

LA CITATION DANS *LOLITA* DE VLADIMIR NABOKOV

VIRGINIE DELAMARE
Université de Rouen

Foreword

« *Lolita, or the confessions of a White Widowed Male,* » such were the two titles under which the writer of the present note received the strange pages it preambulates. « Humbert Humbert, » their author, had died in legal activity, of coronary thrombosis, on November 16, 1952, a few days before his trial was scheduled to start. [3]¹

L'avant-propos se définit traditionnellement comme une introduction, placée à la tête d'un ouvrage, dans laquelle l'auteur expose ses intentions. Il s'agit donc dans ce cas d'éclairer, par avance, la lecture du texte à venir. Corps étranger, distinct du texte qui le suit immédiatement, l'avant-propos, tel qu'il est défini traditionnellement, apporte quelques pistes explicatives et justificatives quant à la composition de l'œuvre, quoique ne faisant aucunement partie de l'œuvre de fiction en tant que telle : l'impulsion qui a présidé à sa naissance, son contenu thématique, le genre auquel il est affilié, et enfin les diverses influences et les références auxquelles il renvoie. Ici, dès l'abord, l'avant-propos renvoie déjà à ce qui est autre, l'utilisation du synonyme permettant de multiples variations sémantiques sur une même thématique, par exemple le préambule (« preambulates ») ou bien la préface (du latin *prefacio*, préambule) ; un terme renvoyant à un équivalent sur le mode du *non sequitur*, donc.

Souvent court et concis, l'avant propos est également le lieu du remerciement et de l'hommage; lieu d'accueil par excellence, l'on y trouve des titres d'ouvrages et le nom des auteurs ayant contribué, de manière directe ou indirecte à la création de l'œuvre de fiction; le préambule se conçoit alors comme une sorte de confession à but

¹ Les numéros de page entre crochets renvoient à l'édition suivante : Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*. Edited with Preface and Notes by Alfred Appel (Harmondsworth : Penguin, 199).

pédagogique. Ceux qui ont concouru à inspirer l'œuvre de fiction y sont ainsi reconnus sur un mode laudatif, ils font par conséquent autorité et confèrent de fait à l'œuvre qu'ils ont influencée, une sorte de légitimité littéraire ; et c'est ainsi, dans un souci de vérité et d'honnêteté littéraire que l'œuvre s'annonce, paradoxalement, comme étant l'objet d'un façonnage fait d'emprunts, et donc une contrefaçon ; toutefois, la confession faite par l'auteur suffit en général à rendre à l'œuvre toute son originalité. Confesser que l'on part d'une œuvre (dans les deux acceptions du terme *débuter* et *se départir de*) pour en composer une autre, faite d'influences et de courants traversiers, c'est faire de l'étrange (« the strange pages ») un aveu de vérité, un authentique acte d'allégeance et de reconnaissance à cette parole première de l'autre, en tant qu'elle est autre, certes, mais aussi, parce qu'elle sert d'appui à cette nouvelle écriture qui cherche sa voix. De la citation jaillit, de cette manière, une écriture faite de sèmes déjà dits, déjà issus de, déjà utilisés. Toute parole est alors citation.

Dans la préface la sagacité du lecteur est sollicitée et l'auteur interpelle souvent ce dernier, tel un ami lettré et attentif, à même de comprendre les affres de la création littéraire telles qu'elles sont dépeintes par John Ray, Jr., Ph.D., dans l'avant propos; la peine liée à la maladie et à la mort (« their author, had died in legal captivity, of coronary thrombosis ») faisant écho à la peine légale qui découle du jugement (« legal captivity, « trial »). Dans *Lolita*, l'avant-propos fait partie intégrante du texte de fiction. L'œuvre est donc déjà à l'œuvre dès le double titre entre guillemets qui débute l'avant propos. L'avant-propos est alors à considérer comme n'étant pas ce qu'il annonce ; ce faux avant-propos est pris dans le corps de *Lolita* dès le début, et à ce titre dévoile la citation dudit corps en italiques, la met en scène pour ainsi dire. En même temps, il jette un voile de suspicion sur ce titre citationnel ; les guillemets indiquant que le titre est doublement à prendre avec des pincettes ; la duplicité des guillemets est révélée ici de façon physique et sans appel, si l'on décide, à propos, de prendre les notes de A. Appel pour ce quelles sont, à savoir parfois autant d'hypothèses (erronées ?), un texte à côté du texte d'origine. La citation a trop de caractères, typographiques, il s'entend, pour que sa lecture en soit facilement glosée et annotée. A ce titre, les notes d'Appel sont à considérer comme un « à propos de *Lolita* », tentant de démêler, sur le mode docte et savant de la certitude interprétative, l'écheveau textuel de Nabokov, sans jamais

véritablement en approcher le sens, ou les sens ; ainsi voici quelles sont les conclusions du critique lorsqu'il tente d'analyser la parole du psychiatre John Ray, Jr. :

The term « white widowed male » occurs in the case histories of psychiatric works, while the entire subtitle parodies the titillating confessional novel, such as John Cleland's *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749), and the expectations of the reader who hopes *Lolita* will provide the pleasure of pornography (see 276/2). [Notes. Foreword. 3/1.319]

La citation dans toute son ambiguïté herméneutique première se trouve ici cataloguée, étiquetée, estampillée et accrochée (par le biais des guillemets) sur deux tableaux : la psychiatrie et le genre littéraire de la confession pornographique, car tout est mis sur le même plan par Appel. Si cette explication paraît peu convaincante, elle a cependant le mérite de mettre le doigt sur le caractère fuyant de la citation. Vouloir à tout prix la circonscrire semble voué à l'échec, à la digression, à la parole oiseuse ; cela revient à parler pour parler, ou pire encore parler pour montrer un savoir... fait de citations et d'emprunts. La citation nous égare assurément.

Quelques remarques s'imposent dès lors dans cette mise en mouvement simultanée de l'avant-propos et de la citation. Tout d'abord, les frictions générées par le frottement de la citation sur l'avant propos créent une tension, si ce n'est une torsion, terminologique. Si l'avant-propos renvoie à une citation qui initie dès lors la mise en marche de la fiction, l'on ne peut que constater le caractère inopérant de la catégorisation. Si les limites imposées pour définir les genres sont sans cesse déplacées, peut-on encore parler, à propos, de limites? Dans cette mise en abîme générique (l'avant-propos appelle la citation qui convoque à son tour le titre), le propos ne serait-il pas, avant tout, de mettre en avant l'histoire d'une redéfinition, d'une nouvelle mise en relief (par le biais des guillemets) de la langue? Une langue qu'il convient de lire la tête penchée, à l'instar de ces italiques qui biaisent la vue et déforment la vision.

