

« Holding that wisp of iridescence »¹ : L'irisation sensuelle des blancs du texte nabokovien

Marie C. Bouchet

LE BLANC RELÈVE D'UNE AMBIGUÏTÉ essentielle que reflètent les deux possibilités de sa traduction en anglais, « white » ou « blank ». En effet, l'anglais se distingue une fois de plus par la double ascendance qui caractérise son lexique. Le mot « white » vient du vieil anglais « *hwit* » et désigne le blanc en tant que nuance colorée (« the color of fresh snow or common salt », *Oxford Dictionary of English Etymology*), alors que « blank », dont l'origine française est transparente, indique l'absence de traces (« empty of all marks », *Ibid.*). L'équivocité du blanc a été notée par Melville, dans le célèbre passage sur la blancheur de Moby Dick : « [it] is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors »². Le blanc est béance ou comblement ; il est ellipse, signe paradoxal d'une absence de signes, ou couleur — autre paradoxe : il est la couleur la plus incolore de la palette.

Dans sa fiction, Vladimir Nabokov se joue des ambivalences du blanc, pour non pas exprimer la perte du sens ou la disparition des repères qu'expriment parfois les artistes touchés par l'exil, mais pour célébrer la multiplicité des possibles du langage. Cette étude entend illustrer la manière dont il s'attache à décrire tous les paradoxes de cette couleur de

¹ Vladimir Nabokov, « First Love », in *The Stories of Vladimir Nabokov* (1995), Dmitri Nabokov (ed.) (New York : Vintage, 2002), 611.

² Herman Melville, *Moby-Dick*. New York : Barnes & Nobles Books, 1996), chap. XLII, p. 164.

l'absence et à en explorer les richesses. Toutefois, avant d'entreprendre toute analyse de la part du blanc dans son œuvre, quelques préambules sont nécessaires.

Nabokov tempêtait contre l'un de ses critiques interprétant la récurrence de la couleur rouge dans ses œuvres, car pour lui le « rouge » n'existe pas, tant la variété de nuances colorée est infinie : à ses yeux, un rubis, une rose rose, une cerise noire ou une rougeur sur une joue présentent des couleurs parfaitement distinctes. Il explique : « When the intellect limits itself to the general notion, or primitive notion, of a certain color it deprives the senses of its shades »³. Il paraît donc difficile d'établir une utilisation du « blanc » en tant que signifié de la couleur blanche chez Nabokov. En effet l'écrivain entomologiste qui s'est usé les yeux à compter les écailles sur les ailes colorées des papillons observés au microscope, était particulièrement sensible aux nuances de couleur. Comme l'explique Manlio Brusatin, « le domaine de la couleur recouvre une aire partagée entre l'art et la science »⁴, et il est donc naturel que Nabokov, scientifique et écrivain qui avait la peinture comme vocation première,⁵ ait produit une prose particulièrement riche en nuances chromatiques. D'autre part, Nabokov, lépidoptérologue de renom, était un authentique synesthète. Il explique ainsi : « The sense of color, the love of color, I've had all my life : and I also have this rather freakish gift of seeing letters in color » (*Strong Opinions*, 17). Revenons à la première citation : « it deprives the senses of its shades » (je souligne) — cette étude montrera que la perception de la couleur ne peut pas s'isoler des autres sens dans l'expérience nabokovienne du monde et dans son esthétique.

Il serait par ailleurs impossible d'analyser les différents modes d'insertion du blanc dans la fiction de Nabokov en quelques pages : cette analyse se concentrera donc sur la part du blanc dans les descriptions de jeunes filles dans son œuvre. En effet, il est un blanc dans la critique nabokovienne : aucune étude de la caractérisation particulière de ces personnages récurrents et obsédants n'a été conduite jusqu'à présent.

³ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, Alfred Appel Jr. (ed.) (New York : Vintage, 1991), 364.

⁴ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs* (Paris : Flammarion, « Champs », 1986), 24.

