. 147 : « professeur de psychologie expérimentale à l'université de Gunglia ».

18. *Ibid.*, p. 171 : « le processus consistant à mourir par auto-dissolution ».

19. Ces étapes sont 1/ les cinquante-huit fiches, relativement achevées, des cinq premiers chapitres, 2/ les vingt-sept fiches suivantes, plus fragmentaires, portant essentiellement sur Philip Wild, et 3/ les cinquante-trois dernières fiches, caractérisées par des degrés très variables d'effacement textuel. Cf. Chupin Y., Alladaye R., *Aux origines de Laura...*, *op. cit.*, p. 138-143.

My Laura, roman à clef lu par certains des personnages de *The Original of Laura*, y compris Philip et Flora, et formant donc un récit intradiégétique avec sa propre diégèse, ne fait pas partie des deux ensembles narratifs, si bien que pour le lecteur extradiégétique ce roman n'existe que par le biais de ce que disent à son propos ceux qui en ont eu connaissance. Les cent trente-huit fiches du manuscrit n'étant pas l'original de *My Laura*, c'est en réalité Flora, « fictionalized and all that²⁰ », qui sert d'original ou de modèle à l'héroïne de ce roman dont l'auteur, élusif et jamais identifié avec certitude, est un des amants de Flora. Tel est donc le dispositif qui constitue le noyau narratif de l'œuvre.

Inachevé, *The Original of Laura* reste, comme l'œuvre de Nabokov dans son ensemble, un art du combinatoire. Cette esthétique peut être résumée par l'expression « combinational delight²¹ » du poète John Shade, auteur du poème *Pale Fire*. Or, *The Original of Laura* trouve le revers de la médaille du combinatoire dans la désagrégation textuelle. Si *Pale Fire*, par sa complexité, est « a book of mirrors²² », on peut considérer que *The Original of Laura* contient lui aussi ses « miroirs » mais que certains manquent ou sont défectueux et que d'autres n'ont pas été réglés, laissant des zones d'ombres, des flous, des vides, des angles morts. Le texte lui-même résume cette idée à la dernière fiche :

efface
expunge
erase
delete
rub out
wipe out
obliterate.²³

20. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 225 : « terriblement romancée ».

21. Id., *Pale Fire*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973 (1^{re} éd. 1962), p. 58, vers 973 : « délice combinatoire ».

22. McCarthy Mary, « *Pale Fire* », *Encounter*, 19.4, 1962, p. 79 : « un livre de miroirs ».

23. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 275 :
« effacer
supprimer
gommer
biffer

Cette polarité entre surdétermination de la composition et effacement ou oblitération textuelle représente l'une des potentialités inhérentes à la méthode d'écriture par assemblage de fiches cartonnées. En fait, les traces de cette pratique sont perceptibles dans *Pale Fire*, où les multiples renvois entre le poème de Shade et l'appareil critique de Kinbote placent le lecteur en permanence face au choix entre les différentes séquences possibles pour guider sa lecture, opérant un véritable chassé-croisé entre les différentes parties du texte pour redistribuer le récit selon un système d'enchaînement de niveaux narratifs complexe²⁴. Cet effet « fiches cartonnées », si l'on peut dire, se prête à une grande diversité de pratiques. Ainsi, *Marelle* (1962) de Julio Cortázar contient deux livres. Sa « Table de direction » préconise la lecture du premier livre dans l'ordre courant (du chapitre 1 au chapitre 56) et celle du second livre (du chapitre 57 au chapitre 155) dans l'ordre suivant : 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71, etc. Pourtant, ces renvois sont également indiqués à la fin de chaque chapitre du premier livre de sorte que le lecteur sera tenté d'entamer le deuxième livre tout en lisant le premier, unissant effectivement le premier livre au second. D'autre part, rien n'empêche d'adopter d'autres séquences (y compris une lecture du début à la fin). Le nombre de « livres » émergeant des différentes stratégies de lecture devient donc incalculable. L'ordre textuel se trouve encore plus ébranlé dans *Composition n° 1* (1962) de Marc Saporta. Consistant en près de cent cinquante feuilles mobiles non numérotées, chacune comprenant un ou plusieurs paragraphes (achevés, et non des brouillons ou des fragments), ce livre (contenu dans un carton) invite le lecteur à battre les feuilles comme si elles étaient des cartes, le nombre de compositions possibles étant (selon l'auteur) infini. Enfin, *Perdu dans le labyrinthe* (1968) de John Barth consiste en quatorze nouvelles qui sont autonomes les unes par rapport aux autres mais qui, sous l'effet de la sérialisation, sont articulées en sept séries bien

éliminer
 rayer
 oblitérer. »

24. Pier John, « Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's *Pale Fire* », *Style*, 26.1, 1992, p. 12-32. Sur les différents textes et chronologies mis en œuvre dans *Lolita*, cf. Alladaye René, « A kind of detective investigation of the mystery of literary structures » : quelques aspects de la composition de *Lolita* », dans Martiny Erik (dir.), *Lolita: From Nabokov to Kubrick and Lyne*, Paris, SEDES, 2009, p. 97-108.

distinctes (séries « linéaire », « entrelacée », « écho », « boîtes chinoises I et II » et « bandes Möbius I et II »). En termes de composition, ces différents parcours (cf. les séries de fiches cartonnées) ne présupposent aucun ordre séquentiel et aucune hiérarchisation mais sont le reflet des sept niveaux d'enchâssement narratif exemplifiés par la célèbre nouvelle *Ménélaïade*²⁵.

Ces différentes instances d'effet « fiches cartonnées » suggèrent une affinité entre un certain type de pratiques de la fiction postmoderne et *The Original of Laura*, à cette différence près, bien sûr, que les romans postmodernes affichent ouvertement les techniques qui produisent cet effet alors que Nabokov ne tend pas intentionnellement à cette fin. Le texte posthume de Nabokov, qui contient essentiellement des bribes de texte à différentes étapes d'avancement, consiste en des notes de travail correspondant à un projet dont les parties restent à différents degrés d'élaboration et ne vise pas cet effet à dessein²⁶. Par conséquent, face à ce document, qui finit par accentuer l'effet « fiches cartonnées » recherché dans les exemples cités plus haut et qui, s'il avait pris la forme souhaitée par son auteur, aurait vraisemblablement cherché à dissimuler cet effet²⁷, celui qui se propose de réfléchir sur la cohérence narrative de cet assemblage de fiches s'engage dans un processus de conjecture bien nabokovien.

25. Pier John, « Narrative Embedding in the Multilinear Text: The Case of John Barth's *Lost in the Funhouse* », dans Patron Sylvie (dir.), *Théorie, analyse, interprétation des récits. Theory, analysis, interpretation of narratives*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 119-146.

26. Auteur *self-conscious* (« réflexif ») comme les auteurs postmodernes, Nabokov, malgré son écriture narcissique, est toujours resté captivé par l'histoire. Cf. Chupin Yannicke, *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p. 20-21 : « Alors qu'au milieu des années cinquante, les écrivains européens et américains vivent un traumatisme et s'apprentent à clamer la mort du roman, ou au moins son "épuisement" [*exhaustion*], pour reprendre le terme utilisé par John Barth en 1967, Nabokov continue à croire à la fable, à la magie de l'histoire. »

27. Boyd B., *Vladimir Nabokov...*, *op. cit.*, p. 658 : « Weakened [...], [Nabokov] continued to work on *The Original of Laura* in his head, where it was by now practically finished, but the physical effort of writing it all down posed a problem » (« Affaibli [...] [Nabokov] n'en continuait pas moins à travailler mentalement à *The Original of Laura*, désormais pratiquement achevé dans son esprit, même si l'effort physique de transcrire le livre sur le papier le faisait reculer »).

Compte tenu de ces différentes considérations et des niveaux très variables de cohérence narrative du roman, il semble qu'il convienne de structurer l'analyse de cette œuvre en l'organisant comme si *The Original of Laura* se constituait d'une série de cercles sur lesquels s'exerce une force centrifuge. Ce dispositif commence par un noyau dont les contours sont plutôt distincts, notamment les deux ensembles narratifs identifiés plus haut, et il procède, progressivement, vers des cercles de moins en moins structurés, selon les critères narratifs et énonciatifs, pour aboutir aux fragments et aux séries de fiches les plus flous et, peut-être, les moins susceptibles d'être intégrés au roman tel qu'il aurait été envisagé par l'auteur. Faute de pouvoir, en quelques pages, examiner ce dispositif dans tout le détail textuel qu'il mérite et d'en tirer toutes les conclusions, la présente analyse se propose de commenter certains moments-clés de *The Original of Laura*, laissant des zones d'ombre dont certaines seront éclaircies lors de débats ultérieurs et d'autres resteront à tout jamais impénétrables²⁸.

28. Le cadre théorique de ce dispositif analytique remonte aux travaux de Roman Ingarden, qui postulait l'œuvre littéraire comme un objet intentionnel construit selon le principe de la « formation schématisée » (« schematisches Gebilde »). Selon cette théorie, la concrétisation de l'œuvre reste assujettie aux « lieux d'incertitudes » (« Unbestimmtheitsstellen ») inhérents à toute forme de représentation [Ingarden Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. Philibert Secretan, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1^{re} éd. 1931), chap. 7].