Commencer l'écriture du texte en le citant entre guillemets, puis en le déclinant en deux titres interchangeables « *Lolita, or the Confession of a*

White Widowed Male » (à la fois l'un et/ou l'autre), c'est peut-être annoncer son désir de le faire ressortir, et ce, en dépit de l'enfermement provisoire dans le signe typographique. Sitôt la parole enserrée et retenue par l'accroche visuelle de ce triangle de biais et sans base, elle semble vouloir en sortir par le truchement de ce « or », conjonction signifiant l'alternance et le choix.

Pourtant, cette citation telle qu'elle nous est présentée, originellement, se déploie plus que le titre de l'histoire qui débute en page 9. Pourtant cette citation qui débute l'avant-propos, quoique différente du titre, le glose bel et bien, même si le commentaire relève davantage du truisme que de la révélation : « such were the two titles under ». Pourtant, sous ces deux titres pourrait encore se dissimuler une autre référence, *Lolita*, la nymphette mentionnée dès la page 9 « *Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta.* » Le titre renverrait alors au corps, un corps se faisant texte, un corps-texte alors et donc une écriture double.

Mais reprenons notre propos et tenons-nous en au titre cité ; la citation englobe en son corps le titre tronqué (*Lolita*) et l'étire en un long geste qui participe, tout à la fois, de la procrastination, de la transformation et de la correction [3]. Dès l'avant-propos, la citation affirme son caractère capital : les mots porteurs de sens s'ornent d'une majuscule afin qu'ils puissent être mis en relief, visuellement parlant.

Ainsi, l'œil peut-il s'arrêter sur les unités sécables de la citation faisant un tout ; sécables car elles sont entrecoupées de virgules et disjointes par la particule « of », mais comprises dans une lecture globale : « *Lolita* », « Confession », « White Widowed Male ». Le terme confession semble vouloir se substituer immédiatement à *Lolita*, ou du moins semble se poser en tant que synonyme et équivalent direct. Si *Lolita/Lolita* (dans sa double identité de nom et de titre) se définit sur le mode de l'analogie, en tant que confession, s'ouvre alors une brèche sémantique qui vient fausser l'interprétation ; à la fois « Foreword », *Lolita*, « Confession », « two titles », « note », « pages », « preambulates » et « manuscript », la citation peine à contenir ses débordements linguistiques et définitionnels.

Il paraît difficile d'affilier la citation à un genre particulier. Cette réflexivité à l'œuvre dans la citation, en tant qu'interrogation sur son genre littéraire, se combine à une réflexion sur son caractère légal. De

cette manière, il est possible d'inscrire la citation dans un double schéma de pensée, à la fois littéraire et judiciaire. Si l'on en croit la définition qui est faite du terme, la confession (terme identique d'ailleurs du français à l'anglais) s'applique au domaine religieux, il s'agit d'un acte de contrition dans lequel l'on avoue ses péchés en vue d'obtenir le pardon ; mais le terme renvoie également à l'aveu d'un crime devant une cour de justice et par voie de conséquence donne lieu à une condamnation ; la confession est également un genre littéraire dans lequel l'auteur laisse libre cours à ses sentiments et à son expérience individuelle ; et enfin, et cela est plus étrange, il s'agit d'un terme d'architecture servant à désigner une petite crypte dans laquelle l'on plaçait le tombeau d'un martyr. De la même façon s'il y a confession, il faut un public composé de lecteurs, ou de juges à même d'évaluer la nature de ladite confession et son caractère authentique et véridique.

La dernière partie de la citation entre guillemets « A White Widowed Male » est à rattacher au jargon policier qui est de mise lors de l'interpellation d'un criminel. Ainsi l'individu que l'on arrête pour un délit se voit-il attribuer, suivant une classification rigoureuse fondée sur des règles anthropométriques, des caractéristiques objectives servant à l'identifier et à le fichier. Réduit à des mesures (couleur des yeux, des cheveux, sexe, race, taille, corpulence, statut marital) référentielles et discriminantes, le prévenu se voit par là même dépossédé de toute singularité. Dans l'exemple qui nous occupe ces mesures sont elliptiques et ne dressent qu'un portrait lacunaire de l'accusé, dont le nom n'est pas mentionné. Ce syntagme est relayé par tout un lexique appartenant au domaine légal et qui nous indique que le prévenu a été emprisonné et devait être jugé : « legal captivity », « trial », « scheduled ». Aucune mention de la nature du crime ou de l'identité du criminel, seule est révélée la civilité de l'avocat du prévenu, un certain Clarence Choate Clark, Esq., dont le nom, symbolique (« choate » évoque le verbe « coate », enduire, recouvrir d'une couche et le nom « coat », vêtement) vient davantage opacifier la citation. Dans un balbutiement ultime fait d'assonances (CCCQ / que que que), le nom cité nous livre une confession en creux, une affirmation interrogative, une suite de borborygmes qui rend la parole inopérante, une histoire de « que » en fin de compte.

La citation est donc faite dans un premier temps sous couvert de l'anonymat : « in asking me to edit the manuscript » [3] et le « manuscript » ainsi délivré de la main de son auteur, est de nature si étrange (« strange ») que le lecteur se perd en conjecture. Il constate, de fait, que la citation se met en avant, est discours et objet du discours et qu'elle doit édifier les foules ; et c'est dans cette optique que la citation se met à l'ordre du jour, en se projetant sur l'avant-scène littéraire et judiciaire.

La citation est ainsi le début de la parole, celle qui débute et qui met en branle le discours. Car dans ce *citatio*, il est bien question d'un cheminement, d'une mise en mouvement, d'un déplacement et peut-être même d'une fuite, d'une dérobade. Le préambule participe également à ce processus d'avancée ; issu du latin *prae*, avant et de *ambulare*, marcher, le préambule fait lui aussi état de ce transport dont la citation nous parle. La mise en marche peut s'effectuer de façon métaphorique (porter autour) par la pratique péripatéticienne (Monique, la petite prostituée mineure, marche beaucoup dans Paris et fait beaucoup marcher Humbert) ou de manière plus pédagogique par l'entremise de vrais ou faux professeurs dont les noms évoquent avec humour une parole truquée, mortifère, répétitive, dénaturée : Professor Humbertoldi, Miss Prat, Rev. Rigor Mortis, Albert Riggs, Ass. Prof.

