

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LECTURE GIGOGNE.  
MIRAGE ET AUTORÉFLEXIVITÉ DANS *THE EYE* ET *THE DEFENSE*  
DE VLADIMIR NABOKOV.

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
CATHERINE EVE GROLEAU

DÉCEMBRE 2005

## REMERCIEMENTS

Diverses personnes essentielles ont permis à ce mémoire de prendre forme. Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de maîtrise, Bertrand Gervais, pour sa patience, sa lecture attentive et perspicace, et pour avoir donné tout son sens au mot professeur; et également pour m'avoir permis de travailler en tant qu'assistante de recherche pour le département d'études littéraires de l'UQAM. Je remercie aussi le comité de lecteurs qui a contribué à finaliser ce travail de rédaction. Finalement, je tiens à remercier Lorraine, Serge, Marino et Manu pour leurs soutien et encouragements ainsi que mon frère Geoffroy, pour son appui inconditionnel et constant.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	3
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PRÉTEXTE ET ART DU ROMAN :	
LES CONCEPTIONS LITTÉRAIRES DE VLADIMIR NABOKOV.....	6
1.1 Réalité, nature et artifice.....	7
1.2 Le détail enchanteur.....	12
1.3 Le jeu.....	18
1.4 Le lecteur nabokovien.....	21
1.6 En guise de survol .....	24
CHAPITRE II	
LE PERSONNAGE NABOKOVIEN DANS TOUS SES ÉTATS.....	26
2.1 Le personnage Smurov .....	28
2.1.1 Cinéma et focalisation .....	32
2.1.2 Narratologie et focalisation.....	35
2.1.3 Polyphonie et dialogisme.....	38
2.1.4 Aspects synthétiques du personnage Smurov .....	42
2.2 Le personnage Luzhin .....	46
2.2.1 <i>The Defense</i> .....	47
2.2.2 Luzhin et l'interprétation caduque.....	50
2.3 Le personnage démasqué.....	56

CHAPITRE III	
L'ATELIER DE NARCISSE.....	58
3.1 La métafiction et le roman nabokovien.....	59
3.2 Roman policier et métafiction dans <i>The Eye</i> .....	66
3.3 Jeu et métafiction dans <i>The Defense</i> .....	72
3.4 Métaconclusion.....	78
CONCLUSION .....	81
BIBLIOGRAPHIE .....	83

## RÉSUMÉ

Certains textes littéraires plongent leur lecteur dans une profonde incompréhension. Plusieurs de ces textes demandent un mode d'emploi afin d'élucider leur complexité. Les romans de Vladimir Nabokov s'inscrivent dans ce genre de texte demandant au lecteur un travail d'interprétation complexe. Nous tâcherons à travers trois perspectives de lecture s'emboîtant l'une dans l'autre de venir à bout des difficultés que posent deux de ses romans, *The Eye* et *The Defense*, et nous les interrogerons relativement à leur esthétique romanesque particulière, la métafiction, à leurs personnages, et à la lecture en découlant.

Le premier chapitre s'attache plus particulièrement à la conception de la littérature selon Nabokov. Nous soutirons des essais théoriques et des analyses littéraires effectuées par l'auteur des éléments de son esthétique, éclairant par conséquent ses propres choix romanesques. Le deuxième chapitre s'attache à comprendre plus spécialement les modalités d'apparition et d'interprétation des deux personnages principaux des romans étudiés, à partir de notions telles que la focalisation, la polyphonie et le dialogisme, et nous nous y arrêtons plus précisément à la question de leurs dimensions à partir de la théorie du personnage proposée par James Phelan. Cette théorie permet de mettre en lumière les aspects non-réaliste et synthétique des personnages étudiés. La question que nous posons au troisième chapitre concerne cette fois la dimension autoréflexive et métafictionnelle des romans de Nabokov. On y décrit diverses stratégies auctoriales qui insistent sur le caractère synthétique et artificiel de la fiction. Nous y analysons de façon plus importante la parodie de la forme policière et du jeu dans nos deux œuvres.

## INTRODUCTION

I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant...

James Joyce

Les romans de Vladimir Nabokov, écrivain russe et américain, tout comme ceux de James Joyce, doivent être assidûment fréquentés afin d'en épuiser la complexité. L'esthétisme particulier de l'œuvre nabokovienne et les procédés multiples qui en sont l'apanage ne facilitent pas la tâche du lecteur. Pénétrer dans l'univers nabokovien est une entreprise qui demande à la fois une lecture minutieuse, un regard théorique et une attention constante portée aux jeux stylistiques. Notre mémoire de maîtrise a pour but de rendre compte de la complexité de deux œuvres du corpus russe de l'auteur, les romans *The Eye* et *The Defense*. Nous les analyserons dans la perspective de leur lecture et tenterons de montrer comment ces textes mettent en scène leur propre interprétation. Il nous est apparu que ces deux romans de Nabokov renvoyaient le lecteur à son acte d'interprétation et aux mécanismes qui en sont à la base. Ces textes appellent une lecture complexe, une interprétation tout aussi complexe en fait que celle déployée par leurs personnages principaux. Nous travaillerons principalement sur *The Eye*. Quant à *The Defense*, le roman nous servira de contrepoint permettant de mettre en perspective les procédés dégagés dans le premier. Afin de décrire les problèmes que posent au lecteur *The Eye* et *The Defense*<sup>1</sup>, il nous a semblé nécessaire de les étudier par trois perspectives différentes.

---

<sup>1</sup> Nous nous servons des versions anglaises de *The Eye* et de *The Defense*, les traductions vers l'anglais ayant été effectuées par l'auteur lui-même. (Vladimir Nabokov. [traduction du russe de Dimitri Nabokov et l'auteur [1965]]. 1990 [1930]. *The Eye*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature » et Vladimir Nabokov. (traduction du russe de Michael Scammell et l'auteur (1964)). 1990 [1930]. *The Defense*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature ».)

Le premier chapitre propose un aperçu des conceptions littéraires de Nabokov, conceptions qui éclairent le travail de l'écrivain et qui nous permettent de cheminer vers une lecture approfondie. Ces conceptions littéraires constituent une base nous aidant à saisir l'univers particulier de l'auteur et à établir des stratégies de lecture afin d'assurer nos analyses. Le dessein du premier chapitre est de permettre une première incursion dans l'oeuvre. Afin de mieux comprendre le texte lui-même, nous tâcherons d'illustrer comment les conceptions nabokoviennes de la réalité, de la description, du jeu et du lecteur influencent ses œuvres. Comme nous le verrons, ses définitions de la réalité se révèlent complexes et presque en contradiction avec son désir de vraisemblance et la surenchère de détails que l'on retrouve dans son oeuvre. Une analyse de la fonction du jeu dans son art, ainsi que du rôle du lecteur anticipé par ses intrigues, viendra en quelque sorte élucider ces contradictions.

Le deuxième chapitre, qui est le cœur de notre mémoire, offre une lecture plus serrée et formelle des deux œuvres choisies et des procédés narratologiques qui s'y trouvent. Afin d'élucider la complexité narrative de *The Eye* et de *The Defense*, nous emprunterons des outils à la narratologie, aux propositions de Bakhtine sur le dialogisme, ainsi qu'à la théorie des personnages présentée par James Phelan. Nous montrerons que le texte nabokovien rend l'interprétation complexe, que ce soit celle des personnages par rapport à leur monde, ou celle du lecteur au contact de l'oeuvre. À partir des propositions de Phelan, nous exposerons la dimension synthétique des personnages de Smurov et de Luzhin. Avec Smurov, de *The Eye*, nous montrerons comment les foyers de focalisation multiples, la polyphonie et le dialogisme, ainsi que l'irréalité et l'identité conflictuelle du personnage brisent l'illusion référentielle et surdéterminent la dimension synthétique. Quant à Luzhin, de *The Defense*, nous montrerons comment sa propre interprétation du monde se révèle conflictuelle. Le parallèle fait par Nabokov entre Luzhin et un pion, sa mise en abyme du jeu d'échecs, l'impossibilité pour son personnage de différencier le rêve de la réalité et la façon dont les autres personnages l'interprètent sont autant de facteurs qui accentuent la dimension synthétique du personnage.