Pour Wolfgang Iser, reprenant les thèses d'Ingarden, la lecture consiste à combler ces lieux d'incertitude, acte par lequel l'œuvre littéraire se concrétise [Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de la l'effet esthétique*, trad. Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 (1^{re} éd. 1976)].

Selon Lubomír Doležel, travaillant dans le cadre de la sémantique des mondes possibles, les mondes fictionnels sont plus ou moins « saturés » mais restent incomplets par leur nature même ; d'autre part, la reconstruction d'un monde fictionnel heurte inéluctablement des lieux d'incertitude : rien dans la pièce de Shakespeare ne permet de savoir si Lady Macbeth avait des enfants, et si elle en avait, combien (Doležel Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 169-184).

Meir Sternberg, prenant ses distances avec ces différentes conceptions « statiques », considère le texte comme un système dynamique de lieux d'incertitude qui mobilise la participation active du lecteur (Sternberg Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1978, p. 50-53 et 311, note 29).

L'une des problématiques génératrices du roman, et autour de laquelle gravitent différents aspects du livre, se trouve dans l'origine de *My Laura* et dans la mise en circulation de ce texte à l'intérieur de l'univers narratif primaire, où les principaux protagonistes sont Philip et Flora. À la suite des cinq premiers chapitres et de quatre fiches marquées « Ex » (dont le protagoniste est Flora et qui représentent la partie la plus structurée de *The Original of Laura*), on apprend que

the novel *My Laura* was begun very soon after the end of the love affair it depicts, was completed one year later, published three months later[,] and promptly torn apart by a book reviewer in a leading newspaper.²⁹

L'aventure amoureuse en question est celle de Flora avec un amant, auteur de *My Laura*, dont l'identité reste jusqu'à la fin un objet de spéculation. Quant au livre lui-même, il s'agit de « a bestseller, which the blurb described as "a roman à clef with the *clef* lost for ever"³⁰ ». Mais de quelle « clef » pourrait-il s'agir ? C'est Flora, bien sûr, qui sert de source d'inspiration pour l'héroïne de ce roman³¹, et l'inclusion de Philip, « fictionalized and all that » au même titre que Flora³², semble acquise, bien que son rôle ne soit pas précisé :

Si toutes ces théories raisonnent à partir de textes considérés comme « définitifs », elles identifient des processus de compréhension engagés également dans des œuvres en gestation comme *The Original of Laura*, texte bien plus « troué » que ceux habituellement abordés par les théoriciens du récit.

29. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 117 : « Le roman *Ma Laura* fut entrepris très peu de temps après la fin de l'aventure amoureuse qu'il décrit, fut achevé en un an, publié trois mois plus tard et prestement massacré par un critique littéraire dans un grand journal ». Il est à noter que cette fiche porte l'indication « Chapter Five – Five 1 » mais que les deux mots « Five » sont barrés, suggérant que cette fiche et les deux suivantes étaient destinées à devenir un sixième chapitre (ou un septième, un huitième... ?). La question des différentes séquences de fiches possibles introduit des variables que nous ne prendrons pas en compte dans la présente analyse, préférant laisser l'évaluation de l'impact de ces différentes possibilités à des études proprement textuelles.

30. *Ibid.*, p. 221 : « un best-seller, que la quatrième de couverture décrivait comme "un roman à clef dont la clef avait été perdue à tout jamais" [...] ».

31. *Ibid.*, p. 225 *passim*.

32. *Loc. cit.* : « fortement romancé ».

Philip Wild read « Laura » where he is sympathetically depicted as a co[n]ventional « great s[c]ientist » and though not a single physical trait is mentioned, comes out with astounding classical clarity, under the name of Philidor Sauvage.³³

On peut également lire : « A separate anecdote in the anthology of humiliation to which, since my marriage, I have been a constant contributor³⁴ ». L'intrigue, elle, est résumée de la façon la plus succincte : « The "I" of the book is a neurotic and hesitant man of letters, who destroys his mistress in the act of portraying her³⁵ », cette destruction se traduisant par la mort de Laura³⁶. Lacunaire, l'information concernant le monde narratif de *My Laura* laisse donc peu d'indices qui permettraient d'identifier la « clef perdue » ou même de discerner la *nature* de cette clef. Deux candidats semblent néanmoins se présenter : qui sont Laura et Flora et quelle est l'identité de l'amant-auteur ?

Alors que Laura correspond à la version « romancée » de Flora – leur fusion apparente en un seul personnage étant signalée par l'hybride typographique « FLaura³⁷ » –, il existe une autre hypothèse : l'original de Laura serait-il éventuellement Laura, jeune amante de Pétrarque, nom identique à celui d'une courtisane représentée dans un portrait, *Laura*, peint par Giorgione en 1506 ? Ce lien a été proposé par Lara Delage-Toriel, qui fait remarquer un rapprochement similaire entre Flora et un portrait du même nom par Le Titien (*ca.* 1515-1520³⁸). Dans le même ordre d'observations, on

33. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 125 : « Philip Wild lut "Laura" où il est dépeint de manière sympathique comme un "grand scientifique" conventionnel, et bien que pas un seul trait physique ne soit mentionné, il s'impose avec une clarté classique époustouflante, sous le nom de Philidor Sauvage. »

34. *Ibid.*, p. 219 : « Une anecdote à part dans l'anthologie de l'humiliation à laquelle, depuis mon mariage, j'ai constamment contribué. »

35. *Ibid.*, p. 121 : « Le "je" du livre est un homme de lettres névrosé et hésitant, qui détruit sa maîtresse par le fait même de dresser son portrait. »

36. *Ibid.*, p. 225-227.

37. *Ibid.*, p. III.

38. Delage-Toriel Lara, « Brushing through "Veiled Values and Translucent Undertones" », *Transatlantica*, 1, 2006, p. 6-8, <http://transatlantica.revues.org/760> (consulté le 18 juin 2014).

notera également un tableau désigné nommément, « Lady with Fan³⁹ », peint par un certain Rawitch, « admirateur éconduit » de Flora, qui avait ouvert une boutique d'éventails avec une amie : on peut facilement imaginer que l'original de ce portrait est un tableau, *Flora* (1638-1639), de Diego Velázquez. Cette multiplication d'originaux, émergeant au deuxième rang du décentrement textuel évoqué plus haut, traduit dans un premier temps une référence intermédiaire au sein de *The Original of Laura* sous la forme d'une ekphrasis⁴⁰. Mais elle ouvre aussi la question, toujours très riche chez Nabokov, des allusions et de l'intertextualité. En ce qui concerne les références et les allusions portant sur Laura et Flora, intermédiaires aussi bien qu'intertextuelles, il est intéressant de noter que les originaux des trois courtisanes représentées dans les tableaux n'ont jamais été identifiés, ce qui relativise la notion même d'original. Quoi qu'il en soit, il est peut-être moins pertinent de déterminer l'identité de ces différents originaux (et donc de se contenter du fait que Laura soit la version « romancée » de Flora) que d'examiner les liens des deux protagonistes (ou de FLaura) avec toute une série d'originaux, vérifiables ou potentiels.

Pour ne prendre qu'un exemple, si Flora est l'original de Laura, qui est l'original de Flora ? Le tableau du Titien est certes possible mais, pour le peintre Rawitch, on peut supposer que l'original de Flora est plutôt la femme dont le portrait est attribué à Velázquez. Ou bien, comme les deux tableaux portent le même titre, s'agit-il du portrait peint par l'artiste espagnol qui sert d'original ou de source d'inspiration plutôt que de tel ou tel individu ? Et si c'est le cas, le tableau de Rawitch est-il une copie fidèle ou, par exemple, un pastiche ? L'état d'inachèvement de *The Original of Laura* fait que les lieux d'incertitude qui entourent ces questions resteront peut-être sans réponse.

Aux yeux de Philip, les choses se présentent sous un tout autre aspect :

I saw you again, Aurora Lee, whom as a youth I had pursued with
hopeless desire at high-school balls – and whom I have cornered
now fifty years later, on a terrace of my dream. Your painted pout

39. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 219 : « La Dame à l'éventail. »

40. Sur la notion d'intermédialité, cf. Wolf Werner, « Intermediality », dans Herman David, Jahn Manfred, Ryan Marie-Laure (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres/New York, Routledge, 2005, p. 252-256.

and cold gaze were, come to think of it, very like the official lips and eyes of Flora, my wayward wife, and your flimsy frock of black silk might have come from her recent wardrobe.⁴¹

Philip voit dans sa femme son amie de jeunesse, Aurora Lee – une évocation incontestable de *Lolita* –, mais le rapprochement n'est que partiel. En effet, pour Humbert Humbert, Lolita est la réincarnation d'Annabel Leigh, proche du nom du personnage immortalisé par Edgar Allan Poe dans son poème *Annabel Lee* (1849), un important élément structurant de *Lolita*⁴². Un nom qui semble réunir Aurora Lee et Annabel Leigh est celui d'Aurora Leigh, personnage éponyme d'un poème en vers victoriens d'Elizabeth Barrett Browning (1856) qui se termine avec l'héroïne, une poétesse, entre les bras de son amant, repoussé jusqu'alors par elle⁴³. On se demande si un tel dénouement serait envisageable pour *The Original of Laura* et si, à un certain niveau, le nom d'Aurora Leigh ne reflète pas le nom hybride de FLaura.

