

À la recherche de l'autre perdu : narrateur et personnage dans *The Real Life* of Sebastian Knight

Dallas Graham

Pour citer cet article

Dallas Graham, « À la recherche de l'autre perdu : narrateur et personnage dans *The Real Life* of Sebastian Knight », *Cycnos*, vol. 2. (L'Autre), 1986, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/768>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/768>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/768.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

**A LA RECHERCHE DE L'AUTRE PERDU :
NARRATEUR ET PERSONNAGE DANS
*THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT***

Imaginons un lecteur qui prendrait en main pour la première fois le livre intitulé *The Real Life of Sebastian Knight* (1). Son premier contact avec le livre passe par le titre, et d'après ce titre il semblerait que le livre concerne un personnage du nom de Sebastian Knight, et que l'auteur ait l'intention de présenter un récit de la vie de ce personnage. Mais notons qu'il s'agit, selon le titre, le la *vraie vie* de Sebastian Knight, ce qui présuppose, me semble-t-il, qu'on a pu à un moment donné raconter une «fausse» vie de ce même personnage. Et en effet le lecteur est très vite informé de l'existence d'un livre écrit par un Mr. Goodman et qui a pour titre *The Tragedy of Sebastian Knight*. En outre le narrateur ne cache pas qu'il trouve ce livre très mauvais. Ainsi le livre que notre lecteur imaginaire a entre les mains prétend raconter la vérité concernant le nommé Sebastian Knight. Un livre qui offre à ses lecteurs le récit de la vie d'un personnage relève du domaine biographique. Entre une biographie relatant la vie d'une personne qui a réellement vécu et une biographie relatant la vie d'une personne fictive la seule différence nécessaire concerne le statut du référent. Et en effet le statut du référent est au centre du problème ici. En tout cas le narrateur de *The Real Life of Sebastian Knight* est très préoccupé par la présentation de son personnage principal :

For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero's smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those «biographies romancées» which are by far the worst kind of literature yet invented (*RLSK*, p. 17).

Mais revenons à notre lecteur imaginaire et ouvrons le livre avec lui. La première phrase du premier chapitre est la suivante : «Sebastian Knight was born on the thirty-first of December 1899, in the former capital of my country» (*RLSK*, p. 5). Cette phrase est très importante, car elle permet d'établir un point crucial. L'adjectif possessif «my» nous informe que non seulement il va y avoir un biographe/narrateur, mais que ce biographe/narrateur va se manifester dans son propre texte. En outre, on peut dire qu'il va nous présenter Sebastian Knight par rapport à lui-même. Un biographe/narrateur moins égocentrique aurait très bien pu dire «in St Petersburg» au lieu de «in the former capital of my country». Plus tard, le narrateur recevra un «nom» : V.

Passons maintenant au troisième paragraphe de ce même chapitre. Là nous apprenons trois choses : premièrement, que le biographe/narrateur est le demi-frère de Sebastian, ensuite, que Sebastian est écrivain, et finalement, que Sebastian est mort.

Je reviendrai plus tard à ce premier chapitre mais pour le moment je propose de quitter le début du livre et de jeter un coup d'œil à la fin. Il est bien connu que certains lecteurs ne peuvent pas commencer un livre sans avoir regardé les

dernières pages. Voici le tout dernier paragraphe du livre :

So I did not see Sebastian after all, or at least I did not see him alive. But those few minutes I spent listening to what I thought was his breathing changed my life as completely as it would have been changed, had Sebastian spoken to me before dying. Whatever his secret was, I have learnt one secret too, and namely : that the soul is but a manner of being — not a constant state — that any soul may be yours, if you find and follow its undulations. The hereafter may be the full ability of consciously living in any chosen soul, in any number of souls, all of them unconscious of their interchangeable burden. Thus — I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted stage, with the people he knew coming and going — the dim figures of the few friends he had, the scholar, and the poet, and the painter — smoothly and noiselessly paying their graceful tribute; and here is Goodman, the flat-footed buffoon, with his dicky hanging out of his waist-coat; and there — the pale radiance of Clare's inclined head, as she is led away weeping by a friendly maiden. They moved round Sebastian — round me who am acting Sebastian — and the old conjuror waits in the wings with his hidden rabbit : and Nina sits on a table in the brightest corner of the stage, with a wine-glass of fuchsined water, under a painted palm. And then the masquerade draws to a close. The bald little prompter shuts his book, as the light fades gently. The end, the end. They all go back to their everyday life (and Clare goes back to her grave) — but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part : Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows (*RLSK*, pp. 172—173).