---

Finalement, nous entreprendrons, au troisième chapitre, une dernière plongée dans l'œuvre nabokovienne. Afin d'éclairer les deux romans, nous intégrerons à notre lecture les réflexions qui ont donné lieu aux concepts de la métafiction et de la littérature narcissique. Nous décrirons en quoi consiste la métafiction en littérature et plus particulièrement comment, selon Linda Hutcheon, elle se dévoile de façon explicite ou implicite. Nous montrerons que certains procédés et thèmes de *The Eye* et de *The Defense* empruntent activement au roman policier et au jeu et incorporent des éléments métafictifs et des stratégies autoréflexives qui exacerbent les limites de l'interprétation. Le chapitre trois redéfinira ainsi dans son paradigme propre — car les paradigmes peuvent régler la lecture et « fournir des lignes directrices pour la rencontre entre le texte et son lecteur<sup>2</sup> » — les problèmes que posent nos deux œuvres.

Notre lecture se trouve à reproduire le tracé que prend la triple *mimèsis* théorisée par Paul Ricoeur dans le premier tome de *Temps et Récit*. Tout comme les trois étapes nécessaires à la *mimèsis*, selon Ricoeur, notre façon d'appréhender l'œuvre nabokovienne s'agence en trois étapes qui permettent de décrire la façon dont les œuvres se réalisent et se déploient. Lors du travail de la *mimèsis I*, Ricoeur affirme que le lecteur se doit de préfigurer, en « pré-compréhension<sup>3</sup> », l'univers narratif dans lequel il gravite afin de pouvoir pénétrer dans le monde symbolique [et particulier] du texte. Comme il le mentionne, « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité.<sup>4</sup> » La visée de notre premier chapitre est, tout comme la *mimèsis I*, de déterminer le réseau conceptuel nabokovien sur lequel la compréhension de ses textes peut se faire. Car la compréhension « est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles,

---

<sup>2</sup> Paul Ricoeur. 2001. *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Saint-Amand-Montrond : Éditions du Seuil, coll. « Points, Essais », p. 145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>4</sup> *Ibid.*



de ses ressources symboliques et de son caractère temporel.<sup>5</sup> » Notre deuxième chapitre, quant à lui, s'apparente à la *mimèsis II*, au « passage du paradigmatique au syntagmatique<sup>6</sup> » qui est « l'œuvre de l'activité de configuration.<sup>7</sup> » Nous plongeons donc dans le texte lui-même afin de le comprendre et de « maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique.<sup>8</sup> » Finalement, au troisième chapitre, nous nous retrouvons en quelque sorte à effectuer un travail de refiguration s'assimilant à la *mimèsis III*, celle-ci marquant « l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur.<sup>9</sup> » Comme l'a affirmé Ricœur, l'œuvre, même en rejetant les paradigmes dans lesquels elle s'inscrit, s'établit dans un cadre de référence qui lui est propre et « relève de l'histoire paradoxale de la "concordance"<sup>10</sup>. » Ainsi l'arc entier ricœurien, les trois étapes nécessaires à la compréhension narrative, « l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des oeuvres, des auteurs et des lecteurs<sup>11</sup> », est reproduit sur un plan esthétique dans notre mémoire afin de venir à bout de la complexité des deux romans de Nabokov.

Trois regards sont portés sur nos deux romans afin d'en établir la spécificité : un premier s'inspirant de la figure auctoriale, qui vient préfigurer les choix esthétiques actualisés dans les deux romans à l'étude, un deuxième plus formel, se basant sur les textes eux-mêmes et leurs caractéristiques narratives, et un dernier plus théorique, s'inscrivant du côté de la lecture et de l'interprétation. L'un des enjeux de cette étude sera la notion de réalité qui est, pour Nabokov, inacceptable et qu'il réduit à une simple question de perspectives. Dans son sillage, notre mémoire de maîtrise multipliera les perspectives afin de donner la meilleure image possible de la réalité de son art. Notre lecture, comme l'indique le titre de ce mémoire, est gigogne en ce sens qu'elle se bâtit comme un ensemble de poupées russes. Les

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>9</sup> *Ibid.*, P. 137.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 107.

poupées s'emboîtent les unes dans les autres comme nos perspectives de lecture le font. Lire l'œuvre de Nabokov à partir de cette structure gigogne nous permet à la fois d'articuler diverses propositions théoriques et d'offrir un portrait juste des stratégies métaphoriques déployées par l'auteur. La lecture gigogne est donc, tout comme la triple mimésis ricœurienne, « une spirale sans fin qui fait passer la médiation plusieurs fois par le même point, mais à une attitude différente.<sup>12</sup> » Elle permet au lecteur, qui « est l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action de lire – l'unité du parcours<sup>13</sup>», de saisir l'univers nabokovien dans sa complexité.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 107.

# CHAPITRE I

## PRÉTEXTE ET ART DU ROMAN :

### LES CONCEPTIONS LITTÉRAIRES DE VLADIMIR NABOKOV

La quête du mot juste, de l'expression parfaite et du détail enchanteur caractérise la production littéraire de Vladimir Nabokov, ainsi qu'un esthétisme qui exige presque un mode d'emploi afin de déjouer la profusion de descriptions et les difficultés interprétatives que ses œuvres posent. L'on n'aborde pas le texte nabokovien comme l'on accède, par exemple, à l'univers romanesque de Balzac. La subtilité et la finesse de ses univers fictionnels exigent un travail important du lecteur car le texte comporte des indéterminations qu'une relecture attentive doit élucider. Certains indices dans ses romans, dans ses critiques et commentaires, permettent toutefois d'identifier quelques-uns des procédés à l'origine de cette incomplétude et de devenir, en quelque sorte, ce "lecteur modèle" que l'écrivain aurait souhaité.

Les conceptions littéraires de Nabokov présentées dans ce chapitre tiennent lieu de clés potentielles afin d'ouvrir la porte de son univers romanesque. Les diverses caractéristiques de ses conceptions littéraires seront étudiées tant dans ses romans que dans ses critiques et essais sur la littérature. La vraisemblance littéraire et l'illusion romanesque seront décrites selon les définitions particulières de l'auteur. Nous verrons également comment ces définitions créent une analogie entre le mimétisme de la nature et la littérature. À partir de celles-ci, nous étudierons la relation entre la description pointue et la représentation. D'après l'auteur, le détail en littérature est ce qui différencie les grands écrivains des écrivains de second ordre : il sera donc intéressant de noter dans ses textes critiques et ses lectures, ainsi que dans ses propres romans, l'illustration et l'aboutissement de cette attention particulière.

Ce souci du détail est essentiel au mimétisme de l'œuvre, mimétisme qui est introduit souvent par les descriptions de motifs et par l'utilisation du jeu dans son art. Nous analyserons donc la figure du jeu dans ses œuvres ainsi que dans les études qu'il propose du travail de certains écrivains. Cette réflexion sur le jeu et ses implications nous amènera à la figure du lecteur, détective qui doit résoudre les incertitudes du texte. La figure du lecteur, ou plutôt du "relecteur", est souvent abordée par Nabokov : dans ses essais et interviews, il suggère un "lecteur modèle" correspondant presque fidèlement à la définition d'Umberto Eco<sup>14</sup>.