L'importance du jeu d'originaux et le flou qui entoure les originaux et leurs dérivés sont autant de traits qui distinguent ce roman des autres œuvres de Nabokov. On y notera l'absence, par exemple, du double. Donc si, dans *Lolita*, Humbert Humbert est poursuivi par son double, Quilty,

41. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 201 : « Je vous ai revue, Aurora Lee, vous que j'avais poursuivie dans ma jeunesse de mes vaines assiduités lors des bals du lycée – et que j'ai coincée maintenant cinquante ans plus tard, sur une terrasse de mon rêve. Votre moue peinturlurée et votre regard froid étaient, quand j'y repense, très ressemblants aux lèvres et aux yeux de Flora, ma capricieuse épouse, et votre mince robe de soie noire aurait pu sortir tout droit de sa récente garde-robe. »

42. Avec *William Wilson* (1839) d'Edgar Allan Poe et *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, *Annabel Lee* forme l'un des trois principaux « cadres intertextuels » de *Lolita*. Cf. Pier John, « Configurations narratives », dans Pier John, Berthelot Francis (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010 (1^{re} éd. 2004), p. 173-197.

43. Comme la texture onomastique de l'œuvre nabokovienne le laisse imaginer, le nom « Leigh » fait écho ailleurs, notamment dans *Lolita*, où la mère d'Annabel, « Mrs. Leigh (born Vanessa van Ness) », est décrite [Nabokov Vladimir, *The Annotated Lolita*, New York, Vintage International, 1991 (1^{re} éd. 1955), p. 12]. Pour un commentaire, cf. Pier J., « Configurations narratives », art. cit., p. 187-188. Sur le rôle de Vanessa dans *Pale Fire*, cf. Boyd Brian, *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 170-172.

ni Philip ni Hubert Hubert, qui cherche à s'imposer à la jeune Flora, rappelant les mêmes gestes de Humbert Humbert vis-à-vis de Lolita, ne sont talonnés par un double. En effet, rien ne laisse supposer que Hubert Hubert, décédé quelques années avant la première rencontre de Flora et Philip, ait eu le moindre contact avec ce dernier, excluant tout rapport de double entre les deux hommes. Plus généralement, le « testament » de Philip, contrairement à la « confession » soumise au jury par Humbert Humbert, ne fait pas état des soupçons de complots et des hallucinations de manipulation (matière du double) qui envahissent les pensées du ravisseur de Lolita. Corpulent et vieillissant, fixé plutôt sur son « auto-dissolution », Philip exprime une certaine humiliation⁴⁴ mais reste globalement peu ému par la promiscuité sexuelle de sa femme, en qui il voit, certes, son premier amour, Aurora Lee, à l'instar de Humbert Humbert, pour qui Lolita est la réincarnation d'Annabel Lee; néanmoins, il faut préciser que cette dernière construction est prise en charge par Humbert Humbert lui-même, plutôt que par un auteur-amant dont l'identité reste inconnue, et que, par conséquent, Philip se sent moins investi dans le parcours de sa femme que Humbert Humbert dans celui de Lolita. C'est ainsi que, dans un esprit peu humberzien, Philip estime que *My Laura* est « a maddening masterpiece⁴⁵ », observant, sans se livrer à des fantasmes concernant l'auteur du livre, que « [s]uch fixed details as her trick of opening her mouth when when toweling her inguen or of closing her eyes when smelling an inodorous rose are absolutely true to the original⁴⁶ ». Vu de la perspective de *The Original of Laura*, on peut en conclure que l'amant-auteur de *Lolita* se scinde en deux figures, voire plus.

On voit, avec le passage du noyau textuel que constituent le testament de Philip et l'histoire de Flora vers la multiplication et le jeu d'originaux, un mouvement centrifuge qui s'intensifie et s'achève sur la fiche ultime du livre: « efface, expunge... » Or, ce mouvement se poursuit, au troisième cercle du dispositif textuel, avec une complexification des liens entre les

44. Nabokov V., *The Original of Laura*, op. cit., p. 219.

45. *Ibid.*, p. 221: « un chef-d'œuvre bouleversant ».

46. *Ibid.*, p. 121: « Certains détails précis comme la façon qu'elle avait d'ouvrir la bouche tout en essuyant avec une serviette son entrejambe ou de fermer les yeux en sentant une rose inodore sont absolument conformes à l'original. »

destinateurs et les destinataires. Un best-seller, *My Laura*, est lu par des millions, mais on ne manquera pas d'observer qu'un exemplaire de ce livre est offert à Philip par Rawitch, peintre de « Lady with Fan » – ce portrait évocateur de Flora et, indirectement, de Laura (cf. *supra*). Le rôle de Rawitch comme destinataire est donc mis en avant, laissant entendre une certaine complicité avec l'amant-auteur du roman apocryphe. D'autre part, cette mise en circulation de *My Laura* concerne également Flora : venant d'en acheter un exemplaire dans une gare, mais doutant d'avoir la force de le lire, elle rencontre Winnie Carr (hôtesse de la soirée par laquelle *The Original of Laura* commence) qui lui présente le livre par un commentaire, déclarant : « (“Hope you'll enjoy the story of your life”) [...] you'll come face to face with yourself at every corner. And there's your wonderful death⁴⁷. » Ces exemples suggèrent que l'une des modalités de transmission développées par *The Original of Laura* est celle du roman épistolaire, mais à une différence près : là où le roman épistolaire reproduit normalement les lettres échangées entre les personnages afin de témoigner de la véracité de leurs propos, on ne trouve pas ici la moindre citation ou bribe du texte de *My Laura*, à moins que ce ne soit éventuellement dans quelques menus fragments et morceaux embryonnaires de certaines fiches, le manque de marqueurs discursifs empêchant toute tentative, pourtant, de faire ce lien.

Néanmoins, les vecteurs de communication dans *The Original of Laura* ne se limitent pas à ceux qui caractérisent le roman épistolaire. Ils se manifestent également sous d'autres formes, dont celle de la communication métadiscursive, qui mérite une attention particulière. Si *My Laura*, accessible au lecteur uniquement par les propos de ceux qui en font un commentaire, devient un objet de communication entre les personnages, le testament de Philip, lui, fait l'objet d'un commentaire en tant que texte, et plus particulièrement de sa production comme texte, à deux moments bien précis. Le premier correspond au « Beginning of last chapter » (« Début du dernier chapitre ») du testament de Philip, précédé de la consigne suivante : « [Miss Ure, this is the MS of my last chapter which you will, please, type out in three copies – I need the additional one

47. *Ibid.*, p. 225 : (“J'espère que tu vas aimer l'histoire de ta vie”) [...] tu vas te retrouver face à face avec toi-même à chaque coin ou presque. Et il y a ta merveilleuse mort. »

for prepub in *Bud* – or some other magazine.]⁴⁸ » En confiant le « dernier chapitre » de son manuscrit à la dactylo, Philip laisse entendre que son texte est complet, voire que la quasi-totalité est déjà dactylographiée; ceci suppose, à son tour, que le manuscrit – à partir duquel la dactylo aurait travaillé – existe ou qu’il a existé. Pourtant, nous ne disposons d’aucune de ces deux versions du testament: seuls des extraits et des notes de travail, grâce aux fiches – l’« original » à partir duquel ces extraits et notes ont été copiés –, restent à notre disposition. On se demande, à supposer que le roman soit achevé selon le plan envisagé par Nabokov, s’il aurait comporté le texte intégral du testament et, une fois qu’il aurait été purgé de ses éléments parasites, si les consignes de Philip à sa dactylo auraient été supprimées.