Le dernier paragraphe s'ouvre sur un «So» conclusif qui annonce le retour au discours propre du narrateur. Ceci est confirmé quelques lignes plus bas, le narrateur reprenant le temps présent de la situation d'énonciation — «I have learnt one secret too» — le secret que l'on peut s'approprier l'âme de n'importe qui «if you find and follow its undulations». Ainsi il peut dire : «I am Sebastian Knight». Pour être plus précis, il commence par jouer le rôle de Sebastian — dans la «pièce» que nous venons de lire (?), ou dans sa vie de narrateur (?) — pour ensuite ne plus pouvoir sortir de ce rôle. Le masque de Sebastian lui colle à la peau. Donc fusion et confusion des personnalités. Néanmoins, les choses ne sont pas tout à fait claires. Car il y a trois possibilités : soit il y a un «Je»/narrateur (et donc pas de Sebastian), soit un Sebastian/narrateur (et donc pas de narrateur/V.), soit — et voilà le plus étrange — un narrateur/quelqu'un d'autre (et donc pas de Sebastian ni de V.). Doit-on prendre les ultimes mots du texte comme la reconnaissance implicite du «narrateur» qu'à la fois lui-même et Sebastian sont des créations fictives ? Créations d'un auteur qui est à l'origine de cette pièce, qualifiée même de «masquerade», qui vient de prendre fin. En tout cas, la vérité reste masquée, la réalité n'est pas ce que l'on croyait. Lecteur, narrateur et personnage ont tous été manipulés, le vrai gagnant est le jeu textuel et c'est par là que le lecteur est quand même gagnant. La vraie vie de Sebastian Knight est la vie du texte.

Admettons que notre lecture du texte soit achevée. Quelles sont les premières impressions que cette lecture nous a laissées ? Il me semble que le biographe/narrateur pose effectivement un problème, et ceci serait vrai même sans la dernière phrase du roman. Car, pour employer des termes genettiens, il semble être à la fois homodiégétique-témoin et homodiégétique-personnage principal. Je m'explique :

ce qu'il raconte se situe sur deux plans distincts. Il raconte à la fois l'histoire de la vie de son demi-frère — dans laquelle il apparaît comme témoin — et son propre travail d'enquêteur au cours duquel il a essayé d'amasser un maximum de renseignements sur la vie de Sebastian — et où il apparaît donc comme acteur principal. D'ailleurs c'est le récit de l'enquête qui, petit à petit, prend le pas sur le récit de la vie de Sebastian. Comme dit V. lui-même :

my quest had developed its own logic and though I sometimes cannot help believing that it had actually grown into a dream, that quest, using the pattern of reality for the weaving of its own fancies, I am forced to recognize that I was being led right, and that in striving to render Sebastian's life I must now follow the same rhythmical interlacements (*RLSK*, p. 113).

On peut parler ici, je pense, d'un récit « dévié », dans la mesure où l'intention première du narrateur était apparemment de raconter l'histoire de la vie de Sebastian.