Les essais dans les trois volumes *Littérature*<sup>15</sup> ainsi que les interviews explicitent les fondements de son art du roman. L'intention de ce premier chapitre est d'établir à partir de ces fondements un relevé des définitions des principaux procédés littéraires nabokoviens.

### 1.1 Réalité, nature et artifice

Les romans de Nabokov échappent à la saisie rapide que peut effectuer un lecteur de romans réalistes, malgré un emploi similaire de la surdétermination descriptive. Le lecteur s'aperçoit rapidement que les descriptions n'ont pas pour visée d'illustrer le tangible. L'univers des romans nabokoviens ne réfère qu'à lui-même et est naturellement imprégné des conceptions de l'auteur sur la littérature. Notre dessein ici, en élucidant les définitions de Nabokov de termes tels que réalité, nature et réalisme, est de proposer une première clé de lecture. Cette clé qui ouvre

---

<sup>14</sup> Définition proposée par Umberto Eco dans, 1985 [1979]. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche biblio essais ».

<sup>15</sup> Vladimir Nabokov. (traduction de l'anglais par Hélène Pasquier). 1999. *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson*, Paris : Éditions Stock, coll. « La bibliothèque cosmopolite », 412 p.  
 — (traduction de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek). 1985. *Littératures II, Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Le livre de poche, biblio, essais », 445 p.  
 — (traduction de l'anglais par Hélène Pasquier). 1999. *Proust, Kafka, Joyce*, Paris : Éditions Stock, coll. « La bibliothèque cosmopolite », 350 p.

le texte est commandée par la présence auctoriale, le traditionnel "*auctor auctoris*", en pleine possession de son art et manipulant le texte selon ses intentions.

Un roman ingénieux doit comporter certaines caractéristiques, selon Nabokov. Le romancier cherchant à atteindre un idéal esthétique ne saurait se préoccuper de rendre ses romans conformes à une réalité macrocosmique, qui n'existe tout simplement pas. Le roman est un vase clos, il renvoie à lui-même et n'a pas d'écho en dehors de son monde car « dans un livre, la réalité d'une personne, d'un objet, d'une circonstance, dépend exclusivement de l'univers de ce livre particulier.<sup>16</sup> » Deux caractéristiques sont liées à sa vision de la réalité et déteignent sur son appréhension de l'art : le non-utilitaire et le descriptif. Le romancier n'a pas à porter l'étendard de certaines idées sociales, à tenter d'illustrer le monde réel ou à insuffler au roman une portée didactique. Le roman, comme toute autre forme d'art selon Nabokov, procure un plaisir esthétique, voire hédoniste, et il est le lieu emblématique de l'inspiration et de la finesse perceptive. La littérature n'a d'autre fonction que d'enchanter esthétiquement. Le roman est un espace d'émerveillement presque « divin ».<sup>17</sup> Nabokov fait l'éloge de l'imagination et de l'inspiration créatrice qui trouve sa justification en elle-même. Comme il l'affirmait à ses étudiants universitaires :

La vérité est que les grands romans sont de grands contes de fées – et les romans de notre programme de suprêmes contes de fées... La littérature est née le jour où un jeune garçon a fait irruption en criant "au loup!" alors qu'il n'y avait aucun loup derrière lui.<sup>18</sup>

La création d'un monde unique et merveilleux est valorisée par Nabokov car, pour lui, la réalité n'est jamais qu'une version personnelle et subjective du monde :

---

<sup>16</sup> Nabokov. *Austen, op. cit.*, p. 59.

<sup>17</sup> Vladimir E. Alexandrov, dans *Nabokov's Otherworld*, affirme : « In most general terms, Nabokov's characteristic aesthetic practices resurrect the Romantic idea that the artist is God's rival, and that man's artistic creations are analogues to God's natural world. » (Vladimir E. Alexandrov. 1991. *Nabokov's Otherworld*, New Jersey : Princeton University Press, p. 18.)

<sup>18</sup> Nabokov. *Austen, op. cit.*, p. 39.

Toute réalité n'est qu'une réalité comparative; toute réalité donnée, la fenêtre que vous voyez, les odeurs que vous percevez, les sons que vous entendez, n'étant pas seulement dépendante d'une sommaire acceptation des données des sens, mais dépendante également de divers niveaux d'information.<sup>19</sup>

Si, pour lui, la réalité n'est jamais que comparative, il n'est pas surprenant de relever dans ses essais une aversion pour certains courants littéraires essayant de figer une représentation unidimensionnelle du monde, le réalisme par exemple. Tout courant ou toute tentative de catégorisation vont à l'encontre de la recherche spécifique de Nabokov qui favorise le particulier et l'étincelle artistique. Dans une analyse littéraire minutieuse, selon lui, « les "-ismes" s'en vont, les "-istes" meurent; l'art demeure.<sup>20</sup> » Ce penchant pour une stylistique singulière se concrétise également dans son refus, lors de ses lectures littéraires, de considérer l'intrigue comme étant un incontournable de l'œuvre. L'intrigue n'est qu'un carcan vide au même titre que les idées, car « style et structure sont l'essence d'un livre, les grandes idées ne sont que foutaise.<sup>21</sup> » Dans ses essais sur la littérature, majoritairement sur les oeuvres d'écrivains américains, français ou russes, il propose une façon d'analyser la littérature qui témoigne de ses présupposés littéraires. Son étude de *Mansfield Park* de Jane Austen montre que, dans la lecture d'un roman, l'important n'est pas de rechercher les concepts moraux de l'œuvre, ni les enjeux idéologiques, mais de déceler les prouesses stylistiques et d'exposer comment l'auteur a su tisser une toile d'araignée où motifs et détails enrichissent la narration. Dans *Bleak House* de Dickens, il étudie les changements de voix narrative et les styles d'écriture qui varient selon les narrateurs distincts. Il ne fait pas d'étude approfondie des enjeux de l'œuvre, il n'entreprend pas de schématiser, de catégoriser ou de justifier le roman afin de l'inscrire dans une période historique donnée ou dans une quelconque idéologie, il rend explicite plutôt le style de l'œuvre, l'écriture de Dickens.

---

<sup>19</sup> Nabokov. *Proust, op. cit.*, p. 299.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>21</sup> Nabokov. *Austen, op. cit.*, p. 35.

Cette définition de l'esthétique nabokovienne laisse entendre une grande liberté dans le processus de création, une non-censure et un éloge de l'inspiration. Toutefois, le texte nabokovien est régi par ses propres règles et contraintes. Si le réalisme et la notion d'une réalité partagée sont contestés, la vraisemblance est par contre un élément indispensable à une œuvre littéraire réussie. Il est important de constater que cette utilisation du terme de "vraisemblance" relève plutôt de ses synonymes « possible » et « probable » que de toute conception l'associant au « vrai », car le « vrai<sup>22</sup> » inévitablement réfère à la vérité et un tel concept, pour Nabokov, est inconcevable. L'on se rapproche de la définition de « l'effet de réel<sup>23</sup> » de Roland Barthes. Ce qui importe pour Nabokov c'est de créer une vraisemblance qui assure la viabilité du récit par les détails et les descriptions, et non par la crédibilité de l'intrigue.