⁵ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* (New York : Vintage, [1973] 1990), 17: « I think I was born a painter – really! – and up to my fourteenth year, perhaps, I used to spend most of the day drawing and painting and I was supposed to become a painter in due time. But I don't think I had any real talent there ».

Mon analyse tendra donc tout d'abord à souligner les nuances de la couleur blanche chez Nabokov, pour ensuite montrer que le texte refuse l'incolore ou le vide et fait du blanc des chairs un espace maculé, porteur de signes. Nous verrons par la suite comment le blanc, couleur privilégiée des vêtements qui enveloppent les corps des jeunes filles, fonctionne comme un voile sensuel qui suggère la peau en l'absence même de l'évocation de celle-ci. Dans le cas des ellipses, le blanc permet la multiplication des possibles : pour reprendre une image récurrente et essentielle de la thématique nabokovienne, celle de l'arc-en-ciel, le blanc de l'ellipse se décompose, offrant au lecteur une irisation du sens, et une célébration des sens en un chatolement synesthésique.

La palette des blancs nabokoviens

Comme pour la couleur rouge, il n'y a en effet pas *un* blanc mais *des* blancs chez Nabokov⁶. Entre la carnation d'Ada, qualifiée de « skimmed-milk pallor » (*Ada*, 66), « the cream-white nape » de Charlotte Haze (*Lolita*, 95), ou encore « the ivory pale legs and lily neck » (*Lolita*, 126) d'une nymphette entr'aperçue par Humbert Humbert, les métaphores indiquent qu'il y a de la couleur dans le blanc nabokovien, ou plus exactement de la texture : la souplesse du lait écrémé, l'onctuosité de la crème, le poli de l'ivoire, le velouté du pétale de lys. Ludwig Wittgenstein a exprimé l'impossibilité d'articuler le signifiant des couleurs :

Si l'on demande « que signifient les mots rouge, bleu, noir, blanc ? » nous pouvons bien entendu montrer immédiatement des choses qui ont de telles couleurs. Mais notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin.⁷

Si Wittgenstein déplore la nécessaire médiation de la comparaison, Nabokov, quant à lui, joue sur le signifié du blanc pour mieux en approcher les multiples signifiants, en déployant de très sensuelles métaphores. Comme l'explique Jacques Le Rider, Goethe déplorait « l'insuffisance du langage face à la variété des couleurs »⁸, alors que Nabokov accepte et revendique même l'artifice de la médiation du langage

⁶ Manlio Brusatin rappelle que les couleurs sont des notions relatives : chez les Inuits, pas moins de sept mots connotent le blanc (*Histoire des couleurs*, 32).

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, 1, 68, cité par Michel Pastoureau, *in Les couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2003), 7.

⁸ Jacques Le Rider, *Les couleurs et les mots* (Paris : Presses Universitaires de France, 1997), 125.

et le travail poétique sur le signifiant. La lumière, qui fait naître les coloris du fait de sa couleur blanche (synthèse de toutes les autres couleurs), est elle aussi souvent convoquée pour dire le blanc dans les descriptions nabokoviennes⁹. Parmi de très nombreuses occurrences, citons une métaphore révélatrice : « the frock of sunbright cotton » (*Ada*, 104) qu'Ada porte un jour d'été, exemple de blanc voilant le corps des jeunes héroïnes.