Mais il était d'ailleurs inévitable que la quête prenne ainsi le pas sur le récit de la vie de Sebastian, car le narrateur est au départ très peu renseigné sur la vie de son demi-frère. La quête de renseignements lui est absolument nécessaire. On peut dire que V. n'est guère plus qualifié que Mr. Goodman pour être le biographe de Sebastian. Si l'on excepte les neuf ans allant de 1910 à 1919, (année où Sebastian s'est rendu en Angleterre), période qui est traitée dans à peu près trois pages du texte, le narrateur a vu son demi-frère pendant une semaine, un jour et deux heures environ sur une période de dix-sept ans. Et à cela il faut ajouter que Sebastian n'écrivait pratiquement pas de lettres. Le narrateur est d'ailleurs parfaitement conscient du problème — si problème il y a, car tout dépend de l'intention réelle du narrateur :

But what actually did I know about Sebastian ? I might devote a couple of chapters to the little I remembered of his childhood and youth — but what next ? As I planned my book it became evident that I would have to undertake an immense amount of research, bringing up his life bit by bit and soldering the fragments with my inner knowledge of his character (*RLSK*, p. 28).

Voici donc un biographe qui, deux fois au moins (p. 6 et p. 14), s'inquiète de son existence propre, et qui prétend écrire la biographie d'un demi-frère qu'il n'a pratiquement plus jamais vu après l'année 1919, date où il avait lui treize ans. Une autre forme de non-existence, me semble-t-il.

Le dernier paragraphe du livre contient d'ailleurs un terme que l'on peut considérer comme symbolique de tout le flou entourant la personne de Sebastian — le terme « undulations ». D'abord, dans le chapitre précédent, en parlant de la mort de son demi-frère, le narrateur dit :

Sebastian Knight d. 1936... This date to me seems the reflection of that name in a pool of *rippling* water. There is something about the curves of the last three numerals that recalls the *sinuous outlines* of Sebastian's personality (*RLSK*, p. 154).

A son tour cet étang d'eau nous renvoie au portrait de Sebastian fait par Roy Carswell :

These eyes and the face itself are painted in such a manner as to convey the impression that they are mirrored Narcissus-like in clear water — with a very slight *ripple* on the hollow cheek, owing to the presence of a water-spider which has just stopped and is floating backward (*RLSK*, p. 99).

(C'est moi qui souligne dans les deux citations ci-dessus).

Qui dit ondulation dit rythme et en effet rythme est encore un mot clé quand il s'agit de la personnalité de Sebastian. J'ai déjà cité le passage de la page 113 où le narrateur parle de suivre ce qu'il appelle «the... rhythmical interlacings» de la vie de Sebastian. Mais déjà dans le deuxième chapitre, en parlant de la difficulté qu'il éprouve à décrire Sebastian, il dit :

Sebastian's image does not appear as part of my boyhood, thus subject to endless selection and development, nor does it appear as a succession of familiar visions, but it comes to me in a few bright patches, as if he were not a constant member of our family, but some erratic visitor passing across a lighted room and then for a long interval fading into the night (*RLSK*, p. 15).

Pour le narrateur non seulement la réalité physique de Sebastian était-elle faite de présences et d'absences, de lacunes, mais aussi sa manière de penser et sa manière d'écrire :

I cannot even copy his manner because the manner of his prose was the manner of his thinking and that was a dazzling succession of gaps; and you cannot ape a gap because you are bound to fill it in somehow or other — and blot it out in the process (*RLSK*, p. 30).

Cette remarque n'est pas tout à fait exacte pourtant, car le style du narrateur ressemble à celui de Sebastian au moins sur un point : l'emploi du phénomène de la «liste», une description faite par une accumulation de groupes nominaux plus ou moins complexes. (Voir p. 5-6 pour un exemple de la plume de V. et p. 9 pour un autre de celle de Sebastian). Le style des «deux écrivains» n'est donc pas aussi différent que V. veut nous le faire croire. Et de style semblable à rythme semblable, il n'y a qu'un pas :

I daresay Sebastian and I also had some kind of common rhythm; this might explain the curious «it-has-happened-before-feeling» which seizes me when following the *bends* of his life (*RLSK*, p. 29).

(C'est encore moi qui souligne).