La fiche suivante, portant l’indication « End of penult chapter » (« Fin du chapitre pénult ») (y aurait-il dans la version publiée du livre une inversion des deux fiches?), ne comporte aucun élément du testament de Philip, mais consiste en une phrase qui reste à part, n’ayant aucun équivalent dans le roman :

The manuscript in longhand of Wild’s last chapter, which at the time of his fatal heart attack, ten blocks away, his typist, Sue U, had not had the time to tackle because of urgent work for another employer[,] was deftly plucked from her hand by that other fellow to find a place of publication more permanent than *Bud* or *Root*.⁴⁹

Cet extrait confirme en partie les observations du paragraphe précédent concernant le statut du texte publié, mais il signale aussi que le manuscrit fut arraché à la dactylo avant qu’elle n’ait pu commencer son travail: la version dactylographiée ne s’est donc pas réalisée et le manus-

48. *Ibid.*, p. 185: « [Mademoiselle Ure, voici le manuscrit de mon dernier chapitre que vous voudrez bien, je vous prie, dactylographier en trois exemplaires – j’ai besoin de l’exemplaire supplémentaire pour une prépub dans *Bud* – ou quelque autre magazine.] »

49. *Ibid.*, p. 187: « Le manuscrit rédigé à la main du dernier chapitre de Wild, auquel, à l’époque de sa crise cardiaque fatidique, à dix pâtés de maisons de là, sa dactylo, Sue U, n’avait pas eu le temps de s’attaquer en raison d’un travail urgent qu’elle devait faire pour un autre employeur[,] fut prestement arraché de la main de celle-ci par cet autre type pour prendre place dans une publication plus permanente que *Bud* [Bourgeon] ou *Root* [Racine]. »

crit, auquel le lecteur n'a toujours pas accès, reste entre les mains d'une tierce personne qui envisage de le publier chez un éditeur de meilleure qualité. Du même coup, l'extrait introduit, de façon tout à fait ponctuelle, deux individus qu'il est difficile d'identifier ou d'associer à d'autres personnages de *The Original of Laura*. En fait, ces figures sortent toutes deux du cadre communicationnel du reste du roman et occupent un espace métadiscursif distinct des différentes diégèses, fournissant une clef potentielle (il y en a peut-être plusieurs) de la composition du roman. Le locuteur adopte le ton d'un éditeur, celui qui, suite au décès de Philip, sera son exécuteur littéraire, mais dont la mission est avortée à cause du vol du manuscrit « par cet autre type ».

Or, pour saisir la portée de cet incident et ses ramifications potentielles, il faut sortir du roman et se tourner vers une situation comparable dans *Pale Fire*. Ici, Kinbote explique (dans l'introduction) comment il en vint à devenir éditeur du poème *Pale Fire* : après la mort du poète, et afin d'éviter que le manuscrit (sous la forme de fiches cartonnées) tombe entre les mains de ses collègues universitaires peu scrupuleux, Kinbote persuada la veuve de signer un accord lui permettant de publier le manuscrit accompagné de son propre commentaire⁵⁰.

Dans *The Original of Laura*, les choses ne se passent pas ainsi mais, à partir d'une situation similaire, d'une autre façon : le manuscrit de Philip n'est pas édité par le locuteur parce que, contrairement au cours des événements dans l'autre roman, il est subtilisé sans être exploité. La seule trace du testament est celle qu'on trouve sur les fiches, comprenant des extraits et des fragments. Mais de quelle main viennent ces fiches ? Celle, fort probablement, du locuteur qui nous explique le devenir du testament. Selon cette analyse, c'est ce locuteur, anonyme, qui aurait copié à la main une partie du manuscrit de Philip, apparemment complet mais disparu, en y ajoutant éventuellement quelques notes et des bribes de sa propre invention : ce manuscrit formerait donc une partie de « l'original » des fiches qui constituent *The Original of Laura*.

Il y a encore un moment critique dont l'impact sur la composition du roman doit aussi être pris en compte. Le texte commence, *in medias res*, de la façon suivante : « Her husband, she answered, was a writer, too – at

50. Nabokov V., *Pale Fire*, *op. cit.*, p. 15-17.

least, after a fashion⁵¹. » Cette phrase, en style indirect libre, est énoncée par Flora pendant une discussion lors d'une soirée organisée par Winnie Carr et elle se rapproche, visiblement, de la phrase d'ouverture célèbre de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf⁵². Flora fait allusion à son mari dans son rôle d'écrivain, auteur, comme on l'apprend à la page suivante, d'un « mad neurologist's testament⁵³ », un travail qui « had cost him, and would still cost him, years of toil, but the thing was of course, an absolute secret⁵⁴ ». La phrase laisse aussi entendre que Flora répond à une question posée par une femme dont le mari est écrivain. Mais de quel écrivain s'agit-il ? Faute de preuve fournie par le texte lacunaire, ce point ne peut qu'être livré à la conjecture. L'interlocuteur de Flora serait-elle la femme de l'auteur de *My Laura* – et donc la femme d'un des amants de Flora ? Si cette thèse reste difficile à corroborer de façon ferme avec d'autres éléments du texte, sa possibilité, en ligne avec les nombreuses zones d'ombre qui caractérisent le roman inachevé de Nabokov, n'est pas non plus à écarter ; elle ouvre même une des voies de la cohérence d'ensemble potentielle de l'œuvre⁵⁵.

Ces différentes données métadiscursives et énonciatives mènent, malgré leur faible étendue textuelle, à l'idée que l'instance discursive primaire hypothétique de *The Original of Laura* est justement celle du locuteur qui nous informe du vol du manuscrit de Philip. Cette hypothèse est compatible avec l'œuvre nabokovienne en général, œuvre où, selon Maurice Couturier, en suivant « les sollicitations du texte [...] l'on découvre le caractère surdéterminé du texte nabokovien, par rapport au caractère infiniment plus aléatoire du texte joycien par exemple » ; Maurice Couturier note, d'autre part, que si le texte nabokovien « est infiniment surdéterminé

51. Id., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 1 : « Son mari, répondit-elle, était écrivain, lui aussi – d'une certaine façon du moins » (p. 25).

52. Woolf Virginia, *Mrs. Dalloway*, trad. Marie-Claire Pasquier, Oxford, Oxford University Press, 2000 (1^{re} éd. 1925), p. 3 : « Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself » (« Mrs. Dalloway dit qu'elle se chargerait d'acheter les fleurs »).

53. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 3 : « testament d'un neurologue fou ».

54. *Loc. cit.* : « Lui avait déjà coûté, et allait continuer de lui coûter encore de longues années de labeur, mais la chose était, bien sûr, un secret absolu. »

55. Cf. le commentaire de Boyd B., « Du doute au délice », art. cit., p. 124-126, et celui de Chupin Y., Alladaye R., *Aux origines de Laura...*, *op. cit.*, p. 174-175.

et autoritaire », il n'en reste pas moins que « la question de l'interprétation se trouve [...] sans cesse différée⁵⁶ ». Cette situation paradoxale entre la surdétermination textuelle et l'interprétation différée peut être illustrée par *Pale Fire*, où le débat autour de l'identité de l'« auteur » continue de faire couler de l'encre depuis sa publication : Shade et Kinbote sont-ils deux auteurs distincts, ou bien faut-il attribuer l'ensemble – l'introduction, le poème, le commentaire et l'index – à l'un d'entre eux ? La thèse de Shade comme auteur singulier du roman, articulée notamment par Brian Boyd⁵⁷, a beaucoup de poids, mais face à un certain nombre de détails troublants, ce nabokovien renommé a par la suite modulé son argument. Dans une étude admirablement circonstanciée, il défend toujours cette thèse, non comme paradigme textuel, mais plutôt comme moyen de découverte et d'explication, moyen valable également pour ceux qui considèrent Kinbote comme l'auteur du commentaire et du poème aussi bien que pour ceux qui rejettent la thèse de l'auteur singulier⁵⁸. Cette problématique n'est pas sans intérêt pour le roman fragmentaire de Nabokov dans la mesure où il fournit une démonstration par le négatif de la formule de Maurice Couturier : si l'interprétation de cette œuvre se trouve sans cesse différée, c'est parce que les failles de la surdétermination textuelle sont mises en évidence.

Si l'on peut postuler un rapprochement entre *Pale Fire* et *The Original of Laura*, ce n'est pas parce que ce dernier développe des relations complexes et multiformes entre un poème et son commentaire, entre un Shade et un Kinbote. *Pale Fire* met en œuvre un jeu de masques illusionniste qui, sous l'effet des multiples enchâssements déclenchés par son

56. Couturier Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 10-11. Compte tenu de la tyrannie auctoriale de Nabokov, on comprend sa réticence à publier ses textes inachevés. Lorsqu'on lui demanda, pendant un entretien, s'il accepterait de montrer un échantillon de ses brouillons, il répondit : « I'm afraid I must refuse. Only ambitious nonentities and hearty mediocrities exhibit their rough drafts. It is like passing around samples of one's sputum » (« Je suis au regret de devoir refuser. Seules les nullités ambitieuses ou les médiocrités joviales exhibent leurs brouillons. C'est un peu comme si l'on distribuait des échantillons de ses propres glaires ») (Nabokov Vladimir, *Strong Opinions*, New York, Vintage International, 1973, p. 4). Rappelons cependant que c'est grâce à sa femme que Nabokov n'a pas livré le manuscrit de *Lolita* aux flammes.

57. Boyd B., *Vladimir Nabokov...*, *op. cit.*, p. 469-503.

58. Id., *Nabokov's Pale Fire...*, *op. cit.*, *passim*.

organisation textuelle très particulière⁵⁹, met perpétuellement en suspens toute réponse à la question : qui parle ? La même interrogation ressurgit dans *The Original of Laura*, un assemblage de fiches cartonnées moins bien ficelé que celui du poème de Shade édité par Kinbote, mais sous une tout autre forme selon le texte considéré : *My Laura* (qui est l'amant-auteur ?), le testament de Philip (qui prend en charge ce manuscrit ?) ou la phrase d'ouverture (quelle est l'identité de l'individu qui s'adresse à Flora ?).