Le blanc, couleur parfois qualifiée d'incolore, se dit également dans le contraste avec d'autres teintes. Ada est un exemple paradigmatique de ce procédé, car elle est un personnage en noir et blanc, à l'image des jeux d'ombre et de lumière (au sens propre) qu'elle a inventés et auxquels elle tente d'initier le narrateur Van, son frère et amant (*Ada*, I, chap. 8). La pâleur mate de sa peau et le noir brillant de sa chevelure sont sans cesse rappelés dans les descriptions de l'héroïne :

Her hair was well brushed that day and sheened darkly in contrast with the lusterless pallor of her neck and arms. (*Ada*, 64)

Ada est en quelque sorte un personnage-oxymore, qui unit deux couleurs traditionnellement opposées, et ce à plus d'un titre, puisque le noir est sensé être une couleur qui n'existe pas dans la nature (ce qui paraît noir est en fait souvent un bleu ou un brun très foncé), alors que le blanc est en quelque sorte la couleur totale, puisqu'elle opère la synthèse de l'ensemble du spectre coloré. En outre, le texte renverse également les attributions traditionnelles de ces deux couleurs en un double effet oxymoronique : c'est le noir qui est lumière (« darkly sheened », expression dans laquelle les longues voyelles résonnent et semblent porter l'éclat de la chevelure) alors que le blanc est sans brillance (« lusterless pallor »), comme étouffé par la précipitation contrastée des allitérations en [s] et [l]. Un complexe système d'échos fait résonner les caractéristiques physiques de la protagoniste au fil des portraits brossés par le narrateur :

The fillet of black velvet binding her hair that day (the day of the mental picture) brought its sheen at the silk of the temple and along the chalk of the parting. It hung lank and long over the neck, its flow disjoined by the shoulder ; so that the mat white of her neck through the black bronze stream showed in triangular elegancy. (*Ada*, 84)

⁹ Rappelons que le mot grec « leukos » peut tout autant être traduit par « brillant » que par « blanc ».

Là encore, c'est le noir qui brille (le mot « sheen » revient, et le texte a recours au sème du précieux « black bronze stream ») et le blanc qui est mat, ainsi que la métaphore de la craie le reflète.

Selon le même principe contrastif, il est frappant de constater que les chairs blanches des corps de jeune fille ne sont jamais immaculées, mais arborent des traces : cicatrices, duvet, stigmates de vaccin, grains de beauté, piqûres d'insecte viennent rompre la continuité de la peau et, dans un même mouvement, soulignent implicitement le blanc qui entoure ces signes sensuels. La charge érotique de ces marques portées sur le corps peut être illustrée par la scène où Humbert Humbert réincarne en Lolita son amour défunte, la jeune Annabel rencontrée sur les plages de l'Estérel :

[...] I recognized the tiny dark-brown mole on her side. With awe and delight [...] I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth had briefly paused; and those puerile hips on which I had kissed the crenulated imprint left by the bands of her shorts—that last mad immortal day behind the « Roches Roses. » (*Lolita*, 39)

Dans cette évocation d'une grande sensualité, la réincarnation de la nymphette originelle en Lolita se fait par le signe sur la peau (ici, le grain de beauté). Le corps est cartographié par le baiser, ainsi que l'indique l'euphémisme « southbound », et la tendresse des labiales imite le contact des lèvres du narrateur avec la peau d'Annabel. Or, ces signes sur la peau des jeunes filles ne constituent pas seulement des détails *sensuels*, mais également des détails *textuels*, ainsi que l'indique le mot « imprint ». Ils permettent d'établir un parallèle entre l'espace corporel de l'héroïne et la page où le texte est écrit : on assiste, pour reprendre une analyse de Peter Brooks¹⁰, à un processus de sémiotisation du corps, revendiquant la texture charnelle, ou plutôt la chair textuelle du personnage.

Afin d'aborder un autre aspect de la complexité de ces signes du point de vue de l'intrigue, arrêtons-nous, parmi de nombreux exemples, sur la description de Mariette tentant de séduire Krug dans *Bend Sinister* :

She sighed, put her knee against the bedding and, baring her shoulder, investigated the marks that some playmate's teeth had left near a small, very dark birthmark on the diaphanous skin. (*Bend Sinister*, 324)

¹⁰ Peter Brooks, *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative* (Cambridge, Mass. & London : Harvard University Press, 1993), 22. « The bodily marking not only serves to recognise and identify, it also indicates the body's passage into the realm of the letter, into literature. »