Toutes ces citations mettent en doute, tout en liant ensemble, les points suivants : la personnalité, sinon la personne de Sebastian, la personne du narrateur et le statut du livre qu'il est en train d'écrire, la relation (ou les relations) entre ces deux «personnes», Sebastian et V., et le texte écrit.

On peut noter d'abord que le narrateur, tout en écrivant son texte, fait remarquer qu'il regrette de ne pouvoir manipuler les événements de son «intrigue», parce que ce n'est pas un roman qu'il écrit. Par exemple : «The stranger who uttered these words now approached — Oh, how I sometimes yearn for the easy swing of a well-oiled novel !» (*RLSK*, p. 44). Cette citation est doublement intéressante. Elle apparaît à un moment où le narrateur vient de se livrer à un procédé prisé par les narrateurs de Nabokov : il présente un événement comme s'étant réellement passé pour dire immédiatement après que ce n'est pas vrai, qu'il vient de l'inventer de toutes pièces. (Dans le chapitre 8 il fait exactement la même chose avec une conversation qu'il est censé avoir eue avec Clare Bishop. Et dans *Lost Property* Sebastian — ou son narrateur — raconte comment il avait cherché et pensait avoir trouvé la villa où sa mère était morte, découverte qui s'avère fautive, car il apprend plus tard que le village de Roquebrune n'était pas le bon. Encore un passage de texte qui semble gratuit mais qui montre à nouveau que le narrateur et Sebastian utilisent les mêmes procédés parfois). Assurément donc le narrateur paraît ne pas manipuler la réalité, puisqu'il avoue après coup, mais il manipule cer-

tainement le texte. Dans cette même partie du livre d'ailleurs (Ch.6), il continue à mettre en garde le lecteur contre une trop facile crédulité : le passé n'est pas récupérable :

That Voice in the Mist rang out in the dimmest passage of my mind. It was but the echo of some possible truth, a timely reminder : don't be too certain of learning the past from the lips of the present. Remember that what you are told is really threefold : shaped by the teller, reshaped by the listener, concealed from both by the dead man of the tale (*RLSK*, p. 44).

Et de là à nouveau à la question centrale : «Who is speaking of Sebastian Knight ? repeats that voice in my conscience. Who indeed ?» (*RLSK*, p. 44).

Texte et réalité sont intimement liés, mais non pas tellement pour qu'on ait l'impression de récupérer la «réalité vraie» telle qu'elle se serait déroulée. On a plutôt l'impression d'un tour de main exécuté au niveau du texte, le narrateur/magicien escamotant certains éléments, en faisant surgir d'autres, le tout pour notre plaisir. Le problème de la réalité est au centre de tout ce travail, à la fois pour V. et pour Sebastian, qui, ne l'oublions pas, est lui aussi écrivain.

Les textes de Sebastian sont d'ailleurs très importants, car nous y voyons réapparaître les thèmes de la mort et de la quête, qui sont, on peut le dire, les thèmes de *The Real Life of Sebastian Knight*. Ce dernier n'est peut-être pas l'histoire de la mort de Sebastian, mais c'est la mort de Sebastian qui a fourni l'étincelle qui a allumé le désir de V. d'écrire la biographie de son demi-frère. Or regardons un peu les textes que Sebastian est censé avoir écrits. Quel est en effet le clou de l'intrigue de *The Prismatic Bezel*, fausse enquête policière — un «mort» qui ressuscite ? Et quel est le thème de *The Doubtful Asphodel* ?

The theme of the book is simple : a man is dying... A man is dying, and he is the hero of the tale ; but whereas the lives of other people in the book seem perfectly realistic (or at least realistic in a Knightian sense), the reader is kept ignorant as to who the dying man is, and where his deathbed stands or floats, or whether it is a bed at all (*RLSK*, pp. 146—147).