Ensemble, ces questions mettent en relief la deuxième problématique génératrice du roman en confrontant le discours de l'amant-auteur « who destroys his mistress in the act of portraying her⁶⁰ » et le discours de scientifique plongé dans « the process of dying by auto-dissolution⁶¹ ». Les deux destins, le premier fictif par rapport au second, restent distincts l'un de l'autre, même si les deux personnages meurent de façon insolite⁶². Si intermédiaire il y a entre eux, c'est par le biais de Flora qui reçoit la nouvelle de sa « mort » non en lisant *My Laura* mais par une remarque à propos de ce roman fournie par une amie bien après les faits qui y sont relatés⁶³. Philip, pour sa part, lit le roman à clef et prend acte de son rôle subalterne dans l'histoire grâce à la présence d'un certain Philidor Sauvage et à l'évocation de quelques humiliations qui ne lui échappent pas⁶⁴.

Excepté ces quelques repères, peu de données du texte permettent de déterminer les relations entre le roman à clef (un texte fantôme, rappelons-le) et le testament au niveau de leurs contenus respectifs. C'est plutôt en regardant du côté de l'énonciation narrative qu'on peut formuler une hypothèse qui permettra d'avancer vers une explication partielle de l'intersection des deux récits. Selon cette hypothèse, deux moments critiques (que nous avons déjà examinés séparément) se complètent : l'individu auquel Flora répond que son mari est écrivain est la femme du locuteur qui

59. Pier J., « Between Text and Paratext », art. cit., *passim*.

60. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 121 : « qui détruit sa maîtresse par le fait même de dresser son portrait ».

61. *Ibid.*, p. 171 : « le processus consistant à mourir par auto-dissolution ».

62. La cause de la mort de Laura reste inconnue ; la mort de Philip est provoquée par une crise cardiaque banale et non par son projet d'auto-dissolution.

63. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 225.

64. *Ibid.*, p. 125 et 219-221.

explique que le manuscrit de Philip a été volé avant d'être dactylographié. Cette mise en relation de deux phrases séparées par plus de quatre-vingt-dix pages peut surprendre. Mais, outre le fait que l'ordre des fiches telles qu'elles sont publiées n'est pas le seul ordre possible, il faut tenir compte du caractère bien particulier des deux phrases, car ni l'une ni l'autre ne relève entièrement de la diégèse développée par leur contexte immédiat. Certes, la phrase d'ouverture, en style indirect libre, et les phrases suivantes identifient le mari de Flora et laissent entendre que l'interlocuteur est une femme mariée, sans donner pour autant le moindre indice qui permettrait de l'identifier à un autre personnage dans le roman⁶⁵. Quant au locuteur qui commente le devenir du manuscrit du testament, adoptant implicitement le rôle d'éditeur et qui, selon notre conjecture, aurait copié ce texte à la main pour devenir l'instance primaire de *The Original of Laura*, son implication dans les différentes diégèses en tant que personnage, largement indéterminée, invite à la spéculation, mais à une spéculation raisonnée. Son rôle d'éditeur et, on peut le supposer par extension, d'exécuteur littéraire du Philip décédé (cf. le cas analogue de Kinbote vis-à-vis de Shade) confère au locuteur le statut d'homme de lettres. Ceci étant, on ne peut manquer d'être frappé par une remarque de Philip à propos de *My Laura*, qui commence par « The "I" of the book is a neurotic and hesitant man of letters » pour continuer avec « who destroys his mistress in the act of portraying her⁶⁶ ». Ce « je », amant de Laura, serait donc le locuteur – c'est-à-dire l'éditeur du testament de Philip – mais aussi le mari de la femme à laquelle Flora s'adresse au début du roman : bref, à la fois l'amant de Flora et l'amant-auteur de *My Laura*.

Le raisonnement suivi ici, qui n'est guère concluant et qui n'exclut pas d'autres pistes d'analyse pour *The Original of Laura*, procède par recouplements de portions stratégiques du texte plutôt que par une lecture continue. Face à une œuvre inachevée et fragmentaire, constituée de fiches carton-

65. Cette affirmation ne préjuge pas la possibilité de recherches ultérieures justifiant une éventuelle révision de cette position. À ce stade de l'analyse, nous pénétrons dans des zones de décentrement moins structurées que les trois étapes précédentes.

66. Nabokov V., *The Original of Laura*, *op. cit.*, p. 121 : « Le "je" du livre est un homme de lettres névrosé et hésitant, qui détruit sa maîtresse par le fait même de dresser son portrait. » Le caractère centralisateur de cette phrase pour *My Laura* est renforcé par le fait, déjà signalé, qu'elle résume mieux que toute autre l'intrigue de ce roman à clef.

nées pour lesquelles tout ordre définitif restera hors de portée et qui, de surcroît, joue entre la surdétermination de la composition et l'oblitération textuelle, cette méthode semble convenir. Elle respecte le caractère instable des structures ou identités du roman, mais, par un ensemble d'hypothèses de travail, elle cherche à définir un champ d'investigation propre à ce texte qui permet d'éliminer les affirmations et les jugements les moins probables et de tracer l'arc du sens, constamment différé par le texte nabokovien.

En abordant maintenant la dernière étape de notre parcours du roman, il n'est pas inintéressant de se référer à la première déclaration de Nabokov, en 1974, à propos de son projet de livre :

Inspiration. Radiant insomnia. The flavor and snows of beloved alpine slopes. A novel *without* an I, without a he, but with the narrator, the *gliding eye*, being implied throughout.⁶⁷

Perdus dans la traduction française de cette déclaration sont le jeu de mots, dans l'expression « the gliding eye », entre *eye* et *I* ainsi que l'ambiguïté du mot *gliding*, qui oscille entre deux sens : « planant » et « glissant ». Les ramifications de ces jeux de sens – constituant peut-être une sorte de formule pour *The Original of Laura* – sont multiples, génératrices d'incertitudes et de questions sans réponses. Ni un « je » ni un « il », le narrateur « plane » ou « glisse » entre l'*œil* et le pronom personnel *je*, entre la perception visuelle et le discours. Cette image semble traduire le projet d'auto-dissolution de Philip⁶⁸ mais, d'une certaine manière, elle décrit aussi l'oblitération textuelle du roman, palpable particulièrement dans les fiches qui sont manifestement des notes de travail et dont on ne sait si ou comment elles auraient pu être intégrées au roman si Nabokov n'avait pas été contraint de l'abandonner.

67. Boyd B., *Vladimir Nabokov...*, *op. cit.*, p. 644 : « Inspiration. Radieuse insomnie. Le parfum et les neiges de pentes alpines bien-aimées. Roman *sans* « je », sans « il », mais dans lequel le narrateur, *l'œil en mouvement*, est impliqué d'un bout à l'autre. »

68. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 243 : « I hit upon the art of thinking away my body, my being, mind itself. To think away thought – luxurious suicide, delicious dissolution! » (« Je découvris par hasard l'art de me défaire, par la seule force de ma pensée, de mon corps, de mon être, de mon esprit même. De me défaire de la pensée par la pensée – suicide somptueux, dissolution délicieuse! »).

Mais il y a, entre *eye* et *I*, encore d'autres jeux dont l'un des plus significatifs est peut-être celui entre l'œil comme organe de vue et le « moi » désigné par le pronom personnel à la première personne. Laura et Flora, comme nous l'avons trouvé, évoquent ou sont évoquées visuellement par des portraits attribués à des peintres célèbres, et elles sont, par conséquent, des objets de perception visuelle; d'ailleurs, *My Laura* est un livre dont le « je » s'efforce de « dresser le portrait » de l'héroïne. Dans son inspiration initiale, en revanche, Nabokov avait envisagé d'écrire un roman dont le narrateur ne serait ni un « je » ni un « il » mais un « *gliding eye* » – un sujet, semble-t-il, dont le « moi », et donc l'identité, resteraient insaisissables.

Au cours de cette enquête, nous avons formulé l'hypothèse que le « je », amant-auteur de *My Laura*, serait l'éditeur du testament de Philip et aussi l'amant de Flora. Qui donc serait ce « je » ? Aurait-il un nom, et ce nom serait-il identique pour le « je » du livre et l'amant de Flora ? Quatre candidats se présentent, peut-être un cinquième, bien qu'aucun d'entre eux, pour des raisons diverses, ne semble plus probable que les autres : Eric, dont les « contraceptive precautions⁶⁹ » sont décrites; Nigel Delling (ou D[a]lling), nom qui semble désigner le sexe masculin⁷⁰; A.N.D., atteint d'une tumeur bénigne de la prostate⁷¹; Rawitch, « rejected admirer⁷² » de Flora; Ivan Vaughan, à propos duquel rien n'est indiqué⁷³. Ou bien l'individu en question serait-il totalement absent du livre ? Contrairement aux zones textuelles plus « centrales » de *The Original of Laura*, peu de critères – voire aucun – permettent de répondre à ces questions et les lieux d'incertitude gagnent ici leur ampleur maximale. La perte de la clef du roman à clef *My Laura* – quel nom porte le « je » du livre ? – est aussi la perte de la clef de *The Original of Laura*.

69. *Ibid.*, p. 235 : « précautions contraceptives ».