L'intensité érotique du passage (Krug accepte finalement de faire l'amour avec elle), est soulignée, dans l'ensemble de la scène, par un continuo en italique citant par fragments un poème de Catulle. Ce continuo constitue un motif intertextuel récurrent apparaissant comme la voix intérieure du désir de Krug pour Mariette « *mea puella, puella mea. Brevis lux. Da mi basia mille* » (*Bend Sinister*, 308, 323, 324). La première occurrence du texte latin est liée au blanc ; il apparaît en effet entre crochets, accolé à une prétendue citation d'Henry Doyle que Krug avait utilisée pour l'une de ses conférences de philosophie :

« When a body is sweet and white all over, the notions of whiteness and sweetness are repeated and intermixed ... » [*Da mi basia mille*] (*Bend Sinister*, 308)

Cette citation met en abyme le procédé d'insertion du poème latin dans le texte du roman (« repeated and intermixed »), et possède une valeur proleptique : le corps de Mariette ne correspond pas au texte de Doyle. Il n'est pas entièrement blanc puisqu'il porte des traces, et sa douceur n'est qu'un leurre. Le motif du baiser dans le texte de Catulle est reflété par le gros plan sur les traces scandant la peau de la jeune fille dans la première citation. Toutefois, comme l'indique la présence de la morsure, c'est le baiser du diable qui attend Krug : la transparence de la peau claire est bien trompeuse, puisque Mariette est un agent envoyé par la dictature pour le prendre au piège.

En fait, si le blanc peut parfois connoter un vide angoissant et la perte de sens, ces aspects sont refusés par le texte nabokovien qui propose en leur lieu soit une saturation métaphorique, allitérative et assonantique frémissant de sensualité, soit, dans le cas de la peau de Mariette, une transformation du blanc en espace où est inscrit un avertissement du danger qui guette Krug. Nabokov utilise donc toutes les potentialités suggestives du blanc-couleur, mais il a tout autant recours aux qualités du blanc-ellipse. Cette fonction est particulièrement utilisée dans les descriptions des corps de jeunes filles où un pudique voile blanc vient couvrir ce que le lecteur ne saurait voir.

Jeux de voiles

Le blanc qualifie de manière récurrente les vêtements portés par les jeunes filles nabokoviennes et à ce titre il fonctionne comme un voile. Ainsi, la tenue de tennis de Lolita éclate de blancheur par contraste avec sa peau couleur abricot :

The white wide little-boy shorts, the slender waist, the apricot midriff, the white breast-kerchief whose ribbons went up and encircled her neck to end behind in a dangling knot leaving bare her gaspingly young and adorable apricot shoulder blades with that pubescence and those lovely gentle bones, and the smooth, downward-tapering back. (*Lolita*, 231)

Humbert considère les scènes où Lolita jouait au tennis comme celles dans lesquelles l'observation de la grâce de sa nympnette lui procurait le plus d'émotion. Or, sous couvert d'une description de pied en cap, le texte joue en fait sur les déplacements : la savoureuse hypallage « gaspingly » s'applique en effet davantage à l'observateur qu'à l'observée, et les vêtements blancs sont décrits précisément là où ils couvrent les attributs sexuels qui apparaissent entre les lignes. Humbert se délecte de ce tissu blanc qui enserme le corps de celle qu'il a (en ses termes) « solipsisée ». Le corps de l'héroïne semble se rétrécir : la taille est fine, le ventre est réduit au seul diaphragme (« midriff ») pris entre le haut et le bas, les os ne sont pas saillants mais doux (« lovely gentle »), le dos (« downward-tapering back ») semble disparaître dans le short ample de petit garçon. Le voile blanc semble prendre toute la place, pour mieux suggérer la chair et, en parallèle, permettre au narrateur d'éviter de trop porter son regard sur cette chair qui le trouble.