Le narrateur de fiction bénéficie d'un narrataire qui se distingue du lecteur réel, et n'a ainsi à se plier à aucune réalité ; sa réalité n'est pas un référent qui préexiste à son texte, mais un référent qui se construit au fil du texte. La vraisemblance réside donc dans le dispositif énonciatif et les procédés stylistiques.<sup>24</sup>

La vraisemblance, selon Nabokov, ne s'appuie pas sur une réalité donnée mais sur le désir de ressembler au vrai : « Sa règle est un tenir-pour-vrai et un tenir lieu. S'inscrit là toute l'ambiguïté d'une imposture qui consiste à faire qu'il y a imposture, et que le discours usurpe la place du réel alors qu'il constitue seul l'espace qui sollicite l'imaginaire.<sup>25</sup> » Cette vraisemblance, appelée « effet de réel » par Barthes, « garantit le 'réel réel' du récit ; l'effet de fiction prouve le 'réel fictif'. Un des effets de la fiction est la subrogation du 'réel fictif' (le réel du narrateur et du narrataire) au 'réel réel' (le réel de l'auteur et du lecteur).<sup>26</sup>»

---

<sup>22</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey. 2003. *Le nouveau petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : éditions dictionnaires LE ROBERT, p. 2810.

<sup>23</sup> Roland Barthes. 1982. « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Évreux : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », p. 81-90.

<sup>24</sup> François Freby. « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », <http://www.fabula.org/effet/interventions/5.php>.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

Malgré cet éloge de la subjectivité, dans la définition nabokovienne, le texte doit respecter certaines contraintes mais celles-ci se situent au niveau du descriptif et non de l'intrigue, comme la tradition aristotélicienne le laisse entendre. L'auteur n'a pas à se préoccuper de savoir si son histoire est vraisemblable, il doit chercher simplement à la représenter de façon convaincante. Un écrivain peut construire un récit surréel ou fantastique s'il le veut, l'essentiel est que sa construction littéraire se conçoive concrètement pour le lecteur :

En fait, ce qu'il faut se demander si l'on veut apprécier à sa juste valeur le génie d'un artiste, c'est dans quelle mesure l'univers qu'il a créé lui est propre – et n'a pas existé avant lui (du moins en littérature) – et, ce qui est plus important encore, dans quelle mesure il a réussi à le rendre vraisemblable.<sup>27</sup>

L'illusion de vraisemblance créée par l'artiste illustre sa maîtrise du style et de la structure. Ces caractéristiques, présentes dans une œuvre littéraire réussie, dictent les commentaires de Nabokov et expliquent son aversion pour la littérature de Dostoïevski, par exemple.

Si l'on examine de près l'un ou l'autre de ses livres, *Les Frères Karamazov*, par exemple, on s'aperçoit que le décor naturel – et tout ce qui a trait aux sens – est quasi inexistant. Pour paysage, nous avons un paysage d'idées, un paysage moral. Ce qui différencie ses personnages, ce sont leurs origines, leurs problèmes moraux, leurs réactions psychologiques, les remous de leur conscience. Après avoir décrit l'aspect extérieur d'un personnage, il a recours au vieil expédient qui consiste à ne plus relever aucun détail de son apparence physique ou de son costume au cours des scènes où il apparaît. Ce n'est pas le style d'un artiste, de Tolstoï par exemple, qui, lui, « voit » constamment son personnage et sait exactement quel geste, quelle expression servira à le définir à tel ou tel moment. *Les Frères Karamazov* m'a toujours fait penser à une pièce de théâtre mal ficelée, avec juste les meubles et accessoires indispensables aux divers acteurs : une table ronde avec la marque circulaire d'un verre, une fenêtre peinte en jaune pour faire croire qu'il y a du soleil au-dehors, ou encore un arbuste apporté en hâte et déposé sans façon par un machiniste.<sup>28</sup>

Les conceptions de Nabokov relatives à la description littéraire découlent directement de sa conception de la nature. L'auteur fut un entomologiste reconnu pour ses recherches sur les lépidoptères. Cette étude l'a amené à concevoir la nature comme un merveilleux chef-d'œuvre célébrant le mimétisme, l'art du faux-

<sup>27</sup> Nabokov. *Littératures II*, op. cit., p. 172.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 169-170.



semblant, et lui a fourni une grille d'analyse qu'il a appliquée à la littérature. L'analogie entre l'art et la nature est au cœur de ses conceptions artistiques, lorsqu'il affirme par exemple que « l'art tout entier est illusion, comme d'ailleurs la nature : tout est illusion chez cette excellente tricheuse, de l'insecte qui mime une feuille jusqu'aux incitations éculées à la procréation des espèces.<sup>29</sup> » La nature est une grande illusionniste, pour Nabokov, et certains spécimens, particulièrement les papillons, illustrent par leurs couleurs et stratégies de défense les artifices fantastiques qu'elle parvient à créer. L'art littéraire est également un lieu stratégique créant l'illusion du réel par des artifices d'une finesse et d'un maniement enchanteurs. L'écrivain, dans son propre monde romanesque, peut créer et jouer des mêmes subterfuges que la nature car « tout grand écrivain est un grand illusionniste, mais telle est également l'architrompeuse Nature. La Nature trompe sans cesse.<sup>30</sup> » Cette conception est fondamentale dans l'art littéraire de Nabokov et influence autant son esthétique que ses thématiques. Ainsi les termes de nature, d'artifice et de fiction se rejoignent :

In interviews as well as in his autobiography Nabokov insists that the entire world of nature is also filled with patterning that implies it was fashioned by some higher consciousness : from mimicry among insects to “the popular enticements of procreation”- all is the product of ingenious, and, Nabokov stresses, nonutilitarian and deceptive craftsmanship. In other words, Nabokov's nonfictional writings show that he completely redefines the terms *nature* and *artifice* into synonyms for each other.<sup>31</sup>

## 1.2 Le détail enchanteur

La littérature est pour Nabokov un jeu mimétique se comparant avec le mimétisme de la nature et sa construction est un jeu stratégique où l'écrivain doit faire preuve d'une singulière capacité de recréation sensorielle. Comme nous venons de le voir, que l'histoire soit vraisemblable ou non, ce qui importe c'est l'illusion de vraisemblance qu'elle suscite et maintient. Cet effet de vraisemblance

---

<sup>29</sup> Vladimir Nabokov. (traduction de l'anglais par Vladimir Sikorsky). 1999. *Parti pris*, Paris : Robert Laffont, coll. « Papillons », p. 18.

<sup>30</sup> Nabokov. *Proust, op. cit.*, p. 42.

<sup>31</sup> Alexandrov. *Nabokov's Otherworld, op. cit.*, p. 17.

trouve son véhicule dans la richesse de la description et plus particulièrement dans celle du détail, car selon Nabokov, « dans l'art supérieur, comme dans la science pure, c'est le détail qui compte.<sup>32</sup> » La mise en contexte et en perspective, la visualisation des scènes que favorisent les nombreux détails permettent au lecteur de construire la vraisemblance du roman. Nabokov laisse très peu de place à l'interprétation du lecteur par cette surdétermination descriptive. Son dédain de l'œuvre de Dostoïevski est, comme on l'a constaté, relatif à un manque de descriptions. Cette importance du détail se distingue aisément dans la littérature de Nabokov, qui repose essentiellement sur cette logique du détail révélateur. Il est un ressort de l'intrigue et la description nous donne des clés afin de résoudre l'énigme qu'il pose. Le détail microcosmique peut bouleverser l'univers littéraire, introduire subtilement des changements majeurs dans l'intrigue, car « rien n'enchanté davantage un esprit créateur que d'accorder à un détail apparemment incongru la suprématie sur une généralisation apparemment dominante.<sup>33</sup> »

Cette prééminence de la description et du détail comme moteur sous-jacent à l'intrigue peut être notée dans l'ensemble des romans de Nabokov. *The Eye*, écrit en russe en 1930 et traduit en anglais par l'auteur et son fils Dimitri en 1960, relate les aventures surréelles d'un jeune instituteur russe. Smurov, âgé d'une vingtaine d'années, vit dans le Berlin des Russes blancs, immigrés ayant fui la Russie bolchevique. Suite à une tentative de suicide, Smurov ne sait plus très bien s'il existe vraiment ou s'il n'est plus qu'un fantôme. À partir de ce moment, c'est à sa seule imagination qu'il justifie sa semi-existence. L'évolution de l'intrigue est marquée par une indétermination descriptive; plus on avance dans le récit et plus les descriptions deviennent paradoxales, proposant diverses possibilités contradictoires. Les intentions des personnages sont introduites par ces descriptions. Par exemple, les seuls indices que l'on obtient des intérêts amoureux de Vanya, jeune locataire russe de la maison de chambres, pour Smurov, sont dissimulés sous les descriptions et

---

<sup>32</sup> Nabokov. *Parti pris*, op. cit., p. 151.