Enfin, si la citation veille à la naissance du discours, elle en clame également la fin violente, et ce dès l'avant-propos. Si le cœur n'y est plus, si les artères se bouchent, si la pathologie révèle le dysfonctionnement, la rupture de vaisseau et l'engorgement des organes vitaux, la pompe s'arrête. Cette thrombose opportune qui délivre, ou pas, Humbert d'un procès, est la preuve que l'excès de citations peut être fatal. C'est ainsi que Humbert se cite deux fois mais sous des écritures différentes : « 'Humbert Humbert ' » [3], « 'H.H' » [3]. La citation est ainsi, aussi, deux fois elle-même, l'initiale (début du nom qui reste cryptique) qui demeure au stade de l'ellipse et le nom écrit en toutes lettres (un nom qui se décline sur le mode de la répétition), en deux fois trop de lettres. L'on pourrait parler ici de crise d'identité, d'une double similitude. Quel crédit apporter à une citation qui dit qu'elle est citation ? Peut-on accuser la citation de mensonge ?

Lorsque Humbert, l'accusé, commence son allocution, il omet de prononcer la formule consacrée : « Jurez-vous de dire la vérité, toute la vérité, levez la main droite et dites "je le jure" ». De fait, il substitue le discours légal au discours plus littéraire de l'écrivain qui écrit des œuvres de fiction : « You can always count on a murderer for a fancy prose style. » [9]

En règle générale l'accusé baisse le ton lorsqu'il apporte un témoignage dans le but de convaincre ses juges de son innocence ; il utilise, pour ce faire, un style sobre et factuel parfois mêlé de pathos. Le prévenu répond aux questions qui lui sont posées afin que la vérité puisse être clairement établie. Dans l'exemple mentionné, au contraire, l'accusé revendique, sur un ton emphatique, sa culpabilité en tant qu'écrivain de fiction dont le propre est de divertir par sa prose. Se donnant la parole par le biais de la modalité assertive, l'orateur assure à son auditoire que leurs attentes ne seront pas déçues quant au style du plaidoyer. Son éloquence combinant effets d'annonce, sensationnalisme, suspense, procédés littéraires tels que l'allitération et le mélange des genres (criminalité et littérature=roman policier ?) prouve qu'il est maître de son discours et qu'il domine son auditoire de la voix. La polysémie de certains termes employés par Humbert témoigne de son désir de convaincre en brouillant les sens : « fancy » signifie imagination, chimère, fantasme, mais aussi sophistication, clinquant, tape-à-l'œil. Le discours de Humbert revendique ainsi son droit à s'écarter de la vérité, et les libertés langagières qu'il prend par rapport au cadre légal, sont de nature à dérouter l'auditoire. Il renverse les rôles, se fait avocat, reprenant à son compte tous les termes du vocabulaire légal pour les détourner de leur sens.

Lorsque ce dernier, passant d'un statut à l'autre et se citant à comparaître, poursuit son étrange allocution, il le fait à la manière d'un illusionniste ménageant ses effets :

« Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, envied. Look at this tangle of thorns. » [9]

L'arrière-plan juridique (« Ladies and gentlemen », « exhibit ») donne ici une nouvelle dimension à la parole de Humbert qui se cite à comparaître.

La parole ainsi présentée de façon spectaculaire sur le mode de la monstration (« this ») s'inscrit dans le cadre d'un discours mêlant les références (religieuses, symboliques, judiciaire) et les expressions grandiloquentes utilisées par les grands orateurs pour ravir leur auditoire ; par exemple interpeler son auditoire pour attirer son attention (« ladies and gentlemen of the jury), joindre le geste à la parole (« look »), multiplier les remarques cryptiques ou pluri-référentielles, utiliser un lexique abscond dans le but de prouver l'érudition de l'orateur. Cette parole se fait citation, témoignage d'une langue qui cite genres et références pour établir sa vérité. Dans cette mise en avant d'elle-même par le biais de la langue, du geste de la main et de la preuve tangible, la citation se topicalise, accentue ses reliefs, son enchevêtrement et se fait par trop saillante. Ainsi passe-t-on du genre de la plaidoirie, au genre poétique par le biais de l'intertextualité : la référence au séraphin provient de trois sources différentes ; tout d'abord, le poème de Poe intitulé « Annabel Lee » (« noble-winged seraphs, envied »), puis le roman de Vladimir Nabokov intitulé *Pale Fire* et se présentant sous la forme d'un poème de 999 vers écrits par un John Shade fictif, et enfin l'allusion biblique renvoyant à Isaiah 6: 2. Littérature, religion, domaine judico-légal, l'on cite à tout va sans restriction aucune, en toute liberté, dans un total abandon. Cette citation versatile, fondée sur une inflation langagière, revendique une filiation multiple.

Mais attachons-nous à cette révélation que l'on nous promet, cette preuve concrète et irréfutable que la main (« this ») présente de manière théâtrale. Or, sur le plan structurel, la citation dit quelque chose d'une certaine pathologie du manque et de la perte. Ainsi le relatif « what » (déficit informatif) combiné à la factualité brute de « is » met-il en relief la chute séraphique de la citation en tant que preuve indéniable d'une vérité qui reste à définir ; une chute confirmée par la présence du préfixe « mis », et de l'adjectif « simple » qui est ambigu ainsi que par l'effet de dislocation créé par l'accumulation des virgules, le verbe « envied » quant à lui, jetant le discrédit sur l'intégrité morale des anges affligés des faiblesses humaines. Cette preuve tangible demeure ainsi une simple annonce, elle est appelée à comparaître, Humbert la somme d'apparaître, mais elle se dérobe, se fait annonce vide, en creux, l'annonce d'une annonce qui ne donne lieu à aucune matérialisation.