Humbert est en effet passé maître dans l'art de l'ellipse dès qu'il s'agit d'évoquer toute scène à caractère érotique, comme si le désir ne pouvait se dire que dans les blancs, ou plutôt les ultraviolets du texte, dans l'irisation du sens (il appelle en effet Lolita « my own ultraviolet darling » p. 221). L'ultraviolet étant une couleur invisible à l'œil humain, le narrateur reconnaît lui-même ses difficultés à décrire la nympnette :

I would like to describe her face, her ways, – and I cannot, because my own desire blinds me when she is near. I am not used to being with nymphets, damn it. If I close my eyes I see but an immobilized fraction of her, a cinematographic still, a sudden smooth nether loveliness, as with one knee up under her tartan skirt she sits tying her shoe. (*Lolita*, 44)

Humbert, aveuglé dans la réalité, en est réduit à décrire son image mentale, fantasmée, celle qu'il peut maîtriser à la manière d'un arrêt sur image cinématographique. Humbert ne peut décrire que « a sudden smooth nether loveliness, as with one knee up under her tartan skirt she sits tying her shoe ». Cette image complexe « sudden smooth nether loveliness » métamorphose le substantif abstrait « loveliness » en une partie très concrète et très sensuelle du corps de la nympnette. Cette image, à la manière d'un zeugme, met également en contact par la syntaxe et l'allitération deux adjectifs de nature très différente, l'adjectif temporel

« sudden » et l'adjectif tactile « smooth », en un effet synesthésique. La tentative de maîtrise se traduit dans l'accumulation des monosyllabes, qui impriment une régularité, un ralentissement de la cadence, comme si des spondées venaient fermer l'image de leur pas pesant. Les allitérations contribuent aussi à contrôler le rythme du texte : à la tendresse des [n] succèdent les duplications de [h], de [t], de [s] et de [sh], qui, en un chiasme sonore, encadrent le mot « she ». Toutefois, malgré le contrôle de la structure chiasmatisque qui est imposé au flux sonore, les remous du désir agitent et troublent l'arrêt sur image : le chiasme est *presque* parfait, et derrière l'écran des spondées et du chiasme sonore, derrière le voile de l'euphémisme « nether loveliness », entre la jupe et la chaussure, le désir de l'observateur se lit. Or, en ne donnant à voir précisément que le voile sur le corps désiré, en maîtrisant les béances de la description, le texte ne dit pas l'absence, mais affirme les potentialités suggestives du voile, et, d'un point de vue métatextuel, établit la prééminence de l'ornement, du signifiant sur le signifié.

S'il est un blanc-ellipse du texte, il s'agit de la nudité des héroïnes, qui est en général non décrite, sinon sous le mode du fantasme érotique. Ainsi, gravissant les escaliers qui le mène à la chambre 342 de l'hôtel où Humbert a drogué et enfermé Lolita pour pouvoir profiter de ses charmes à son insu, il décrit l'image qui hante ses nuits depuis de longs mois et qu'il espère trouver en poussant la porte :

In the course of evocations and schemes to which I had dedicated so many insomnias, I had gradually eliminated the superfluous blur, and by stacking level upon level of translucent vision, had evolved a final picture. Naked, except for one sock and her charm bracelet, spread-eagled on the bed where my philter had felled her—so I foreglimpsed her ; a velvet ribbon still clutched in her hand ; her honey-brown body, with the white negative image of a rudimentary swimsuit patterned against her tan, presented to me its pale breastbud ; in the rosy lamplight, a little pubic floss glistened on its plump hillock. (*Lolita*, 125)