<sup>33</sup> Nabokov. *Proust*, op. cit., p. 332.

non énoncés par la voix homodiégétique du personnage. C'est le narrateur qui prend en charge l'intrigue par sa description hétérodiégétique :

How charmingly her lashes punctuated his speech, how delightful was their flutter of final dots when Smurov finished his tale, what a glance she cast at her sister - a moist, sidelong flash - probably to make sure that the other had not noticed her excitement.<sup>34</sup>

De la même façon, la décomposition du personnage de Smurov est illustrée par les descriptions du narrateur. La façon qu'a ce dernier de détailler le personnage prédétermine les revirements de l'intrigue. La description du costume noir que porte Smurov illustre très bien la fonction de la description et les changements qu'elle introduit en devenant presque un protagoniste du roman. La première et longue description de ce costume présente le personnage dans toute sa splendeur, de façon positive et presque héroïque :

He was not very tall, but well proportioned and dapper. His plain black suit and black bow tie seemed to intimate, in a reserved way, some secret mourning. His pale, thin face was youthful, but the perceptive observer could distinguish in it the traces of sorrow and experience. His manners were excellent. A quiet, somewhat melancholy smile lingered on his lips. He spoke little, but everything he said was intelligent and appropriate, and his infrequent jokes, while too subtle to arouse roars of laughter, seemed to unlock a concealed door in the conversation, letting in an unexpected freshness. One would have thought Vanya could not help liking him immediately because of that noble and enigmatic modesty, that pallor of forehead and slenderness of hand...Certain things-for example, the word "*blagodarstvuyte*" ("thank you"), pronounced without the usual slurring, in full, thus retaining its bouquet of consonants-were bound to reveal to the perceptive observer that Smurov belonged to the best St. Petersburg society.<sup>35</sup>

Le narrateur changera radicalement son opinion par rapport à Smurov et ce ne sera ni les dialogues, ni l'action, qui mèneront à ce revirement, mais la description. La deuxième version du costume noir de Smurov illustre ce changement d'opinion du narrateur :

---

<sup>34</sup> Vladimir Nabokov. (traduction du russe de Dimitri Nabokov et l'auteur (1965)). 1990 [1930]. *The Eye*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », p. 49.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

But his black suit was shabby and stained, his cheap tie, usually knotted in such a way as to conceal the worn place, tonight exhibited that pitiful tear, and a pimple glowed unpleasantly through the mauve remains of talc on his chin. So that's what it is... so it's true after all that there is no riddle to Smurov, that he is but a commonplace babbler, by now unmasked?<sup>36</sup>

Cette description changeante de son costume annonce l'échec amoureux de Smurov et établit un écart avec la première afin d'illustrer l'effritement du personnage. Cette nouvelle caractérisation amène des revirements par l'entremise de détails scénographiques plutôt que par la diégèse.

Le détail est donc un élément fondamental de l'intrigue car sa visualisation permet au lecteur de saisir la transformation. Le détail fonctionne par suggestion et crée une structure sous-jacente au roman. Le lecteur nabokovien aura l'opportunité de comprendre certains passages en visualisant la narration qui met en scène, par ses différents détails, un univers extrêmement construit.<sup>37</sup> Même si le style semble favorisé au détriment des idées, l'esthétique nabokovienne ne renvoie pas seulement à une recherche poétique mais se révèle fonctionnelle.

*The Defense*, roman paru en russe en 1930 et traduit en anglais par Michael Scammell et l'auteur en 1964, est divisé en quatorze parties gravitant autour de Luzhin, un joueur d'échecs russe de renommée internationale. Il est intéressant de noter d'ailleurs que *The Defense* et *The Eye* furent tous deux publiés en 1930. Dans ce roman, Luzhin est constamment perturbé dans sa perception du monde par la vision de motifs à l'image d'un damier d'échecs. Dès le début, dans la petite chambre de Luzhin enfant, le motif apparaît et il est un signe précurseur d'une obsession pour la répétition et le calcul qui occupera le héros toute sa vie.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>37</sup> Sans l'attention au détail, un passage dans *The Eye* nous aurait échappé qui est manifestement une citation de la toile célèbre de Manet, *Un Bar aux Folies-Bergère* : « The maid, casting down her charming dim eyes, would pass through the dining room; slowly and carefully place a bowl of fruit and her breasts on the sideboard; sleepily pause to brush back a dim fair lock of her temple, and then somnambule back to the kitchen. <sup>37</sup> » (*Ibid.*, p. 73)

The wallpaper there was white, and higher up was a blue band on which were drawn gray geese and ginger puppies. A goose advanced on a pup and so on thirty-eight times around the entire room.<sup>38</sup>

De tels détails présagent l'incapacité qu'aura Luzhin à saisir le monde et sont porteurs de clés pouvant résoudre, ou à tout le moins, commencer à introduire les enjeux romanesques de *The Defense*. Cette prédominance du détail crée en quelque sorte la logique du texte : rien n'est laissé au hasard sous le regard du narrateur. Par exemple, lors d'une partie que Luzhin jouera contre Turati, la description est si détaillée que l'on peut presque visualiser Luzhin prendre une des pièces du jeu avec le bout de ses doigts :

Opening his mouth wide with pleasure, Luzhin began to slip in the pieces – at first just a row of Pawns along the second rank – but then he changed his mind, and with the tips of his fingers taking the tiny, insertable figures out of their compartments, he set out the position of his game with Turati at the point where it had been interrupted.<sup>39</sup>

Cette surdétermination du détail, créant un effet de réel, se remarque également dans la façon qu'a Nabokov de décrire certaines scènes; ses jeux sur la focalisation seront d'ailleurs amplement analysés dans l'étude du personnage au deuxième chapitre. La description des mouvements de la femme de Luzhin lorsqu'elle se déplace vers lui ressemble plus à la description d'un objet inanimé, d'une pièce d'échecs par exemple, qu'à celle d'une personne; « and through the trembling wet chinks between his fingers he perceived in duplicate a blurry pink dress that noisily moved toward him.<sup>40</sup> » C'est la robe qui s'avance, c'est la robe qui est bruyante, et non la femme. L'inanimé prend vie au même titre que les pièces d'un jeu d'échecs.

Il est important de distinguer entre la création d'un effet de vraisemblance de la rédaction d'un roman réaliste. Nabokov ne tente pas de construire un texte littéraire s'inspirant de la réalité. La notion barthésienne d'« effet de réel » clarifie cette distinction. Le détail assure la vraisemblance du récit mais ne brime pas son

<sup>38</sup> Vladimir Nabokov. (traduction du russe de Michael Scammell et l'auteur (1964)). 1990 [1930]. *The Defense*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », p. 32-33.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 103.

caractère fictionnel, la possibilité qu'a le récit d'être un espace imaginaire. Le détail assure une certaine vraisemblance à l'intérieur du texte, ce qui, toutefois, ne garantit nullement la nécessité de respecter des contraintes plus traditionnelles au niveau de l'intrigue et des personnages.