Preuve tangible qui immédiatement se change en une image, un symbole cryptique, un nœud référentiel serré qui nécessite le recours à l'herméneutique pour tenter de le décrypter : « Look at this tangle of thorns ». La citation se cite à comparaître, de cette manière, par le biais de la monstration; elle se montre en tant que citation dans toute son apparence monstrueuse, difforme, entremêlée. Le ton impératif adopté par Humbert enjoint, plus qu'il ne les invite, les membres du jury à regarder une preuve invisible, in-montrable et se décrivant comme un enchevêtrement d'épines, à la fois couronne d'épines christique imaginaire et trop visible, et récit à venir d'une vision; cet enchevêtrement fictif est aussi l'image figurant le récit d'une fiction qui promet d'être difficile à démêler et dont la trame épineuse participerait à la fois de l'exhibition, de l'information erronée et de la parole récréative.

A la fois criminel, juge et auteur à genres, Humbert Humbert cite de façon compulsive; il dévoile et dissimule tout à la fois les citations empruntées à d'autres, et les reprend à son compte. En fait, il est établi, et ce de façon implicite, que Humbert s'est rendu coupable avant tout d'un plagiat; de plus il déroge à la règle qui consiste à maintenir le prévenu sur le banc des accusés afin qu'il subisse un interrogatoire et se justifie des actes répréhensibles qu'il aurait commis. Dans ce cas précis, Humbert non seulement élève le ton et le registre, mais il change également de statut passant de celui d'accusé à celui d'avocat. A la fois lui-même et toujours autre, H.H se convoque, se cite inlassablement dans ce lieu impossible à localiser qui tient du tribunal, de l'arène, du *locus* imaginaire.

Exhibit number two is a pocket diary bound in black imitation leather, with a golden year, 1947, *en escalier*, [...] I speak of this neat product of the Blank Blank CO., Blankton, Mass., as it were before me. Actually it was destroyed five years ago. [40]

Cette deuxième pièce à conviction inexistante (véritable fantôme qui se fait métonymie et métaphore d'une preuve qui se définit par l'absence) tout comme la première que Humbert présente comme une pièce à conviction véritable et vérece, est une page d'écriture blanche. En dépit de l'éloquence et de la palette d'effets stylistiques déployée par Humbert pour séduire les jurés et les lecteurs, la preuve est un faux; et si les majuscules B et C attirent l'œil et se détachent visuellement, si

l'allitération en *b* produit une tautologie sonore à couper le souffle et si la répétition de l'adjectif « blank » repris sous sa forme étirée « Blankton » crée une tension entre le semblable et le différent, enfin si l'intrusion de l'expression figée en français *en escalier* est écrite en italique comme pour mieux reproduire graphiquement l'image de l'escalier, la preuve est un blanc que l'on glose, un blanc qui fait parler de lui, une présence irréelle qui fait l'objet de descriptions des plus minutieuses, et de spéculations des plus fournies. Les procédés stylistiques mentionnés plus haut concourent à créer un effet de masse visuelle, d'accrétion, d'ajout incrémentiel qui à leur tour semblent faire apparaître, tel un tour de passe-passe, cet escalier fait de marches. La sonorité toute particulière qui résulte de la crispation de la mâchoire (« Blank Blank Co., Blankton ») force la prononciation et fait basculer le plaidoyer dans le discours de composition, dans la fabrication langagière, dans le factice, l'imitation, le pastiche et le trucage. Dire devient physiquement difficile, douloureux. La polysémie du terme « exhibit » et les variations sémantiques qui en découlent (dans le domaine juridique, le terme signifie première pièce à conviction, or il s'agit de la seconde ; dans le domaine artistique le terme désigne conjointement un lieu, une galerie d'art et un objet, la pièce exposée) rendent ainsi les frontières interprétatives poreuses : le sème devenant, tour à tour, événement artistique et concept (exposition) pour se réduire à l'œuvre unique.

La citation « en escalier » en tant que preuve affirme, de fait, sa singularité et son caractère multiple dans une mise en abîme perpétuelle de la preuve : la preuve est une preuve est une preuve...qui jamais ne se fait tangible, d'où la référence à l'esprit d'escalier qui indique qu'un événement arrive trop tard, qu'une idée se fait jour après coup. Cet agenda de poche dont il est fait mention s'avère être doublement impossible à présenter, du fait de sa destruction tout d'abord, puis du fait de sa source douteuse (la polysémie de « blank » est édifiante à ce sujet: blanc, vierge, dépourvu d'intérêt ; mais aussi, lacune, trou, vide, blanc-seing). Ce produit de contrefaçon, ce faux, cet indice vide qui dit le vide de son absence, est en réalité le fruit d'une esthétique de l'imitation dans laquelle le souci du détail et l'hyper-réalisme sont de mise. Une preuve « comme si » est une preuve qui cherche ainsi à se bâtir sur le palimpseste ; une comparaison en appelant une autre, un terme (« diary », « product », « exhibit ») évoquant un synonyme ou un équivalent.

Dans cette mise en scène de la citation à comparaître que Humbert organise, il ne s'agit pas tant d'évaluer le pouvoir de vérité de la preuve par rapport aux faits qui sont reprochés à l'accusé (car elle ne peut être produite), que de jauger de l'habileté dont elle fait preuve pour se construire en tant que représentation langagière à part entière, expression d'elle-même. Prise dans un système qui bat en brèche la règle juridique en tant qu'étalon de vérité, l'auto-citation dit quelque chose de sa nature réflexive. Cette parole tautologique qui affectionne les jeux de mots, les sous-entendus, les ambiguïtés de la sémantique et de la traduction, clame cependant sa recevabilité en tant que preuve indiscutable (dont la nature demeure évasive) : « I speak » prononcé sur le mode performatif et catégorique. Il faudrait ainsi croire sur parole, la parole qui se cite à comparaître et compter sur l'aide de la chronologie pour soutenir et étayer ses allégations : Humbert est mort en 1952, il aurait donc écrit ses confessions en 1947 alors même qu'il n'était accusé de rien. Ainsi aurait-il écrit de fausses confessions, à dessein. Et pourquoi sur un journal intime de poche ? Pourquoi éditer ce journal afin qu'il soit lu par le plus grand nombre alors même que sa nature intime relève du secret qui doit rester tu ? : « a clause in his client's will which empowered my eminent cousin to use his discretion in all matters pertaining to the preparation of « Lolita » for print. » [3] Enfin pourquoi se confesser en se citant sous un nom d'emprunt ? « Its author's bizarre cognomen is his own invention. » [3]