Il est tout à fait remarquable que le nu n'est tout d'abord pas décrit : l'adjectif « naked », placé en apposition en tête de phrase, n'est pas encore suivi de la description du corps, mais une fois de plus de deux ornements. Tout d'abord, il mentionne la socquette blanche, qui constitue un motif parcourant le roman. Elle est l'indice de la présence de Lolita dans la maison de Ramsdale que Humbert découvre (elle constitue donc un blanc du point de vue de l'intrigue : à qui appartient-elle ?) et elle est ramassée par Charlotte juste avant que le narrateur ne découvre la nymphette dans le jardin (*Lolita*, 39). Elle est également un objet érotique pour Humbert, puisque c'est avec l'une d'elle qu'il trompe Charlotte pendant qu'elle est à

la messe (*Lolita*, 81). Le deuxième élément est un accessoire, « her charm bracelet », qui fait écho à la thématique de l'enchantement (« my philter », l'hôtel où se joue la scène s'appelle « The Enchanted Hunters ») et du conte de fées (plusieurs références ironiques à la Belle au Bois Dormant sont à noter dans cet épisode).

En outre, la deuxième phrase de description joue elle aussi sur le blanc, par l'intermédiaire de la métaphore du développement photographique qui trahit la présence/absence d'un vêtement (le maillot de bain). Paradoxalement, le blanc est ici une trace, et il est révélé par contraste, une fois de plus. A l'image de l'inversion des couleurs blanches et noires du négatif, le blanc de cette vision fantasmée de l'héroïne nue opère de manière inverse des descriptions de celle-ci dans les scènes « réelles » du roman. En effet dans cet extrait, c'est dans le blanc, dans l'absence du vêtement, qu'apparaissent les attributs sexuels de la nymphette qui étaient voilés par la tenue de tennis : le blanc ne fonctionne donc pas ici comme un voile, puisqu'il indique bien au contraire que le voile a été ôté. Dans cet espace blanc souligné par le hâle, le corps endormi de la nymphette devient un corps-objet, ainsi que l'indique la duplication du possessif « its ». Toutefois un autre type de voile vient envelopper la poitrine et le pubis de *Lolita*, celui des métaphores qui ornent le texte : « the pale breastbuds » (image qui fait appel à l'archétype de la jeune fille en fleurs), et « a little pubic floss glistened on its plump hillock » où la caresse des allitérations en [l], [s], [p] et [t] s'allie au scintillement de l'assonance en [i]. L'emploi qui est fait ici de la couleur blanche est une fois de plus significatif de l'utilisation du blanc dans les descriptions de jeunes filles nabokoviennes : il ne signifie pas le vide, mais il se moire de détails sensuels et poétiques. Dans le cas des blancs-ellipse, cette irisation du blanc prend même littéralement les couleurs de l'arc-en-ciel.

« *A living rainbow* » (*Lolita*, 221)

Les scènes érotiques sont marquées par l'ellipse, et indiquent que le blanc est contrôlé par l'instance narrative. Ce procédé enjoint le lecteur à participer à la création du sens, en lisant entre les lignes et en imaginant ce qui n'est pas dit. Cette invitation au lecteur est parfois lancée de manière très explicite, comme Humbert le fait dans la scène de masturbation sur les jambes de *Lolita* par un dimanche matin ensoleillé : « I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay » (*Lolita*, 57). Dans

Ada, Nabokov développe un mode original d'évocation érotique, en transférant la scène dans le monde coloré de la peinture : sur la toile blanche du tableau, les possibles du texte s'irisent en une célébration sensorielle. Le passage suivant dépeint, par l'intermédiaire de la description d'un tableau du Caravage, une scène de fellation au bord d'une cascade :

Anyway (this may be a purely stylistic transition), he felt himself transferred into that forbidden masterpiece, one afternoon, when everybody had gone to Brantôme, and Ada and he were sunbathing on the brink on the Cascade in the larch plantation of Ardis Park, and his nymphet had bent over him and his detailed desire. Her long straight hair that seemed of a uniform bluish-black in the shade now revealed, in the gem-like sun, strains of deep auburn alternating with dark amber in lanky strands which clothed her hollowed cheek or were gracefully cleft by her raised ivory shoulder. The texture, gloss and odor of those brown silks had once inflamed his senses at the very beginning of that fatal summer, and continued to act upon him, strongly and poignantly, long after his young excitement had found in her other sources of incurable bliss. [...] Through it the student of art could see the summit of the *trompe-l'œil* school, monumental, multicolored, jutting out of a dark background, molded in profile by a concentration of caravaguesque light. [...] Whose brush was it now? A titillant Titian? A drunken Palma Vecchio? No, she was anything but a Venetian blonde. Dosso Dossi, perhaps? Faun exhausted by Nymph? Swooning Satyr? Doesn't that new-filled molar hurt your own tongue? It bruised me. [...]