L'effet que le livre a sur le narrateur est simple : il croit être sur le point de découvrir une vérité première. C'est exactement ce qu'il croit lorsqu'il monte vers St Damier pour tenter de voir son demi-frère une dernière fois avant que celui-ci ne meure. Apparemment, dans les deux cas, c'est trop tard. Mais il continue à se demander :

The man is dead and we do not know. The asphodel on the other shore is as doubtful as ever. We hold a dead book in our hands. Or are we mistaken ? I sometimes feel when I turn the pages of Sebastian's masterpiece that the «absolute solution» is there, somewhere, concealed in some passage I have read too hastily, or that it is intertwined with other words whose familiar guise deceived me (*RLSK*, p. 151).

Ce n'est pas tout. Quel est le thème de *Success*, autre œuvre de Sebastian ? C'est la quête. Le narrateur met 300 pages à mener une enquête minutieuse pour découvrir comment Percival (tiens, tiens !) Q. et Anne se rencontrent. *The Real Life of Sebastian Knight* n'est-ce pas la quête de V. pour (re)découvrir (ré-inventer) son demi-frère ?

Finalement, on ne peut pas parler des interférences entre réalité, texte de V. et textes de Sebastian sans mentionner le merveilleux Mr. Siller/Silbermann. Mr. Siller est un personnage dans une nouvelle de Sebastian, *The Back of the Moon*.

Il est aussi «the final representative of the «research theme» » (p. 86). Mais avant de le décrire, il faut noter qu'il est annoncé juste avant dans le texte de V. : le «meek little man» de la page 85. Maintenant laissons Mr. Siller «faire sa révérence» :

... the bushy eyebrows and the modest moustache, the soft collar and the Adam's apple «moving like the bulging shape of an arrased eavesdropper», the brown eyes, the wine-red veins on the big strong nose, «whose form made one wonder whether he had not lost his hump somewhere»; the little black tie and the old umbrella («a duck in deep mourning»); the dark thickets in the nostrils; the beautiful surprise of shiny perfection when he removes his hat. (p. 86).

Passons maintenant à Mr. Silbermann, personnage assez comique, lui aussi enquêteur, que V. rencontre dans un train en Suisse. Les éléments descriptifs de Mr. Silbermann recourent presque totalement ceux de Mr. Siller. Je cite au hasard : «a little man with bushy eyebrows», «...took off his bowler hat disclosing a pink bald head», «his big shiny nose», «his small moustache», «his Adam's apple rolling up and down». (pp. 103-105).

Tout ceci produit un effet cumulatif, nous oblige à nous demander ce qui est vrai, réel, ce qui est inventé, fantasmé, d'autant plus que dans le dernier chapitre, lorsque le narrateur pense être arrivé à temps à l'hôpital, il s' imagine en train de parler à Sebastian :

Oh, I would tell him thousands of things - I would talk to him about *The Prismatic Bezel* and *Success*, and *The Funny Mountain*, and *Albinos in Black*, and *The Back of the Moon*, and *Lost Property*, and *The Doubtful Asphodel* - all these books that I knew as well as if I had written them myself (RLSK, p. 171).

On peut en effet se demander qui a écrit quoi.

Avant de conclure ce bref article, je voudrais montrer comment même au niveau des techniques narratives le narrateur cherche à entretenir un climat d'incertitude. (J'ai déjà mentionné d'ailleurs le procédé qui consiste à raconter un événement comme ayant eu lieu pour ensuite avouer que rien de tel ne s'était passé).

Je passerai brièvement sur le fait, important bien sûr, qu'il y a en fait plusieurs voix narratives dans le texte. D'abord le narrateur lui-même a plusieurs voix. Il narre ou feint de narrer l'histoire d'un autre et, ce faisant il commente les diverses péripéties de l'histoire et de sa narration, travail de commentaire qui vire de temps en temps à la réflexion d'ordre général, et il s'intéresse aux faits non seulement en tant que faits de la diégèse mais en tant que faits d'écriture. Mais il y a aussi la voix du narrateur/enquêteur qui parfois ne se contente pas de raconter son histoire d'enquêteur mais s'efforce de revivre ses expériences passées tout en les racontant. A ce moment-là le style indirect libre est fréquemment employé - je ne citerai comme exemple que le plus frappant : tout le dernier chapitre du livre jusqu'au dernier paragraphe, à l'exclusion de quelques conversations en discours direct.