L'importance du détail, de la caractérisation, de la détermination des lieux et des objets illustrée dans ses romans est aussi au cœur de ses analyses. Par exemple, dans une de ses conférences, plus particulièrement son analyse d'*Anna Karénine* de Tolstoï, Nabokov entreprend de relever les détails qui cernent l'univers et l'espace particulier du texte. Pour comprendre l'œuvre, il faut en visualiser les détails :

Sa femme de chambre, Annouchka (qui, cette fois, voyage avec elle dans le même compartiment et non pas en seconde classe comme lors du voyage à Moscou), est assise à sa gauche, et, plus à l'ouest, trône une grosse dame qui, étant la plus proche du couloir situé à gauche du compartiment, est aussi la plus exposée au froid et au chaud. Juste en face d'Anna, une vieille dame infirme essaie de tirer le meilleur parti possible de l'agencement prévu pour la nuit; deux autres dames ont pris place dans les sièges voisins, et Anna échange quelques mots avec elles.<sup>41</sup>

Ces indications révèlent le besoin qu'a Nabokov de visualiser et de concevoir scrupuleusement l'univers fictionnel du roman. Ainsi les détails analysés, disséqués, créent la vraisemblance de l'œuvre littéraire. L'image suggère l'idée subtilement, elle suggère des thématiques et les évoque avec finesse. L'analyse détaillée des expressions dans *Anna Karénine* montre l'attention au détail de Nabokov :

Ce qu'il nous faut remarquer, ce ne sont pas seulement les idées, car nous devrions toujours nous rappeler que la littérature n'est pas une construction d'idées, mais une construction d'images. Les idées importent peu à côté des images et de la magie d'un livre. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est ni ce que pensait Liovine ni ce que pensait Léon, mais le petit insecte qui exprime si joliment la tournure, le revirement, le mouvement de la pensée. Nous en arrivons maintenant aux derniers chapitres de l'affaire Liovine ([ ] à la conversion de Liovine) mais, encore une fois, ne perdons pas de vue les images et laissons s'entasser les idées comme bon leur semblera. Le mot,

---

<sup>41</sup> Nabokov. *Littératures II*, op.cit., p. 331.

l'expression, l'image : voilà la véritable vocation de la littérature. *Non pas les idées.*<sup>42</sup>

Un détail subtil révèle les enjeux émotifs et devient le relais par excellence d'une charge émotive : « le 'léger sourire', qui traduit toute une palette de sentiments – condescendance amusée, sympathie polie, connivence bienveillante, etc.<sup>43</sup> » Nabokov s'est penché également sur l'étude du temps dans les romans de Tolstoï car l'accord entre temps réel et temps du roman, la description temporelle en accord parfaite avec le temps de la lecture, est une autre caractéristique qui rend l'art de Tolstoï convaincant. Les lentes descriptions détaillées effectuent, selon Nabokov, une mise à niveau entre le lecteur et la fiction car elles se déroulent en respectant les contraintes du temps, sans sauter des étapes altérant la vraisemblance. Le détail et la richesse descriptive ont une fonction, ils présentent subtilement les enjeux narratifs tout en venant tromper le lecteur, l'induire en erreur, proposer une intrigue qui pourra être décomposée et reconstruite par des changements narratifs.

### 1.3 Le jeu

Nabokov a renié tout courant littéraire réaliste présentant le monde comme une réalité commune mais il s'est préoccupé de représenter de façon convaincante, par des descriptions détaillées, ses univers romanesques. Nabokov joue à 'faire vrai', 'à rendre vrai', par le faux-semblant et l'artifice de descriptions bien façonnées. Grâce au jeu, en faisant 'comme si', le roman se construit. Le jeu, avec les stratégies narratives et textuelles qu'il implique, est en quelque sorte l'achèvement concret de ses théories esthétiques. Le roman est le lieu d'une joute textuelle, « a textual game.<sup>44</sup> » L'art étant déjà en lui-même une forme de jeu pour Nabokov, on comprend la surdétermination des thématiques du jeu dans un art qui est déjà fondamentalement ludique. Humbert Humbert dans *Lolita* prend en quelque sorte la

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>44</sup> Michael Wood. 1994. *The Magician's Doubts, Nabokov and the Risks of Fiction*, New Jersey : Princeton University Press, p. 103.

parole pour Nabokov en affirmant : « Oh, my Lolita, I have only words to play with!<sup>45</sup> » Dans un phénomène d'involution, le thème du jeu renvoie au processus de création dans le roman et prend dans son sillage le lecteur. L'auteur construit un mirage dans lequel « nous regarderons l'artiste bâtir son château de cartes, et regarderons le château de cartes devenir château de verre et d'acier étincelant.<sup>46</sup> » Le lecteur est pris dans un jeu, une intrigue qu'il pourra résoudre à l'aide d'une étude attentive du détail, première clé afin de résoudre l'incomplétude de l'intrigue des romans de Nabokov. Le jeu est donc également un processus, outrepassant ses applications thématiques, qui survient lors de la lecture, et qui est créé par la facticité de l'œuvre romanesque et l'illusion de réel qu'elle déploie.

L'art est un jeu parce qu'il cesse d'être un art dès qu'on cesse de nous rappeler qu'en fin de compte, tout n'est que faux-semblant, et que, par exemple, les gens qui sont sur scène ne sont pas vraiment assassinés, autrement dit, dès que nos sentiments d'horreur et de répulsion nous font oublier que, lecteurs ou spectateurs, nous participons à un jeu raffiné et délicieux.<sup>47</sup>

Le jeu qui se déploie lors de la création littéraire est essentiel, selon Nabokov, à la mise en forme du roman, comme le témoigne son analyse de *Bleak House* de Dickens :

Et pour ceux qui estimerait que toute magie est un jeu, un joli jeu, mais quelque chose que l'on pourrait supprimer sans nuire au récit, permettez-moi de souligner que *là* est le récit : ce navire des Indes, là, dans ce décor unique, ramène, a ramené le jeune docteur Woodcourt à Esther, et, en fait, ils vont se rencontrer un instant plus tard. En sorte que ce paysage aux ombres d'argent, avec ces tremblantes flaques de lumière et cette foule de bateaux chatoyants, acquiert rétrospectivement une palpitation de merveilleuse excitation, une glorieuse note de bienvenue, une sorte de lointaine ovation.<sup>48</sup>

Selon Nabokov, le jeu ne se réduit pas à un processus interactif surgissant lors de la lecture, il est déjà présent, dissimulé subtilement ou parfois clairement symbolisé dans ses romans. Comme le dit B. Johnson : « many of Nabokov's works, in addition

<sup>45</sup> Vladimir Nabokov. 1989 [1955]. *Lolita*, New York : Vintage Books, p. 32.