70. *Ibid.*, p. 135 : « I am quite unable to tuck Nigel D[a]lling under my eyelid, let alone keeping him there in a fixed aspect of flesh for any length of time » (« Je suis totalement incapable de glisser Nigel Delling sous ma paupière, à plus forte raison de le maintenir là dans une certaine fixité de sa chair pendant un certain laps de temps »).

71. *Ibid.*, p. 175-177.

72. *Ibid.*, p. 219 : « admirateur éconduit ».

73. *Ibid.*, p. 117.

En guise de conclusion, on peut regretter la publication de ces fiches cartonnées, car elles révèlent Nabokov dans une posture maladroite, violant son souhait de les faire détruire après sa mort. Mais l'état fragmentaire dans ce cas précis n'est peut-être pas le défaut inadmissible que Nabokov craignait. Inscrit dans le projet même du roman est l'idée d'un narrateur sans « je » et sans « il », un narrateur qui serait un « gliding eye », déstabilisant le récit, le rendant incomplet et sollicitant le lecteur de façon bien nabokovienne.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLADAYE René, « “A kind of detective investigation of the mystery of literary structures” : quelques aspects de la composition de *Lolita* », dans Martiny Erik (dir.), *Lolita: From Nabokov to Kubrick and Lyne*, Paris, SEDES, 2009.
- AMIS Martin, « The Problem with Nabokov », *The Guardian*, 14 novembre 2009.
[http://www.martinamisweb.com/commentary_files/MA_Nabokov_2009.pdf (consulté le 5 juillet 2014)]
- BOYD Brian, « Du doute au délice », *Revue des deux mondes*, juillet-août 2010.
- , *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- , *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- CHUPIN Yannicke, *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009.
- CHUPIN Yannicke, ALLADAYE René, *Aux origines de Laura. Le dernier manuscrit de Vladimir Nabokov*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011.
- COUTURIER Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Le Seuil, 1993.
- DELAGE-TORIEL Lara, « Brushing through “Veiled Values and Translucent Underones” », *Transatlantica*, 1, 2006.
[<http://transatlantica.revues.org/760> (consulté le 18 juin 2014)]
- DERESIEWICZ William, « Carded », *The New Republic*, 4 février 2010.
- DOLEŽEL Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998.

- HAMILTON Ted, « Nabokov's "The Original of Laura" More About Readers than Writer », *Cornell Daily Sun*, 17 novembre 2009.
[cornellsun.com/blog/2009/11/17/nabokovs-the-original-of-laura-more-about-readers-than-writer/ (consulté le 5 juillet 2014)]
- INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. Philibert Secretan, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1^{re} éd. 1931).
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, trad. Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985 (1^{re} éd. 1976).
- LODGE David, « Shored against his Ruins », *Literary Review*, décembre 2010.
[http://www.literaryreview.co.uk/lodge_12_09.html (consulté le 18 juin 2014)]
- MCCARTHY Mary, « *Pale Fire* », *Encounter*, 19.4, 1962.
- NABOKOV Vladimir, *Pale Fire*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973 (1^{re} éd. 1962).
- , *Strong Opinions*, New York, Vintage International, 1973.
- , *The Annotated Lolita*, New York, Vintage International, 1991 (1^{re} éd. 1955).
- , *The Original of Laura (Dying is Fun)*, New York, Knopf, 2009.
- PIER John, « Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's *Pale Fire* », *Style*, 26.1, 1992.
- , « Configurations narratives », dans Pier John, Berthelot Francis (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010 (1^{re} éd. 2004), p. 173-197.
- , « Narrative Embedding in the Multilinear Text: The Case of John Barth's *Lost in the Funhouse* », dans Patron Sylvie (dir.), *Théorie, analyse, interprétation des récits. Theory, Analysis, Interpretation of Narratives*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011.
- ROSENBAUM Ron, « Dear Dmitri Nabokov: Don't Burn Laura! Let Draft Gather Dust! », *The New York Observer*, 27 novembre 2005.
- , « Dmitri's Choice », *Slate*, 16 janvier 2008.
[http://www.slate.com/articles/life/the_spectator/2008/01/dmitris-choice.html (consulté le 18 juin 2014)]
- , « The Nabokov Code. A First Encounter with *Laura*, his Last, Unfinished Work », *Slate*, 24 septembre 2009.
[<http://www.unz.org/Pub/Slate-2009sep-00249> (consulté le 5 juillet 2014)]

STERNBERG Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*,
Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1978.

WOLF Werner, « Intermediality », dans Herman David, Jahn Manfred,
Ryan Marie-Laure (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative
Theory*, Londres/New York, Routledge, 2005.

ANNEXE : *THE ORIGINAL OF LAURA*.

UNE TRAME EN CONSTRUCTION

Le but du plan suivant est d'identifier les moments-clés du roman – la trame de l'histoire et les incidents et faits significatifs – pour en avoir une vue d'ensemble rapide. Évidemment, l'état fragmentaire du texte rend cet exercice assez délicat sur certains points et le fait que la séquence des fiches cartonnées dans la version publiée reste ouverte à d'autres possibilités fait que certains choix sont provisoires et sujets à révision. Les analyses et les débats ultérieurs permettront un jour de dresser un plan plus rigoureux et plus approfondi du roman.

Ch. One (Chapitre 1) : 20 fiches (p. 1-39)

« Her husband, she answered, was a writer, too – at least, after a fashion⁷⁴ » (cf. p. 189). Flora (âgée de vingt-quatre ans; cf. p. III) lors d'une soirée chez Mrs. Carr's sans son mari (Philip Wild) après qu'il l'a accusé de « riffling through his papers. [...] not a work of fiction which one dashes off, you know, to make money; it was a mad neurologist's testament [...]»⁷⁵.

Analepses : 1/ Flora (âgée de quatorze ans) : « That first surrender of hers was a little sudden [...]»⁷⁶ ; 2/ Flora (âgée de vingt et un ans?) avant le mariage.

« Her exquisite bone structure immediately slipped into a novel – became in fact the secret structure of that novel, besides supporting a number of poems⁷⁷. »

74. *Ibid.*, p. 1 : « Son mari, répondit-elle, était écrivain, lui aussi – d'une certaine façon du moins. »

75. *Ibid.*, p. 1-3 : « en train de fouiller dans ses papiers. [...] pas une œuvre de fiction qu'on écrit à la va-vite, tu sais, pour gagner de l'argent; c'était le testament d'un neurologue fou [...] »

76. *Ibid.*, p. 13; cf. p. 77 : « Cette première capitulation de sa part était un peu soudaine [...] »

77. *Ibid.*, p. 15 : « Son exquise structure osseuse s'insinua aussitôt dans un roman – devint

« Only by identifying her with an unwritten, half-written, rewritten difficult work could one hope to render at last what contemporary descriptions of intercourse so seldom convey [...] »⁷⁸.

Retour au temps de la scène d'ouverture (?) (cf. p. 33).

Ch. Two (Chapitre 2) : 18 fiches (p. 41-75)

« Her grandfather, the painter Lev Linde, emigrated in 1920 from Moscow to New York with wife Eva and son Adam⁷⁹ » ; Adam épouse la ballerine Lanskaya ; Flora est probablement la fille d'Adam (cf. p. 47) ; Adam se suicide à Monte-Carlo (cf. p. 49).

L'amant de la mère : Hubert H. Hubert, *charmeur* (cf. p. 53) ; la fille Daisy, âgée de douze ans, tuée dans un accident ; a le même âge que Flora (cf. p. 59) ; Flora alitée avec un rhume de poitrine (cf. p. 63 *sq.*) ; Hubert meurt d'une apoplexie dans l'ascenseur d'un hôtel (cf. p. 75).

Ch. Three (Chapitre 3) : 7 fiches (p. 77-89)

« Flora was barely fourteen when she lost her virginity to a coeval, a handsome ballboy [Jules] at the Carlton Courts in Cannes⁸⁰. »

« Back in Paris Flora found new lovers⁸¹. »

« Everything about her is bound to remain blurry, even her name which seems to have been made expressly to have another one modeled upon it by a fantastically lucky artist⁸². »

Retour à l'université de Sutton, Massachusetts (cf. p. 89).

en fait la structure secrète de ce même roman, servant de support en plus à un certain nombre de poèmes. »

78. *Ibid.*, p. 21-23 : « Ce n'est qu'en identifiant cette fille à un livre ardu non encore écrit, à demi écrit, récrit, qu'on pourrait espérer rendre enfin ce que les descriptions contemporaines de rapports sexuels communiquent si rarement [...] »

79. *Ibid.*, p. 41 : « Le grand-père de Flora, le peintre Lev Linde, émigra en 1920 de Moscou à New York avec sa femme Eva et son fils Adam. »

80. *Ibid.*, p. 77 : « Flora avait à peine quatorze ans lorsqu'elle sacrifia sa virginité à un garçon de son âge, un charmant ramasseur de balles opérant sur le court de tennis du Carlton à Cannes. »

81. *Ibid.*, p. 81 : « De retour à Paris, Flora trouva de nouveaux amants. »

82. *Ibid.*, p. 85 : « Tout ce qui touche à sa personne est voué à demeurer flou, même son nom qui semble avoir été fait expressément pour qu'un autre soit modelé sur lui par un artiste prodigieusement chanceux. »

Ex [0 à 3]: 4 fiches (p. 91-97)

Digression sur des auteurs russes et français.