A moment later the Dutch took over : Girl stepping into a pool under the little cascade to wash her tresses, and accompanying the immemorial gesture of wringing them out by making wringing-out mouths – immemorial too. (*Ada*, 113-114)

Comme Van l'affirme plus loin dans le roman « Sounds have colors, colors have smells » (*Ada*, 336), et dans cet extrait hautement synesthésique le chatolement des couleurs fait écho à l'étourdissement des sens. A la richesse des nuances colorées répond la richesse de la langue et des sensations qu'elle brasse pour évoquer les couleurs de la fiction. Il ne s'agit pas ici d'une acceptation de la nécessaire médiation du langage pour évoquer la couleur, mais plutôt de l'impossible séparation de la couleur et des sons pour le synesthète. Dans cet extrait, les matières nobles et précieuses qui caractérisent les métaphores de couleur mettent l'accent sur la texture des cheveux et sur les couleurs oxymoroniques de l'héroïne, le noir et le blanc. L'image peinte s'anime en un bruissement sensuel : en trompe-l'œil derrière le lexique pictural, le lecteur suit la progression de l'action : du « detailed desire » aux « wringing-out mouths », la fausse ekphrasis (ce tableau n'existe pas) avoue qu'au pinceau du peintre correspond la bouche d'Ada. Une description des amours homosexuelles de cette dernière et de Lucette confirme le parallèle pictural : « If my skin were a canvas and her lips a brush, not an inch of me would have

remained unpainted and vice versa », raconte Lucette (*Ada*, 305). La bouche étant le lieu de la parole, il est donc naturel que ce passage ekphrastique revendique également l'essence *langagière* de la description, en soulignant d'une part les qualités visuelles de l'écriture à travers la précision des couleurs, et d'autre part, grâce à la richesse allitérative et assonantique de la description du tableau, les qualités sonores de la prose de Nabokov.

Un autre exemple tiré d'*Ada* illustre à la perfection la conjonction des couleurs, des sons et du langage à travers l'ancien système de communication reliant Ardis Hall au parc, décrit par Marina :

Her husband's grandmother, an engineer of genius, « tubed » the Redmont rill (running just below the glade from a hill above Ardis). She made it carry vibrational *vibgyors* (prismatic pulsations) through a system of platinum segments. (*Ada*, 70)

Ce mot curieux, « *vibgyors* », n'est pas une des nombreux anagrammes du roman. Il constitue une sorte de blanc de la signification, puisque le lecteur ne le comprend pas. C'est en consultant les notes de Vivian Darkbloom (cette fois une anagramme de Vladimir Nabokov) que le blanc de l'absence de compréhension s'irise littéralement, car *vibgyor* est en fait un acrostiche de « violet indigo blue green yellow orange red » : ces pulsations colorées, qui unissent les couleurs de l'arc-en-ciel, permettent de transmettre la parole.