<sup>46</sup> Nabokov. *Austen*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>47</sup> Nabokov. *Littératures II*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>48</sup> Nabokov. *Austen*, *op. cit.*, p. 248.



to game-like strategies in their composition, overtly incorporate actual games.<sup>49</sup> » Le jeu, particulièrement les échecs, n'est pas seulement un principe littéraire, une abstraction sur ce qu'impliquerait le processus de création littéraire<sup>50</sup>, il est une thématique dominante qu'il a transposée dans la majorité de son corpus russe et américain. B. Johnson a relevé, dans *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*, les différents jeux dans l'art littéraire de Nabokov : jeux avec les mots, anagrammes, jeux de scrabble, échecs, labyrinthes. Dans *The Defense* et *The Eye*, le jeu est présent à différents niveaux. L'énigme que pose *The Eye* au lecteur afin de mettre à jour la personnalité de Smurov, qui est présenté selon des points de vue narratifs différents, s'apparente au jeu. Nabokov crée un jeu où l'on doit, en tant que lecteur, résoudre l'intrigue entourant un personnage complexe qui ne se dévoile pas clairement et que l'on doit rechercher :

The entire tale is a point-of-view game : there is no absolute reality, nor even (as in some of Nabokov's fictions) one relatively more firm than the others; but the character of the mysterious Smurov, different from different angles and in the different 'images' others characters have of him seen to depend entirely upon the identity of the narrator. The Eye is as deceptive an organ as in *Laughter in the Dark*.<sup>51</sup>

Dans *The Defense*, le jeu est présent sous la forme des échecs. Luzhin, champion d'échecs, perd contact avec le monde tangible et il le verra se dissoudre dans une paranoïa construite sur l'intrusion surréelle des motifs du jeu d'échecs dans toutes les sphères de sa vie. Sa vie sera transposée sur un gigantesque échiquier sur lequel il ne sera qu'un pion en proie au damier de son existence. Le jeu d'échecs revient dans presque tous les romans de Nabokov, parfois directement introduit dans *Speak Memory*, *Lolita*, *The Real Life of Sebastian Knight*, *The Defense*, *Pale Fire* et *Invitation to a Beheading*, mais également sous-jacent à la logique du récit

---

<sup>49</sup> Barton Johnson. 1985. *Worlds in Regression; Some Novels of Vladimir Nabokov*, Michigan : Ardis Publishers, p. 51.

<sup>50</sup> Nabokov dans *Parti pris* a comparé les problèmes de composition du jeu d'échecs à ceux de toute composition artistique : « les problèmes sont la poésie des échecs. Ils exigent du compositeur les mêmes vertus que celles qui caractérisent tout artiste digne de ce nom : originalité, invention, harmonie, concision, complexité et absence splendide de sincérité. » (Nabokov. *Parti pris*, op. cit., p. 145.)

<sup>51</sup> G. M. Hyde. 1977. *Vladimir Nabokov, America's Russian Novelist*, London : Marion Boyards Publishers, p. 72-73.

comme dans *King, Queen, Knave*. Nabokov s'est intéressé de près aux échecs toute sa vie et il a même publié quelques problèmes dans des magazines spécialisés.

Comme Alexandrov l'a affirmé :

Nabokov repeatedly insists on an analogy between the inspiration, composition, and design of chess problems – not chess games – and the inspiration, composition, and design of the novels he most admires. The position that games and works of art have much in common is by now widely accepted; “ in both the sequence of events is confined according to predetermined principles; both thus create ‘enclosures’ within the ground of ordinary, more or less fortuitously determined, experience.”<sup>52</sup>

En posant les balises de son esthétique littéraire, la réalité, la vraisemblance, le descriptif, on est amené à constater que la majorité des conceptions littéraires de Nabokov sont en relation étroite avec le jeu, toutes dictées par des stratégies ludiques.

#### 1.4 Le Lecteur nabokovien

Le style littéraire de Nabokov, ses stratégies narratives et sa passion pour le jeu compliquent la lecture et nous amènent à nous questionner sur la relation entre le lecteur et le texte et sur le type de lecteur que le texte nabokovien requiert. Nabokov, dans ses essais et critiques, semble s'être bâti une définition précise de son lecteur. Même si sa définition vise la lecture en général, elle semble être construite afin de rendre compte de la complexité de son propre univers fictionnel. Le lecteur est apostrophé dans certains romans de Nabokov, particulièrement dans *Despair*, par de nombreuses interpellations, comme dans le célèbre roman de Diderot, *Jacques le fataliste*<sup>53</sup>. Le narrateur nabokovien, en interpellant son narrataire, laisse entrevoir un auteur s'interrogeant sur la réception de son texte et sur la dynamique particulière instituée avec le lecteur. Cette préoccupation s'exprime par ses nombreuses annotations et théorisations dans ses essais et commentaires

---

<sup>52</sup> Vladimir E. Alexandrov. 1995. « The Eye », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York and London : Garland publishing, p. 47.

<sup>53</sup> Denis Diderot. 1993. *Jacques le fataliste*, Union Européenne : Bookking International, coll. « Classiques Français », 316 p.

littéraires. Dans certaines réponses à ses critiques, Nabokov fait figure d'“auctor auctoris”<sup>54</sup>, souhaitant prescrire en quelque sorte un “lector auctoris” à son image. Comme nous le verrons ultérieurement, la définition du lecteur nabokovien se rapproche de celle proposée par Umberto Eco. Le lecteur de Nabokov doit savoir réagir correctement aux stratagèmes littéraires et suivre la voie qui lui a été imposée. Le lecteur doit se soumettre aux règles et contraintes qu'impose l'œuvre. Nabokov propose un mode d'emploi afin d'interpréter la littérature, mode d'emploi qui s'applique aussi à ses propres romans. Dans *Despair*, Nabokov semble suggérer que le lecteur peut s'emparer subjectivement du texte et le faire sien, voler le texte en quelque sorte<sup>55</sup> : « What will you feel, reader-writer, when you tackle my tale? Delight? Envy? Or even ... who knows? ...you may use my termless removal to give out my stuff for your own...for the fruit of your own crafty...yes, I grant you that... crafty and experienced imagination; leaving me out in the cold.<sup>56</sup> » Si le lecteur est “lecteur-auteur” selon Nabokov, c'est parce qu'il doit, à l'égal de l'écrivain, posséder certaines caractéristiques permettant une lecture approfondie : « il doit avoir de l'imagination, de la mémoire, un dictionnaire, quelque sens artistique.<sup>57</sup> » Même si le lecteur s'empare en quelque sorte du texte, il doit lui rester fidèle et ainsi rester fidèle à la figure auctoriale.

On se rapproche singulièrement du “Lecteur Modèle” défini par Eco qui suppose un lecteur idéal répondant à des normes prévues par l'auteur, présentant les compétences requises pour saisir ses intentions et dont la coopération fait partie intégrante de la stratégie mise en oeuvre par l'auteur. Le Lecteur Modèle, comme le lecteur nabokovien, est constitué de certaines caractéristiques qui participent à

---

<sup>54</sup> Définition proposée par Umberto Eco dans, 1985 [1979]. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche biblio essais ».

<sup>55</sup> Cette thématique des rapports entre l'auteur et son lecteur revient aussi dans *Pale Fire* sous la figure du personnage Kinbote qui s'approprie le poème de John Shade en écrivant un commentaire sur celui-ci. Kinbote s'empare des passages de l'œuvre de Shade qu'il interprète subjectivement : ce commentaire, tentative afin d'élucider le poème de l'auteur décédé, se révèle en fait une tentative d'appropriation douteuse. (Vladimir Nabokov. 1962. *Pale Fire*, Londres : Weidenfels & Nicolson.)

<sup>56</sup> Vladimir Nabokov. (traduction du russe par l'auteur). 1989 [1936]. *Despair*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », p. 81.