Chapter Four (Chapitre 4): 4 fiches (p. 99-105)

« Mrs. Lanskaya died on the day her daughter graduated from Sutton College⁸³. »

« And certainly for no earthly reason does this passage resemble in r[h]ythm another novel, *My Laura*, where the mother appears as “Maya Umanskaya”, a fabricated film actress⁸⁴. »

Flora rencontre Philip Wild pour la première fois lors de la cérémonie de remise des diplômes (cf. p. 103).

Chapter Five (Chapitre 5): 5 fiches (p. 107-115)

« A brilliant neurologist, a renowned lecturer [and] a gentleman of independent means, Dr. Philip Wild had everything save an attractive exterior⁸⁵. »

« Laura disregarded his wit but was mesmerized by his fame and fortune⁸⁶. »

« His shyness suprized and amused FLaura⁸⁷. »

« To day after three years of marriage she had enough of his fortune and fame⁸⁸. »

Chapter [Five] (Chapitre [cinq]): 3 fiches (p. 117-121)

« Five » (« Cinq ») sur la première fiche rayée.

83. *Ibid.*, p. 99: « Mrs. Lanskaya mourut le jour où sa fille obtint son diplôme à l'université de Sutton. »

84. *Ibid.*, p. 101-103: « Assurément, et bien qu'on ne sache absolument pas pourquoi, ce passage ressemble quant au rythme à un autre roman, *Ma Laura*, où la mère apparaît sous le nom de “Maya Umanskaya”, une actrice de cinéma factice. »

85. *Ibid.*, p. 107: « Brillant neurologue, conférencier de renom [et] gentleman disposant de gros moyens, le Dr Philip Wild avait tout pour lui sauf un extérieur séduisant. »

86. *Loc. cit.*: « Laura ne prêta aucune attention à son bel esprit mais fut envoûtée par sa renommée et sa fortune. »

87. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 111: « Sa timidité surprit et amusa FLaura. »

88. *Loc. cit.*: « Aujourd'hui après trois ans de mariage elle en avait assez de sa fortune et de sa renommée. »

« Ivan Vaughan⁸⁹. »

« The novel *My Laura* was begun very soon after the end of the love affair it depicts, was completed in one year, published three months later[,] and promptly torn apart by a book reviewer in a leading newspaper⁹⁰. »

« The “I” of the book is a neurotic and hesitant man of letters, who destroys his mistress in the act of portraying her⁹¹. »

2 fiches non numérotées (p. 123-125)

« Philip Wild read “Laura” where he is sympathetically depicted as a co[n]ventional “great s[c]ientist” and though not a single physical trait is mentioned, comes out with astounding classical clarity, under the name of Philidor Sauvage⁹². »

[Chapter Six] ([Chapitre 6]) : 1 fiche (p. 127)

« *Times* Dec. 1875⁹³. »

« “An enk[c?]ephalin present in the brain has now been produced synthetically” “It is like morphine and other opiate drugs”⁹⁴. »

Se termine par : « Suicide made a pleasure⁹⁵. »

Do-DII : 12 fiches (p. 129-151)

Commence par : « Its tempting emptiness⁹⁶. »

89. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 117.

90. *Loc. cit.* : « Le roman *Ma Laura* fut entrepris très peu de temps après la fin de l’aventure amoureuse qu’il décrit, fut achevé en un an, publié trois mois plus tard et prestement massacré par un critique littéraire dans un grand journal. »

91. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 121 : « Le “I” du livre est un homme de lettres névrosé et hésitant, qui détruit sa maîtresse par le fait même de dresser son portrait. »

92. *Ibid.*, p. 125 : « Philip Wild lut “Laura” où il est dépeint de manière sympathique comme un “grand scientifique” conventionnel, et bien que pas un seul trait physique ne soit mentionné, il s’impose avec une clarté classique époustouflante, sous le nom de Philidor Sauvage. »

93. *Ibid.*, p. 127 : « *Le Times* : 18 déc. 75. »

94. *Loc. cit.* : « “Une enképhaline présente dans le cerveau vient tout juste d’être produite par synthèse” “Elle ressemble à la morphine et autres opiacés”. »

95. *Loc. cit.* : « Le suicide mué en plaisir. »

96. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 129 : « Sa vacuité tentante. »

« The student who wishes to die should learn first of all to project a mental image of himself upon his inner blackboard⁹⁷. »

« [...] I am quite unable to tuck Nigel D[a]lling under my eyelid, let alone keeping him there in a fixed aspect of flesh for any length of time. I then tried various stylizations: a D[a]lling-like doll, a sketchy skeleton. Or would the letters of my name do? Its recurrent “i” coinciding with our favorite pronoun [...]⁹⁸. »

« Being new to the process of self-deletion [...]⁹⁹. »

« I, Philip Wild[,] Lecturer in Experimental Psychology, University of Garglia [...]¹⁰⁰. »

« There is, there was, only one girl in my life, an object of terror and tenderness, an object too, of universal compassion on the part of millions who read about her in her lover’s books¹⁰¹. »

2 fiches non numérotées (p. 153-155)

[Chapter Seven] ([Chapitre 7]) Wild [0-6]:

7 fiches (p. 157-169)

« I was enjoying a petit-beurre with my noontime tea [...]¹⁰². »

« Would it no[t] be a brilliant move, thought I, to get rid of my toes [...]¹⁰³. »

97. *Ibid.*, p. 131: « L’étudiant qui désire mourir devrait apprendre au préalable à projeter une image mentale de lui-même sur son tableau noir intérieur. »

98. *Ibid.*, p. 135-137: « [...] je suis totalement incapable de glisser Nigel Delling sous ma paupière, à plus forte raison de le maintenir là dans une certaine fixité de sa chair pendant un certain laps de temps. J’ai alors tenté diverses stylisations: une poupée ressemblant à Delling, un squelette sommaire. À moins que les lettres de mon nom suffisent? Son “i” récurrent qui coïncide avec notre pronom favori [...]. »

99. *Ibid.*, p. 139: « Novice dans l’art de l’autogommage [...]. »

100. *Ibid.*, p. 147: « Moi, Philip Wild[,] professeur de psychologie expérimentale à l’université de Garglia [...]. »

101. *Ibid.*, p. 151: « Il n’y a, il n’y a eu qu’une seule fille dans ma vie, objet de terreur et de tendresse, objet aussi de compassion universelle de la part des millions de personnes qui ont lu des choses à propos d’elle dans les livres de son amant. »

102. *Ibid.*, p. 157: « Je prenais plaisir à manger un petit-beurre avec mon thé de midi [...]. »

103. *Loc. cit.*: « Ne serait-ce pas une tactique brillante, me disais-je, que de me débarasser de mes doigts de pied [...]. »

1 fiche non numérotée (p. 171)

« [...] the process of dying by auto-dissolution afforded the greatest ecstasy known to man¹⁰⁴. »

Toes (Doigts de pieds) : 1 fiche (p. 173)

Medical Intermezzo (Intermezzo médical) :

2 fiches (p. 175-177)

A.N.D. apprend qu'une tumeur grossit sur la prostate.

3 fiches non numérotées (p. 179-183)

Expressions apparaissant également sur la fiche 131.

Last Chapter (Dernier chapitre) : 1 fiche (p. 185)

« Beginning of the last chapter¹⁰⁵. »

« [Miss Ure, this is the MS of my last chapter which you will, please, type in three copies – I need the additional one for the prepub in *Bud* – or in some other magazine.]¹⁰⁶ » (crochets dans l'original).