Le lecteur erre tandis que prolifèrent les suppositions. Le topos citationnel est celui d'un ailleurs, d'une errance spatio-temporelle. L'étymologie, à ce titre, se charge de nous rappeler que de ce *citatio*, à l'origine de la citation, découle un mouvement. A la fois terme juridique, mais également ordre envoyé par le Grand Maître à tous les chevaliers afin qu'ils se rendent à Malte en diverses occasions, ou encore passage emprunté à un auteur qui fait autorité, le *citatio* déplace ses limites spatio-temporelles. La citation nous invitait encore et encore à la suivre dans ces déplacements réels ou fantasmés : « By putting the geography of the United States into motion, I did my best for hours on end to give her the impression of "going places", of rolling on to some destination, to some unusual delight. » [152] Le régime des verbes indique un flux qui semble hésiter entre l'indirection (-ing) et la projection (to-BV), et qui, de surcroît, paraît vouloir défier les limites imposées par l'espace à circonscrire. Cet

espace qui se déploie physiquement dans son étalement gigantesque (« the geography of the United States ») donne alors lieu à des déplacements situés dans l'imaginaire fantasmé d'Humbert, chaque mise en branle du moyen de transport (« rolling ») visant à donner du plaisir (« delight »). Ici, dans cette mise en mouvement perpétuelle, le but à atteindre importe peu puisqu'il reste à l'état d'impression et de faux-semblant (« give her the impression »), de même la destination finale est souvent décevante, mais ce qui compte ce sont les frictions qu'elle déclenche et la jouissance qui peut en découler.

Plusieurs remarques s'imposent ici, car le processus de déplacement dont il est question est difficile à cerner. Dans un premier temps détachons-nous du lexique lié au mouvement en tant que tel (« motion », « going places », « rolling », « destination », « to ») pour nous recentrer sur les crochets : « going places » : Humbert cite un lieu commun, une expression figée que l'on pourrait traduire par, je cite le dictionnaire [le *Robert & Collins*] : « voyager, voir du pays ». L'on cite ici deux fois le mouvement, par une expression qui nous dit clairement que la langue voyage, et par une mise en friction générale du texte par le biais de l'étymologie. À cela s'ajoute une profusion d'indications directionnelles dont on aura, plus haut, noté le caractère imprécis et contradictoire. Quelque chose semble alors s'esquisser, faire son chemin, littéralement parlant. Donc cela marche et la citation mène quelque part, ou plutôt vers des lieux sans cesse autres, et les figures qu'elle dessine relèvent à la fois de l'écriture appliquée (géographie : écrire la terre) et des figures grotesques qu'un corps maîtrisant mal ses mouvements réalise. Mais il demeure une interrogation essentielle, ontologique, car il s'agit là de remonter avant l'origine de la citation, avant le mouvement, par conséquent, lorsque la citation n'était pas la voix d'un autre, mais une projection, un élan, un phénomène physique. Si l'on relit le début de la citation, du moins ce qui se trouve en premier dans la phrase, c'est la conjonction « by », qui apparaît, traduisant ainsi le moyen et la manière, puis comme si la géographie des Etats-Unis se devait de s'étaler physiquement dans l'espace avant que le créateur de la citation ne se dévoile, nous est enfin révélé le « I », Humbert Humbert, la matrice citationnelle.

La matrice bouge et c'est dans ces déplacements et errements multiples, mais aussi dans un certain désir de quadrillage d'un espace

mouvant, qu'elle s'affirme en tant que corps mobile. Ce besoin impérieux de translation s'effectue d'une langue à l'autre dans une série de contorsions et de sinuosités qui ne sont pas sans évoquer les ébats sexuels de H.H et Lolita. Cet espace parcouru en tous sens s'étale pour se rétracter et s'offre dans tous ce qu'il a de tortueux et d'escarpé.

Roughly during that mad year (August 1947 to August 1948), our route began with a series of wiggles and whorls in New England, then meandered south, up and down, east and west; dipped deep into *ce qu'on appelle* Dixieland, avoided Florida [153-154].

Le rythme est audible dans ces mouvements qui semblent organiser un morceau de musique, celle du jazz par exemple et ses morceaux syncopés. Les allitérations en *d* couplées aux assonances donnent une musicalité toute particulière au texte : « dipped deep » évoque à la fois le « dip dip » fredonné par les jazzmen et renvoie au coït de Humbert et de Lolita. Ce « Dixieland » que H.H mentionne renvoie au jazz, et le terme exact est « Dixieland jazz », et c'est en « tortillant les hanches » et en décrivant des « volutes », que Humbert et Lolita poursuivent leur épopée autoroutière. Ce rythme cadencé qui caractérise la note du swing est polyrythmique (« up and down, east and west ; dipped deep ») et favorise l'improvisation puisque l'on joue à l'oreille. Et du jeu il y en a surtout que l'on cite une autre langue, et par conséquent un autre rythme, une nouvelle musicalité, une autre intuition auditive. Ce que le swing nomme le « call and response » se retrouve ici dans cette alternance, ce rythme binaire qui s'exerce sous toutes ses formes : cardinales (up / down, east / west), vocales, sonores (français / anglais, assonances / allitérations), et corporelles (wiggle / whorl). Si l'on se cherche, fait fausse route et s'évite dans ces mouvements et ces inflexions, il se dégage néanmoins de toutes ces pérégrinations une étonnante vitalité. Voici à ce titre la définition que Bill Treadwell donne du swing :

We could go on and on. And on. But we would travel further along the road to nowhere. What is swing? Perhaps the best answer, after all, was supplied by the hop-cat who rolled her eyes, stared into the far-off ans sighed "you can feel it, but you just can't explain it. So you dig me ?" [10. "Introduction: what is swing?, *Big Book of Swing*, p.8-10]