Mais le narrateur V. n'est pas le seul à faire entendre sa (ses) voix dans le texte. Il y a également les voix de Sebastian et de Mr. Goodman, que l'on entend soit directement soit par le biais de citations tirées de leurs livres. Bien entendu, nous n'avons connaissance de ces livres que par le narrateur, qui peut ainsi citer et nous raconter ce qu'il veut.

Nous savons bien que le narrateur n'a pas beaucoup de renseignements de première main sur Sebastian. Il a besoin d'informateurs. Mais le rapport entre ces

informateurs, le narrateur, et le texte que nous, lecteurs, lisons n'est pas toujours clair. A la page 8 nous lisons : «... and it was very much later, in 1922, a few months before my mother's last and fatal operation, that she told me several things which she thought I should know». Suit un long passage qui va presque jusqu'à la fin du chapitre. Le problème qui se pose à nous est celui de décider si tout ce que nous lisons dans ces lignes doit être considéré comme du discours indirect, c'est-à-dire les paroles de la mère interprétées par le narrateur, ou bien si l'on peut en attribuer une partie plus directement à la mère, ou au narrateur lui-même. Le plus-que-parfait de la première phrase — «My father's first marriage had not been happy» — semblerait indiquer qu'il s'agit d'un discours indirect sans proposition introductive, sans pour autant que cela devienne du style indirect libre. Mais on se demande néanmoins si l'on n'est pas censé entendre quand même, à travers le discours indirect, la mère en train de parler. On me dira que c'est souvent le cas avec des passages de discours indirect et que la question ne tire pas tellement à conséquence. Ce serait vrai si le narrateur, plus tard dans le chapitre (p. 11), ne tenait pas à nous dire qu'il avait transcrit les dialogues précédents tels que sa mère les lui avait communiqués. Ce souci mimétique nous encourage à nous demander si toute la partie indirecte précédant les dialogues est aussi indirecte qu'elle ne paraît. En outre, la phrase «A strange woman, a restless reckless being — not my father's kind of recklessness» (p. 8) est une phrase sans verbe, structure qui est impossible en discours indirect, mais parfaitement acceptable en discours direct ou en indirect libre. La présence de l'adjectif possessif «my» nous empêche de considérer que cette phrase puisse être attribuée à la mère sous forme d'indirect libre, mais d'un autre côté peut-on l'attribuer directement au narrateur, car il ne connaissait pas la première femme de son père ? Il y a par contre d'autres phrases que l'on pourrait très légitimement attribuer au narrateur — par exemple, les comparaisons avec leurs présents gnomiques, ou encore la remarque en incise «a fitful fashion to say the least» (p. 8). Peut-être qu'il n'y a rien de syntaxique qui nous oblige à attribuer les comparaisons au narrateur. Mais la comparaison concernant la feuille de seringia devient métaphore dans la phrase suivante et cette phrase-là doit certainement être attribuée au narrateur, le modal épistémique «must» renvoyant forcément au locuteur, ce qui est confirmé par la suite : «... and I do not like to dwell in mind...» (p. 8).

De tels passages sont fréquents dans *The Real Life of Sebastian Knight*, et ils ont pour effet de rendre le lecteur attentif conscient d'une subtile confusion de voix dans le texte, confusion qui n'est pas forcément clarifiable par l'identification de marqueurs syntaxiques du genre de ceux dont Ann Banfield a établi une liste dans son ouvrage *Unspeakable Sentences* (2). Ou, pour être plus précis, bien qu'il soit possible de se servir de ces marqueurs, le passage rapide d'un discours à l'autre (parfois à l'intérieur d'une même phrase), réussit à créer une incertitude diffuse dans la narration même.