« Several years ago, when I was still working at the Horloge Institute of Neurologie [...]»¹⁰⁷. »

Penult. End. (Fin du Pénult) : 1 fiche (p. 187)

« End of penult chapter¹⁰⁸. »

« The manuscript in longhand of Wild's last chapter, which at the time of his fatal heart attack, ten blocks away, his typist, Sue U, had not had time to tackle because of urgent work for another employer[,] was deftly

104. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 110 : « [...] le processus consistant à mourir par auto-dissolution procurait l'extase la plus grande qu'un homme puisse connaître. »

105. *Ibid.*, p. 185 : « Début du dernier chapitre. »

106. *Loc. cit.* : « [Mademoiselle Ure, voici le manuscrit de mon dernier chapitre que vous voudrez bien, je vous prie, dactylographier en trois exemplaires – j'ai besoin de l'exemplaire supplémentaire pour une prépub dans *Bud* – ou quelque autre magazine.] »

107. *Loc. cit.* : « Il y a plusieurs années, alors que je travaillais encore à l'Institut neurologique de l'Horloge [...] »

108. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 187 : « Fin du chapitre pénult. »

plucked from her hand by that other fellow to find a place of publication more permanent than *Bud* or *Root*¹⁰⁹. »

First (Premier) a-d : 4 fiches (p. 189-195)

« Well, a writer of sorts. A budding and already rotting writer¹¹⁰. »

« Whom are they talking about? Her husband I guess. Flo is horribly frank about Phillip. (who could not come to the party – to any party)¹¹¹. »
(cf. p. 1 *sq.*). »

« Wild's [ms]: I do not believe that the spinal cord [...]¹¹². »

I-II : 2 fiches (p. 197-199)

« The only way he could possess her [...]¹¹³. »

Wild's notes (Notes de Wild) Aurora 1-4 : 4 fiches (p. 201-207)

« My sexual life is virtually over but... I saw you again, Aurora Lee [...]¹¹⁴. »

Miscel. (Miscellanées) : 1 fiche (p. 209)

« Electroencephalographic recordings of hypnotic "sleep" [...]¹¹⁵. »

Wild's note (Note de Wild) : 1 fiche (p. 211)

« Self extinction¹¹⁶. »

109. *Ibid.*, p. 187: « Le manuscrit rédigé à la main du dernier chapitre de Wild, auquel, à l'époque de sa crise cardiaque fatidique, à dix pâtés de maisons de là, sa dactylo, Sue U, n'avait pas eu le temps de s'attaquer en raison d'un travail urgent qu'elle devait faire pour un autre employeur[,] fut prestement arraché de la main de celle-ci par cet autre type pour prendre place dans une publication plus permanente que *Bud* [Bourgeon] ou *Root* [Racine]. »

110. *Ibid.*, p. 189: « Disons, une espèce d'écrivain. Un écrivain en herbe et déjà pourrissant. »

111. *Loc. cit.*: « De qui parlent-ils? De son mari j'imagine. Flo est horriblement franche à propos de Philip (qui ne pouvait pas venir à la soirée – à aucune soirée). »

112. Nabokov V., *The Original of Laura...*, *op. cit.*, p. 193: « [Manuscrit] de Wild: Je ne crois pas que la moelle épinière [...]. »

113. *Ibid.*, p. 197: « La seule façon qu'il avait de la posséder [...]. »

114. *Ibid.*, p. 201: « Ma vie sexuelle est virtuellement terminée mais... je vous ai revue, Aurora Lee [...]. »

115. *Ibid.*, p. 209: « Les relevés des électro-encéphalogrammes du "sommeil" hypnotique [...]. »

116. *Ibid.*, p. 211: « Auto-destruction. »

Wild's notes (Notes de Wild) : 1 fiche (p. 213)

« A process of self-obliteration conducted by an effort of the will¹¹⁷. »

OED : 2 fiches (p. 215-217)

« Nirvana [...]»¹¹⁸. »

« Buddhism¹¹⁹. »

Wild A-B : 2 fiches (p. 219-221)

« The novel *Laura* was sent to me by the painter Rawitch, a rejected admirer of my wife [...]»¹²⁰. »

« As to the book, a bestseller, which the blurb described as “a roman à clef with the *clef* lost for ever” [...] a maddening masterpiece¹²¹. »

Z-3 Last § (Dernier §) : 3 fiches (p. 223-227)

« Winny Carr waiting for her train on the station platform [...] noticed her old friend Flora on a bench near the bookstall with a paperback in her lap. This was the soft cover copy of *Laura* [...] She had just bought it at the station bookstall, and in answer to Winny's jocular remark (“hope you'll enjoy the story of your life”) said she doubted if she could force herself to start reading it.

Oh you must! said Winnie, it is, of course, fictionalized and all that but you'll come face to face with yourself at every other corner. And there's your wonderful death¹²². »

117. *Ibid.*, p. 213 : « Un processus d'auto-oblitération mené au prix d'un effort de volonté. »

118. *Ibid.*, p. 215 : « Le Nirvana. »

119. *Ibid.*, p. 217 : « Bouddhisme. »

120. *Ibid.*, p. 219 : « Le roman *Laura* me fut transmis par le peintre Rawitch, un admirateur éconduit de ma femme [...]. »

121. *Ibid.*, p. 219-221 : « Quant au livre, un best-seller, que la quatrième de couverture décrivait comme “un roman à clef dont la *clef* avait été perdue à tout jamais” [...] un chef-d'œuvre bouleversant. »

122. *Ibid.*, p. 223-225 : « Winny Carr qui attendait son train sur le quai de la gare [...] aperçut sa vieille amie Flora assise sur un banc près du kiosque à journaux avec un livre de poche sur ses genoux. C'était l'édition brochée de *Laura* [...] Elle venait tout juste de l'acheter au kiosque à journaux de la gare, et en réponse à la remarque joviale de Winny (“j'espère que tu vas aimer l'histoire de ta vie”) dit qu'elle n'était pas sûre de trouver la force de commencer à le lire.

Five (Cinq) A-C: 3 fiches (p. 229-233)

« Philip Wild spent most of the afternoon in the shade of a *marbrosa* tree [...] ¹²³. »

« Flora would often be present lolling in a deckchair [...] ¹²⁴. »

Eric's notes (Notes d'Eric) : 1 fiche (p. 235)

La méthode des « contraceptive precautions ¹²⁵ » (« Précautions contraceptives ») d'Eric.

1 fiche non numérotée (p. 237)**X-XX: 2 fiches (p. 239-241)**

« After a three-year separation [...] we met again ¹²⁶ » : Flora et ???, Laura et « I » ?

Do-five: 6 fiches (p. 243-253)

« I hit upon the art of thinking away my body, my being, mind itself ¹²⁷. »

« From the preceding chapters and the footnotes to them, he [the student] has learned, I hope, how to put himself into neutral, *i.e.* into a harmless trance and how to get out of it by a resolute wrench of the watchful will ¹²⁸. »

« In a recurrent dream of my childhood [...] ¹²⁹. »

Oh mais tu dois! dit Winnie, bien sûr, tout y est terriblement romancé, mais tu vas te retrouver face à face avec toi-même à chaque coin ou presque. Et il y a ta merveilleuse mort ».

123. *Ibid.*, p. 229: « Philip Wild passa la plus grande partie de l'après-midi à l'ombre d'un *marbrosa* [...]. »

124. *Ibid.*, p. 231: « Souvent Flora était présente en train de se prélasser dans une chaise longue [...]. »

125. *Ibid.*, p. 235.

126. *Ibid.*, p. 239: « Après une séparation de trois ans [...] nous nous sommes revus. »

127. *Ibid.*, p. 243: « Je découvris par hasard l'art de me défaire, par la seule force de ma pensée, de mon corps, de mon être, de mon esprit même. »

128. *Ibid.*, p. 247: « Celui-ci [l'étudiant], s'appuyant sur les chapitres précédents et leurs notes en bas de page, a appris, j'espère, comment se mettre au point mort, *i.e.* dans une transe inoffensive et comment s'en extraire au prix d'un arrachement audacieux de la part de la volonté vigilante. »

129. *Ibid.*, p. 249: « Dans un rêve récurrent de mon enfance [...]. »

Legs 1-4 (7-10) [(Jambes 1-4 (7-10))]: 4 fiches (p. 255-261)

« I never derived the least joy from my legs¹³⁰. »

Wild remembers (Wild se souvient): 1 fiche (p. 263)

« Every now and then she would turn up for a few moments between trains, between, planes, between lovers¹³¹. »

Notes: 1 fiche (p. 265)

« The art of self-slaughter¹³². »

Wild D: 1 fiche (p. 267)

« By now I have died up to my navel some fifty times in less than three years [...]¹³³. »

0-00: 2 fiches (p. 269-271)

« How curious to recall the trouble I had in finding an adequate sport for my first experiments¹³⁴. »

1 fiche non numérotée (p. 273)

« Thinking away on[e]self

a mel[t]ing sensation

an envahissement of delicious dissolution (what a miraculous appropriate noun!)

aftereffect of certain drug used by anaesthet[hesiologist] I have ne[ver] been much [interested] in navel¹³⁵. »

130. *Ibid.*, p. 255: « Je n'ai jamais pris le moindre plaisir à mes jambes. »

131. *Ibid.*, p. 263: « De temps à autre elle réapparaissait pendant quelques instants entre deux trains, entre deux avions, entre deux amants. »

132. *Ibid.*, p. 265: « L'art de se massacrer soi-même. »

133. *Ibid.*, p. 267: « Jusqu'à maintenant je suis mort jusqu'à mon nombril quelque cinquante fois en moins de trois ans [...]. »

134. *Ibid.*, p. 269: « Qu'il est étrange le souvenir que je garde de la difficulté que j'ai eue à trouver un endroit adéquat pour mes premières expériences. »

135. *Ibid.*, p. 273: « S'annihiler par la pensée

la sensation de fondre

un *envahissement** de délicieuse dissolution (quel nom miraculeusement approprié!) réactions à certaine drogue utilisée par les anesthésistes je ne me suis jamais beaucoup intéressé au nombril. »

I fiche non numérotée (p. 275)

« efface
expunge
erase
delete
rub out
wipe out
obliterate¹³⁶. »

136. *Ibid.*, p. 275:

« effacer
supprimer
gommer
biffer
éliminer
rayer
oblitérer. »