Si le paysage lentement s'oralise et se met en musique, il se sexualise également pour ouvrir des béances évoquant la jouissance et les plaisirs érotiques escomptés. Toutefois, si le terrain à couvrir semble s'élargir dans un premier temps pour refléter l'immensité de l'espace américain, les confusions visuelles et auditives, linguistiques et phonétiques donnent lieu à une mise à plat sémantique dans un premier temps, comme si tous les termes se valaient et devenaient interchangeables : « pink and lilac formations, Pharaonic, phallic. »[156] ; un terme pour un autre donc. Pas si sûr, car le propre de la citation est d'induire en erreur, du moins de laisser ouvert cet espace dans lequel s'organise la semblance, l'illusion, la confusion des sens mais aussi la corporalité d'un paysage naturel qui s'humanise et se fait corps de nymphe. La reprise organise son jeu sous la forme de la répétition et de ses variantes : l'on cite mais différemment, sous le mode de la fausse équivalence, le synonyme de « phallic » (« Pharaonic ») se faisant rapidement superlatif, forme exacerbée de la mesure, qu'elle soit système de métrage ou système musical. Sur un mode staccato, du fait de la virgule apposant les deux termes, la citation génère des bouleversements à la fois paysagers et langagiers qui poétisent les espaces corporels, celui de la nature et celui de Lolita, mais également celui de Humbert métonymiquement sur-représenté par son phallus en érection. Tout le paysage de la citation se « sollipsise » et se fait projection imagée du désir de Humbert. Cependant, si le phallus tumescent se dresse dans son immensité pharaonique, s'il est gros de sa semence, il peine à jouir et à laisse s'écouler son liquide ; pourtant si jouissance il y a, elle ne peut être que visuelle, esthétique. Les zones érogènes qui se dessinent en courbes ou en pics semblent vouloir ici faire référence au style rocaille mais teinté d'américanité : « a natural cave in Arkansas », « a replica of the Grotto of Lourdes in Louisiana » [15]. Humbert exprime ici la citation par le biais du dessin, de la peinture, de la représentation graphique. Il ne cite pas un genre de façon explicite, entre guillemets, selon les règles typographiques d'usage, il le montre, le met en peinture, le mêle à un autre, recomposant ainsi la citation à l'aune de son inspiration et de la mimesis, combinant imagination et réminiscence des tableaux qu'il a vus. Une esthétique citationnelle de l'incorporation s'esquisse alors au gré des références picturales, des noms de peintre et des genres artistiques que Humbert essaime dans ses mémoires : « and Claude Lorrain clouds inscribed remotely into misty azure... Or again, it might be a stern El Greco, pregnant with inky rain. » [152]. Là encore la matrice renvoie à la

procréation (« pregnant ») et le lexique organise ses variations autour du liquide fécondant l'utérus (« misty », « inky rain »).

Les formes allongées présentes dans les tableaux du Greco et illustrées par les corps phalliques que Humbert Humbert et Lolita rencontrent en chemin, tout comme la lumière qui semble venir de différents points, donnent aux scènes une irréalité qui participe de la transe créatrice, de l'inspiration qui saisit l'artiste en pleine composition. La citation en tant qu'elle est mouvement et référence s'ouvre en éventail et découvre une palette apparemment inépuisable (« the whole arrangement opened like a fan, somewhere in Kansas » [153]) des possibles lieux de sa rencontre.

Parfois, les lieux cités, y compris les lieux communs des arts, évoquent des paysages imaginaires, tantôt vides, tantôt pleins associant les espaces géographiques sans cesse élargis, cartographiés et répertoriés sous des noms propres ou communs tels que « Shakespeare, a ghost town in New Mexico » [157], ou bien encore « Conception Park » [157] et l'énigmatique « a Michigan town bearing his name » [157]. La citation se fourvoie dans une direction apparemment bouchée (la répétition de « that » indique une mise à distance sur le plan de l'affect et de l'espace, et cette impression se voit renforcée par l'adjectif « unattainable »), du moins engorgée et en cela rend visible les signes pathogènes de la divagation et de la procrastination : « Tuesday. Clouds interfered with that picnic on that unattainable lake. » [50] Le temps de l'histoire est celui de la stase et de l'empêchement lié aux perturbations atmosphériques. La citation italiciée comme pour mieux traduire sa résistance au temps et aux excursions / incursions, se penche et freine le discours ; ainsi rendue inopérante, l'inscription dans le temps s'efface : c'est mardi que rien ne s'est passé. Ici, Humbert cite son journal intime, mêlant ainsi aux incertitudes de la mémoire les aléas du temps, phénomène atmosphérique et temps de l'histoire. Humbert se cite en italiques, désirant donner un autre relief, une autre esthétique à la citation extraite de son journal. Là encore, l'oblique et le travers représentent physiquement le mouvement de la citation sous la forme d'une ligne de fuite. Le journal intime n'étant qu'un prétexte pour reprendre la citation, la métamorphoser et la rendre impossible à cadrer. Tout cite, tout se cite, tout est citation si l'on part du principe que Humbert Humbert – le bien nommé, puisqu'il est à la fois lui et lui-même – est la citation. Assurément c'est Humbert qui décide de ce qui est susceptible de pouvoir être cité,

« Tuesday » devenant ainsi l'élément de relief d'un discours sur l'impossible, le non événementiel, l'échec.

Si la citation ne semble mener nulle part d'un point de vue géographique, il en va de même sur un plan littéraire, le dramaturge Shakespeare devenant lieu commun fantomatique. La citation finalement trouve un point d'ancrage dans la métaphore de la fuite : fuite de Humbert et de Lolita à travers le territoire américain, mais aussi traversée épique sur un mode parfois comique de toutes les représentations artistiques de la citation. Qu'elle utilise certaines ficelles littéraires (tels que l'ellipse et l'étoffement, la métaphore, les échos, l'intertextualité) pour donner corps, et ce de façon paradoxale, aux mouvements qu'elle décrit à travers l'espace, la citation nous dévoile surtout son caractère fuyant, mouvant et incertain. Sur le plan artistique, la citation s'affirme par le biais de l'incorporation et du patchwork, de la juxtaposition et de l'assemblage.

Mais la citation se caractérise également par d'autres changements d'état, physiques cette fois, notamment le grossissement et l'amaigrissement. La métamorphose physique de la citation traduit ainsi une certaine élasticité corporelle. Si ce corps citationnel en pleine mue peut ainsi enfler ou désenfler, il lui est également possible de se scinder en de multiples membres ou cellules tous rattachés au même organisme cependant.