Passons maintenant à l'affaire Palchin. Le récit de cette affaire tragique débute par la transcription de trois petits dialogues (pp. 10-11). On pouvait d'abord croire que le narrateur utilise le discours direct pour dramatiser son texte — procédé habituel — mais comme j'ai déjà fait remarquer, le narrateur intervient tout de suite après pour dire qu'il a utilisé ce qu'il appelle «the vivid direct form» parce que c'est ainsi que sa mère lui avait raconté les choses. Le narrateur, qui ne se pose pas comme omniscient, révèle ici ses sources. Du moins c'est ce que l'on pense. Mais un lecteur exigeant pourrait se demander comment la mère a eu connaissance de ces dialogues, car il semble peu probable qu'elle ait assisté à tous. Les doutes de

ce lecteur sont confirmés peu de temps après, lors de la citation extraite de *Lost Property* (p. 12). La première phrase de cette citation est importante — nous apprenons que personne, pas même la mère du narrateur, n'était au courant de l'affaire Palchin avant le duel ! Donc, l'origine de ces trois conversations reste énigmatique.

Il est certain que tout au long du livre un climat d'incertitude est entretenu, incertitude au niveau du texte, intertitude quant à l'intention première du narrateur, incertitude quant à l'identité même des protagonistes, car on pourrait se poser à l'égard de Sebastian et de V. la question de la poule et de l'œuf, c'est-à-dire, est-ce que Sebastian avait une vie à lui indépendamment du récit du narrateur, ou au contraire n'est-ce pas le récit qui donne vie à Sebastian ? Mais le plus étrange, c'est qu'on peut tout aussi bien inverser les noms en quelque sorte et demander : est-ce que le narrateur a une vie indépendamment du récit de la vie et de la mort de Sebastian, ou n'est-ce pas la vie et surtout la mort de Sebastian qui crée le personnage du narrateur ? Car enfin n'est-ce pas la quête du narrateur pour « retrouver » son demi-frère qui est le vrai sujet du livre ? Et à la fin le lecteur n'en vient-il pas à percevoir le narrateur comme une personne, beaucoup plus qu'il ne le fait pour Sebastian, qui, lui, reste caché par son masque ? Enfin, sans vouloir à tout prix affirmer que V. est le double de Sebastian, je voudrais terminer en citant Clément Rosset, qui, parlant dans son ouvrage *L'Objet singulier* (3) de l'effet de duplication, dit :

Dès lors qu'il peut récuser l'existence d'un quelconque *ceci*, par la monstration ou plutôt l'évocation fantasmatique de son double, soit d'un objet paradoxal qui serait à la fois ceci et autre que ceci, ruinant ainsi les prétentions de ce ceci à être lui-même et rien d'autre, l'effet de duplication jette en effet une inévitable suspicion sur la somme de tous les ceci, c'est-à-dire sur l'ensemble du réel dont il contrarie, par le doute porté sur un seul de ses exemplaires, la pure et simple prétention à exister (*L'Objet singulier*, p. 13).

Et encore :

L'ombre du double, passant outre la réalité des objets particuliers, se porte sur le fait de l'existence en général. Toute réalité exposable à la duplication cesse par là même d'être crédible (p. 14).

N'est-ce pas là un peu l'impression que nous laisse la lecture de *The Real Life of Sebastian Knight* ? En tout cas on peut dire que le narrateur, qui au départ avait apparemment entrepris une quête pour retrouver son demi-frère perdu, n'a pas réellement accompli son but — l'autre n'est pas totalement retrouvé, le passé n'est pas totalement récupérable. Mais il a accompli autre chose : il s'est trouvé lui-même en tant que narrateur et au lieu de retrouver l'autre, de récupérer le passé, il a par son texte recréé l'autre et ré-inventé le passé.

NOTES

- (1) Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1964.
- (2) Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, Routledge & Kegan Paul, 1982.
- (3) Clement Rosset, *L'Objet singulier*, Les Éditions de Minuit, 1973.