

# LE FERTILE CONTREPOINT

« Remercions donc la nature pour cette humeur peu conciliante, pour la vanité rivalisant dans l'envie, pour l'appétit insatiable de possession ou même de domination. Sans cela, toutes les dispositions naturelles excellentes de l'humanité seraient étouffées dans un éternel sommeil ».

Emmanuel KANT, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* (1784).

Dans son dernier chef d'œuvre, *Ada ou l'ardeur*, Vladimir Nabokov construit un bien étrange univers traversé en son milieu par une ligne de partage entre bien et mal, bonté et malignité. Cet univers prend place dans le château d'Ardis, écho phonétique suggestif d'un paradis vaguement tchekhovien, où rires enfantins et voiles blancs flottent dans une même mise en scène de l'idylle. Van et Ada, qu'une lecture symbolique et attentive aux sonorités identifiera comme des réécritures d'Adam et Ève, sont les deux jeunes héros — unis en un seul prénom, Vaniada — de cette idéalité innocente et fraîche. Lucette, petite sœur infernale dans tous les sens du terme, se voit quant à elle condamnée par l'onomastique aux flammes de l'enfer : Lucette, c'est Lucifer. Ada et Van, nimbés de l'aura que leur confère l'identification du lecteur, voient sans cesse leur amour perturbé par ce « petit diable vert ». L'univers d'*Ada ou l'ardeur* apparaît

ainsi structuré en un espace symbolique séparant nettement les bons et les méchants.

Mais voilà que Nabokov s'ingénie à détruire le bel édifice duel. Lucette, sur laquelle un atroce suicide, dans une prolepse bien orchestrée, va projeter une image tragique, raie le personnage de la population romanesque. À « Ardis I », première partie du récit centré autour de l'idéalité de Vaniada, succède alors « Ardis II », qui déplace habilement les repères pourtant solides qui séparaient bons et méchants. À la lumière du suicide de Lucette, les personnages de Van et Ada se teintent alors de démonisme et de cruauté. Où l'on voit l'héroïne composant les « spondées sarcastiques de la méchante Ada », jouissant des paroles acérées qu'elle adresse à sa petite sœur, « des vilains mots bien ténébreux, qui lui font peur ». Ada et Van vont jusqu'à pousser Lucette à la folie et à la maladie et à jouer avec elle, jusque dans ses derniers moments, un jeu particulièrement démoniaque :

« Bien que conscient et honteux de son désir pour une enfant malade, Van sentait, dans un obscur retour d'anciennes émotions, son désir s'aiguiser à cette honte ». Ada, initiatrice perverse de sa sœur, orchestre la mise en scène de la cruauté : « Pour bernier Lucette, Van devait la cajoler en présence de sa sœur en même temps qu'il embrassait Ada, et l'embrasser et la caresser quand Ada était dans les bois ».

Peu à peu, ce sont Ada et Van qui passent aux mains de Lucifer tandis que Lucette, victime, se retrouve parée des flambants atours du bien. Et Nabokov d'appuyer ce renversement dans la structure symbolique de l'espace et du langage. Ada, en russe, veut dire « Enfer ». Ada à Ardis, c'est le diable au paradis. D'autant que Van et Ada ont le même père, Démon. Ardis apparaît en fin de compte comme un lieu terriblement ambigu, ambivalent, tantôt parfaitement souriant, tantôt sournoisement maléfique. Eden et / ou Averno, Ardis Hall — le nom désignant le château —



Monotype de Thierry ARDAILLON

adopte une double postulation irréductible : *paradise + hell*.

Dans cette ambiguïté essentielle, ce treizième numéro de *La Voix du Regard* se propose de lire la mise en abyme de l'acte de récit, et plus généralement de l'acte créateur. Le va-et-vient incessant entre bien et mal affirme l'indissolubilité des deux notions : le balancement prolongé entre les deux pôles de ce courant alternatif fait œuvre. L'ambiguïté constitue ainsi la dynamique du récit en même temps que sa condition de possibilité. Les deux camps du bien et du mal structurent l'œuvre d'art, littéraire, plastique ou cinématographique et fabriquent de l'histoire, du récit, comme une boîte de Pandore.

À travers ce numéro, bons et méchants se comprennent dans un rapport permanent de contrepoint fertile : leur opposition fait raconter, fait parler, fait juger, et s'affirme directement constitutive de l'œuvre. La première partie de notre dossier confronte d'ailleurs mal et méchanceté pour examiner la dimension morale et

métaphysique de leur présence au sein d'œuvres aussi diverses que le *Journal d'un curé de campagne*, les films d'Abel Ferrara ou *l'Exorciste*. La figure du méchant légitime le camp des bons et produit de l'imaginaire, un imaginaire peuplé de figures étranges dont la seconde section tente de dresser l'improbable inventaire : sorcières, vampires bossus, fières gorgones le disputent aux *serial killers* de sang froid et aux mécaniques de la méchanceté. La troisième partie s'interroge quant à elle sur le passage à l'acte : l'art est-il méchant ? demande-t-on à Jean Le Gac dont le pinceau prend les contours du flingue. On quitte soudain le terrain de la représentation pour celui de l'intention, et l'on découvre ce qui motive l'intransigeance productive de l'acte créateur. Habité par l'imposant cortège des méchants, ce numéro participe de la fécondité du partage ambigu entre bien et mal. Il ajoute ainsi quelque deux cents pages à la fertilité essentielle de la méchanceté.

**Jocelyn MAIXENT**

Directeur de la rédaction