La liste ronéotypée des noms des camarades de classe de Lolita reproduite telle quelle, et citée in extenso par Humbert qui se la réapproprie et en fait un poème de sa composition, est à ce titre très révélatrice de ce gonflement : « there was a mimeographed list of names referring, evidently, to her class at the Ramsdale school. It is a poem I know by heart. »[51-52] Une ronéo est une machine servant à produire des textes ou des dessins. Cette idée de mécanisme est nécessairement liée à la reproduction à l'identique d'un original. La liste telle qu'elle apparaît semble déformée, à gauche comme à droite. Des distorsions de taille liées à la largeur des noms font saillie et le nom Hamilton, Marie Rose est tel un membre qui pointe en avant, hors du corps du texte. La colonne de gauche ne semble pas droite mais dessine une ligne oblique qui force le cou à suivre la même pente ; pour suivre des yeux la liste, il faut bien en percevoir le déplacement. Cette perception erronée (l'on

pourrait croire que la liste est droite) de l'espace occupé par l'écriture se trouve renforcée par des noms tels que Falter (hésiter, faiblir, chanceler), Flashman (lueur soudaine du flash), Haze (brume, fumée), Fantazia ; l'onomastique nous permettant ainsi, à tort ou à raison, de reconstituer sur le plan de l'intelligible ce que la sensibilité avait soustrait à notre raisonnement. Nous pensons avoir compris ce que la liste-citation laisse échapper à travers le papier paraffiné perméable à l'encre fluide du stencil, nous pensons avoir cerné visuellement tout ce qui dépassait de la liste, et nous lecteurs, nous croyons aussi pouvoir nous exclamer « Coo » (MacCoo), ça alors ! Pourtant, là encore, ce que nous pourrions formuler en terme de certitude ne serait que gargouillis, une hésitation, une interprétation forcée, de l'herméneutique à peu de prix dispensée sur les bancs d'une université quelconque. La liste nous fait accroire que l'on peut y trouver, pour peu que l'on se force, tout ce que l'on y cherche : Chatfield (chatte), Byron (de la poésie), Knight, Glave (de l'amour courtois, ou un symbole phallique).

La citation repousse encore les limites de l'écriture pace qu'elle relève de la « Fantasia » (démonstration équestre) et donc de la belle figure imposée, mais aussi de façon antithétique, de la fantaisie ; cette œuvre d'imagination ne suit pas les règles préétablies d'un genre. C'est en ce sens que la liste fait figure de matrice en expansion, car chaque nom en évoque un autre.

Là encore, la citation fait feu de tout bois dans cette recomposition littéraire qui participe également de la calligraphie. Ici se pose la question de l'essence de la poésie, et une véritable réflexion s'opère sur le sujet de la poésie. Ce questionnement se double d'une autre problématique : cite-t-on pour citer ou doit-on citer pour dépasser, transcender la citation ? En d'autres termes la citation est-elle une forme d'écriture à part entière, un texte d'inspiration, un geste artistique qui érigerait la reprise et l'emprunt au rang suprême de la création littéraire ?

Listés alphabétiquement, les noms se déclament sur le mode encyclopédique, dans une transe polycopiée qui relève de la litanie, ou du rite incantatoire. Magie noire, et onanisme se mêlent alors lorsque le nom « Haze Dolores » est cité : « I'm trying to analyze the spine-thrill of delight it gives me, this name among all others. » [52]. Mais revenons au début. Le phénomène d'accrétion induit une accélération du rythme de la

voix et une sorte de prisme, une figure s'apparentant à une colonne déformée qui s'imprime sur la rétine du lecteur. Puisque le but avéré de la citation est ici de retrouver puis d'extraire le nom, Haze Dolores, de la masse des anonymes, il s'agit de mettre en place un travail d'exégète. Ce retour à l'origine s'effectue par le biais de la torsion, de la douloureuse contorsion visuelle car l'œil peine à converger vers le nom, symboliquement placé au centre de la liste. La citation se reproduit d'elle-même, telle une sérigraphie, et cette reproduction malade rend le texte stérile, paradoxalement, vain (« Wain, lull ») et répétitif (« Talbot, Edgar / Talbot, Edwin »).

Dépouillée de ses guillemets, la citation n'est plus vraiment identifiable, et si elle ressort du corps du texte, c'est à présent par le biais des parenthèses, des italiques, ou de simples commentaires qu'elle effectue ce geste. Par là même, la citation s'enrichit et se fait cryptique, se complexifie, s'involute et se fait baroque. Voici le début de la lettre d'amour que madame Haze adresse à Humbert :

This is a confession: I love you [so the letter began ; and for a distorted moment I mistook its hysterical scrawl for a schoolgirl's scribble] ... The situation *chéri*, is quite simple. Of course, I know with absolute certainty that I am nothing to you, nothing at all. »
[67]

Le texte cité dans sa totalité est écrit en petits caractères, il est en outre précédé d'un espace blanc qui le sépare du reste du texte. Ce fragment d'espace vide entre les deux écritures est à considérer comme le blanc de la mémoire qui convoque la citation pour qu'elle parle ; c'est d'ailleurs ce que confirme Humbert à la suite de la lettre : « What I present here is what I remember of the letter, and what I remember of the letter I remember verbatim (including that awful French). It was at least twice longer. » [68] De cette mémoire rendue sélective nous ne pouvons tout savoir, si ce n'est qu'elle opère des coupes sombres dans la citation. Dans le même temps cette mémoire semble faillible et tautologique : « what I remember, and what I remember I remember ». À trop vouloir se souvenir, l'on se souvient de l'oubli, du manque, de la citation tronquée, et donc ce que l'on cite ne peut être que fabriqué, falsifié.

Reprenons la confession. La citation organise son morcellement, son démembrement par le biais de la ponctuation: les parenthèses découpent visuellement l'unité du texte, les italiques nous astreignent à changer de position et à tendre le coup de côté pour poursuivre la lecture, et enfin les points de suspension offrent une trame lacunaire en attente de comblement. La citation ici n'a pas pour but d'offrir un support herméneutique (« with absolute certainty » est écrit en italiques, donc peut-être sujet à caution, à prendre avec des pincettes par conséquent) qui viendrait corroborer le propos. Le texte ainsi présenté se dévoile tout d'abord sous une forme suturée et gribouillée, c'est à dire un écrit qui relève plus de la trace, du dessin grossier que de la calligraphie ou des belles lettres. Cette mauvaise écriture est la marque d'une incertitude essentielle quant à sa nature. La citation prend de l'ampleur et grossit à vue de nez, les italiques se multiplient et occupent bientôt plus de place que les caractères « normaux ». Ici les notions de déviance et d'anormalité et d'hétérogénéité font à nouveau leur apparition ; en page 5, déjà Humbert avait été accusé de personnage déviant : « He is abnormal ». Ce dérèglement que la citation provoque dans le corps intègre de l'écriture (intègre dans le sens « un et indivisible », formant un tout homogène) est à mettre sur le compte de l'hystérie. Tout l'appareil langagier que madame Haze déploie alors pour convaincre Humbert de son amour est fondé sur le dérèglement des nerfs, l'exacerbation de tout l'appareil langagier et notamment de la ponctuation, la torsion lexicale (« scrawl »), la syntaxe entrecoupée, l'antinomie, l'écriture indéchiffrable (« scrawl ») et la voix double (les commentaires du narrateur se mêlent à la voix de Mme Haze, le français se mêle à l'anglais, le « I » se dédouble).