Terminons cet effleurement des blancs du texte nabokovien en revenant à *Lolita* et aux jeunes filles. De la pièce de Clare Quilty dans laquelle l'héroïne tient le rôle principal (une œuvre justement intitulée *The Enchanted Hunters*), Humbert ne retient qu'une image :

The only detail that pleased me was a garland of seven little graces, more or less immobile, prettily painted, bare-limbed—seven bemused pubescent girls in colored gauze that had been recruited locally [...] and were supposed to represent a living rainbow, which lingered throughout the last act, and rather teasingly faded behind a series of multiplied veils. I remember thinking that this idea of children-colors had been lifted by the authors Clare Quilty and Vivian Darkbloom from a passage in James Joyce—Orange who kept fidgeting all the time, and Emerald who, when her eyes got used to the pitch-black pit where we heavily sat, suddenly smiled at her mother or her protector. (*Lolita*, 220-221)

La pièce elle-même, son intrigue, demeurent dans le blanc du texte, et en lieu et place du spectacle, Humbert ne donne à voir que cette guirlande de couleurs personnifiées par des jeunes filles. Cet arc-en-ciel de nymphettes sera également le dernier acte de cette étude, car il incarne l'irisation sensuelle du blanc. Cette description joue sur le visible et l'invisible en n'exposant que quelques membres dénudés et la gaze vaporeuse du costume. En outre, dans cette scène qui met en abyme

l'ensemble du rêve humbertien grâce à une pièce-dans-la-pièce, le processus descriptif des charmantes couleurs est lui-même mis en abyme, car il est fait mention des voiles scéniques orchestrant apparition et disparition des jeunes filles. Les allitérations en labiales et liquides résonnent sensuellement dans le passage — « immobile, prettily painted, bare-limbed—seven bemused pubescent girls » — et la référence intertextuelle y est personnifiée, littéralement incarnée dans les quelques gestes de deux jeunes actrices qui elles-mêmes incarnent deux couleurs, deux couleurs-métaphores : Orange et Émeraude. La référence à *Finnegans Wake*, dans lequel l'arc-en-ciel est un motif central, constitue une autre énigme à déchiffrer par le lecteur, un autre ultra-violet ou infra-rouge à explorer.

L'arc-en-ciel est un phénomène lumineux qui reflète la nature des jeunes filles : aussi beau qu'il est éphémère, il est à l'image de leur beauté qui, chez Nabokov, ne dure que « l'espace d'un matin » : elles meurent presque toutes prématurément, et quand elles survivent, la perte de la beauté est à la mesure de l'intensité de l'enchantement qui n'agit plus. Selon une légende, Eros serait le fils d'Iris et du vent d'ouest : le désir a donc sa part dans l'association de l'arc-en-ciel et des insaisissables jeunes filles nabokoviennes. L'écriture prismatique de Nabokov, poétique et synesthésique, en incarnant sensuellement les couleurs de l'arc-en-ciel en ces figures fugaces et fuyantes, donne à caresser une évanescence volute d'iridescence.

Bibliographie

- BROOKS, Peter, *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative* (Cambridge, Mass. & London : Harvard University Press, 1993).
- BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs* (Paris : Flammarion, « Champs », 1986).
- LE RIDER, Jacques, *Les couleurs et les mots* (Paris : Presses Universitaires de France, 1997).
- MELVILLE, Herman, *Moby-Dick* (New York : Barnes & Nobles Books, 1993).
- NABOKOV, Vladimir, *Ada or Ardor : A Family Chronicle* (1968), in *Novels 1969-1974: Ada or Ardor : A Family Chronicle, Transparent Things, Look at the Harlequins !*, Brian Boyd (ed.) (New York : Library of America, 1996). Abbr. *Ada*.
- . *The Annotated Lolita* (1970), Alfred Appel Jr. (ed.) (New York : Vintage, 1991). Abbr. *Lolita*.
- . *Bend Sinister* (1947), in *Novels 1969-1974: Ada or Ardo : A Family Chronicle, Transparent Things, Look at the Harlequins !*, Brian Boyd (ed.). (New York : Library of America, 1996).
- . *Strong Opinions* (1973) (New York : Vintage, 1990).
- . *The Stories of Vladimir Nabokov* (1995) Dmitri Nabokov (ed.) (New York : Vintage, 2002).
- PASTOUREAU, Michel, *Les couleurs de notre temps* (Paris : Bonneton, 2003).