De cette confession qui se ferme dès l'abord par la multiplication des signes typographiques contradictoires découle alors, par voie de conséquence, une appropriation frauduleuse de la langue de l'autre (« mistaken ») et une erreur d'interprétation puisqu'il n'est pas possible de prendre la mesure de la citation.

La citation se caractérise dès lors par les troubles de la personnalité, cette pathologie qui consiste à masquer son identité par le biais de l'incognito, et par le truchement de l'intertextualité, à tronquer son ipsité pour une autre, à faire de l'autre partie intégrante de son individualité.

La multiplicité des références littéraires se fait sur un mode incrémentiel : « *The Taming of the Shrew* » [191] est cité sans le nom du dramaturge Shakespeare alors qu'auparavant ce dernier était devenu lieu fantomatique « Shakespeare, a ghost town in New Mexico » [157 ; plus tard encore, le nom propre de l'écrivain se fait néologisme et change de catégorie grammaticale « nous connûmes, to use a Flaubertian intonation – the stone cottage under enormous Chateaubriandesque trees » [145]; les auteurs auxquels il est fait référence ici, que ce soit Shakespeare, Flaubert ou bien encore Chateaubriand se trouvant dans un premier temps réduits à de simples faire-valoir langagiers et manipulés par le biais de banales transpositions pour alimenter le discours de Humbert ainsi remanié à l'aune de l'agrammaticalité (« Flaubertian » et « Chateaubriandesque » n'existent pas dans la langue commune anglaise).

Humbert utilise le terme parodie sur le mode hyperbolique – le terme « parody » est d'ailleurs récurrent dans *Lolita* (pour ne citer que quelques exemples : « Parody of a hotel corridor. Parody of silence » [119] », cette citation renvoie à la scène où Humbert est pour la première fois à l'hôtel avec Lolita), de même le pastiche devient technique référentielle de la citation. La citation mêle alors les langues, anciennes ou vivantes dans une réinvention perpétuelle et invite le lecteur à prendre une part active dans cette supercherie.

Seva ascendes, pulsata, brulans, kitzelans, dementissima. Elevator clatterans, pausa, claterrans, populus in corridoro. Hanc nisis mors mihi adimet nemo! Juncea puellula, jo pensavo fondissime, nobserva nihil quidquam ; but of course, in another moment I might have committed some dreadful blunder. [120]

Ainsi, lorsque Humbert se lance dans cette incantation pseudo latine, sur un fond d'incantation et de rite sabbatique mêlé de liturgie, il requiert du lecteur une certaine connaissance du latin, ou du moins une certaine curiosité intellectuelle qui le poussera à effectuer des vérifications, ou tout simplement à son humour (l'on reconnaît beaucoup de termes dans ce maquillage grossier du latin : « clatter », « elevator », « corridor »). Humbert, de toute évidence, s'en remet à la sagacité du lecteur, mais dans quelle mesure, car après tout n'est-ce pas lui qui fait mention de cette : « pharisaic parody of intimacy » [145]. Globalement, la citation est,

dans cet exemple, le résultat d'un semblant d'intertextualité, un conglomérat de langues étrangères et de langues rituelles (la messe noire ou liturgique). Cette mise en scène de l'absurde et de l'éventuelle bourde se déploie selon les modalités de la pseudo érudition et de la mise en forme d'une certaine poésie (répétitions, assonances, allitérations, rimes, déclinaisons).

Ce croisement langagier est le signe d'une propension à l'hybridité qui contribue également à régénérer la langue en distinguant signe et signifié, en faisant intervenir d'autres sens (l'ouïe notamment) afin de comprendre la langue de la citation dans toute sa musicalité. Toute interprétation définitive est ainsi rendue inopérante.

L'onomastique nous révèle également qu'elle peut être source d'erreur et de confusion. Ainsi, lorsque Humbert doit décliner son identité à l'hôtel du « Enchanted Hunters », il peine à dire son nom correctement et se met à citer des personnages imaginaires, comme autant d'alias servant de couvertures derrière lesquelles il se cache : « The name », I said coldly, « is not Humberg and not Humbug, but Herbert, I mean Humbert » [118]. De même les deux initiales H. H. se faisant écho sont la preuve de ce besoin organique à se dire soi-même, à ce citer.

Le solipsisme fait son œuvre et Humbert Humbert, ou tout autre appellation servant de paravent au processus d'identification, est toujours celui qui cite et se cite encore et encore. Que Quilty (là encore une histoire de couverture) soit la manifestation physique d'une altérité et d'une dialectique de la contre-citation (gardons à l'esprit cette idée de *citatio* et de course-poursuite entre les deux hommes), il n'en reste pas moins vrai que pour faire subsister la citation originelle, donc Humbert Humbert, il faut tuer le double, et ce faisant se tuer soi-même. Car il ne peut y avoir deux voix *citantes*, deux *solus ipse* :

I stopped in the doorway and said : « I have just killed Clare Quilty. » (...) What does he say, Tony ? asked a faded blonde from the bar. « He says, » answered the florid fellow, « he has killed Cue. » [305] La citation reprend ainsi par une autre voix, sur un mode de reprise à la différence près, celui de la réplique.

La citation baisse la voix jusqu'à en devenir inaudible. A la fin, elle meurt. Elle se contemple nue ou cachée sous des voiles ou bien des plaids, telle une mêlée de corps textuels qui se pénètrent sans jamais se donner pleinement. Les voies qu'elle emprunte sont semées d'obstacles, et c'est à ce titre que la présence importune de l'élément canin est l'un des éléments déclencheurs qui fait dévier la course citationnelle. La citation graduellement devient le discours tout entier, l'intrigue et la fiction impossible à achever : parenthèse de parenthèse, discours ravaudé et arraché tel un trophée et un lambeau de peau au corps littéraire balisé dans toute sa richesse, dans toutes ses nuances ; reconstruction qui relève de la folie architecturale, trompe-l'œil qui oppose Eros et Thanatos ; la citation est l'écriture. Dans tout son caractère paradoxal.