<sup>57</sup> Nabokov. *Austen, op. cit.*, p. 48.

l'épanouissement du texte et est « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.<sup>58</sup> » L'essai « Bons lecteurs et bons écrivains<sup>59</sup> » illustre presque intégralement les conceptions de Nabokov relatives au lecteur; une des descriptions les plus complètes du lecteur idéal selon Nabokov se retrouve toutefois dans « Écrivains, censeurs et lecteurs russes »;

Permettez-moi donc de décrire cet admirable lecteur. Il n'appartient ni à un pays ni à une classe déterminés. Aucun directeur de conscience ni aucun club du livre n'a prise sur son âme. Il n'aborde pas une œuvre de fiction avec ces émotions juvéniles qui poussent le lecteur médiocre à s'identifier à tel ou tel personnage du livre et à « sauter les descriptions. » Le bon, l'admirable lecteur ne s'identifie pas au héros ou à l'héroïne du livre, mais à l'esprit qui a conçu et composé ce livre. L'admirable lecteur ne cherche pas des renseignements sur la Russie dans un roman russe, car il sait que la Russie de Tolstoï ou de Tchekhov n'est pas la Russie moyenne de l'Histoire, mais un monde particulier imaginé et créé par le génie individuel. L'admirable lecteur ne s'intéresse pas aux idées générales, il s'attache au particulier. Il aime le roman non parce que celui-ci l'aide à vivre avec le groupe (pour reprendre un cliché diabolique de l'école progressiste); il aime le roman parce qu'il en assimile et comprend chaque détail, parce qu'il savoure ce que l'auteur destinait à être savouré, qu'il rayonne intérieurement, fasciné par les images magiques du maître de l'imaginaire, de l'illusionniste, de l'artiste. En fait, de tous les personnages que crée un grand artiste, les meilleurs sont ses lecteurs.<sup>60</sup>

Cette définition met l'accent sur la relation particulière établie entre l'auteur et son lecteur, un peu comme l'acte de coopération qu'établit Eco entre l'"Auteur Modèle" et son "Lecteur Modèle". La définition du lecteur nabokovien se rapproche plutôt de celle que pourrait être un "relecteur" car, comme l'affirme Nabokov, « assez curieusement, on ne peut pas lire un livre : on ne peut que le relire. Un bon lecteur, un lecteur actif et créateur est un re-lecteur.<sup>61</sup> » Le lecteur ne saisit pas d'un coup d'œil le résultat d'une œuvre, comme en regardant une peinture, car « nous n'avons pas d'organe physique (comparable à l'œil en ce qui concerne le tableau) qui saisisse d'emblée l'ensemble et puisse apprécier les détails.<sup>62</sup> » Dans un travail

<sup>58</sup> Eco. *Lector in fabula. op. cit.*, p. 77.

<sup>59</sup> Essai publié par Nabokov dans *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson op. cit.*, p. 45-54.

<sup>60</sup> Nabokov. *Littératures II, op. cit.*, p. 43.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>62</sup> *Ibid.*

littéraire surchargé de détails et de stratégies, la première lecture ne satisfait pas aux exigences de l'œuvre : en fait, elle peut laisser le lecteur déconcerté. Les caractéristiques qui enrichissent la littérature de Nabokov exigent une deuxième lecture qui rend justice aux subtilités stratégiques du texte. On retrouve encore l'influence de l'entomologie et son aspect scientifique dans la définition d'une bonne lecture car celle-ci nécessite, selon Nabokov, « la passion de l'artiste et la patience de l'homme de science.<sup>63</sup> » Le lecteur nabokovien est donc régi par des règles et des contraintes car il doit rester fidèle au texte, le scruter, et en comprendre les subtils mécanismes. Pour Nabokov, l'auteur identifie son auditoire à son image puisqu'« il affronte le monde des lecteurs parce qu'il est lui-même son propre lecteur idéal.<sup>64</sup> »

L'auteur, selon Eco, construit un texte « destiné à produire un Lecteur Modèle, conçu comme la contrepartie idéale d'un Auteur Modèle.<sup>65</sup> » Cette définition du texte – un « dispositif conçu dans le but de produire son Lecteur Modèle<sup>66</sup> » –, renforce la fonction essentielle du lecteur qui fait partie intégrante de l'activité fictionnelle. Sans lui, le livre reste mort et inutilisé, prisonnier à l'infini d'une bibliothèque verrouillée. Cette fonction essentielle du lecteur dans la dynamique interactive de l'œuvre explique les nombreuses annotations théoriques de Nabokov, les interpellations du narrateur dans ses œuvres de fiction, ainsi que certaines de ses stratégies littéraires. Comme nous le constaterons au chapitre deux, ces stratégies créent une incomplétude interprétative qui favorise le travail d'interprétation.

### 1.5 En guise de survol

Ce chapitre dédié à l'art du roman a élaboré un panorama rapide des conceptions littéraires de Nabokov. Notre objectif était d'introduire l'œuvre

---

<sup>63</sup> Nabokov. *Austen, op. cit.*, p. 51-52.

<sup>64</sup> Nabokov. *Parti pris, op. cit.*, p. 165.

<sup>65</sup> Umberto Eco. 2001. *Interprétation et surinterprétation*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », p. 60.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 58.

nabokovienne, plus particulièrement par rapport aux romans *The Eye et The Defense*. Il nous a semblé intéressant de développer plus spécialement les définitions de Nabokov relatives à la vraisemblance et la nature, au détail, au jeu et au lecteur, car ces aspects hantent et influencent l'écriture de ses romans. En élaborant ainsi les conceptions littéraires propres à Nabokov, nous nous plaçons dans une perspective qui vise à rendre compte du rôle de stratège de l'écrivain. Comme l'a affirmé Nabokov, l'écrivain dicte, planifie et détermine son œuvre : « L'artiste, lorsqu'il examine son chef-d'œuvre terminé, il sait que, malgré l'inconsciente opération mentale qui a accompagné le grand saut créateur, ce résultat final est l'achèvement d'un plan défini.<sup>67</sup> » Cette position théorique va à l'encontre de celle de certains critiques de Nabokov qui s'emploient souvent à illustrer l'humanisme, la présence surnaturelle ou l'influence de l'exil dans la littérature de Nabokov. Tel ne sera pas le propos des prochains chapitres, qui s'interrogeront plutôt sur la relation interprétative entre le lecteur et le texte, interaction qui sera entrevue à partir de la complexité de certains personnages nabokoviens. Ainsi, à partir du personnage, nous aborderons les problèmes interprétatifs qui posent les personnages comme des pions mettant de l'avant, par leur complexité, leurs mouvements, leurs incomplétudes, une théorie du travail dont ils sont le résultat.

---

<sup>67</sup> Nabokov. *Proust, op. cit.*, p. 338-339.

## CHAPITRE II

### LE PERSONNAGE NABOKOVNIEN DANS TOUS SES ÉTATS

Les oeuvres du corpus russe de Nabokov semblent un laboratoire où sont élaborées des stratégies que l'on retrouvera présentes, mais davantage affinées, dans ses romans américains. La figure du personnage permet d'entrevoir et d'accéder à ces stratégies. Nous arrêterons notre réflexion sur deux personnages de ce corpus : Smurov de *The Eye*, ainsi que Luzhin du roman *The Defense*.

James Phelan, dans *Reading People, Reading Plot : Character, Progression, and Interpretation* a défini le personnage romanesque comme un amalgame de trois dimensions : les dimensions mimétique, thématique et synthétique. Les dimensions mimétique et thématique sont présentes à différents degrés dans tout personnage tandis que l'aspect synthétique en est toujours une partie intégrante : parfois dévoilé, parfois dissimulé. La dimension mimétique est présentée ainsi par Phelan :

Mimetic dimensions, as we have seen, are a character's attributes considered as traits. Mimetic functions result from the way these traits are used together in creating the illusion of a plausible person and, for works depicting actions, in making particular traits relevant to later actions, including of course the development of new traits.<sup>68</sup>

La dimension mimétique est une fonction présente plus spécialement dans les romans réalistes et favorise la crédibilité du personnage. Elle est régie par certaines règles :

---

<sup>68</sup> James Phelan. 1989. *Reading People, Reading Plot : Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, p. 11.

Parmi les principaux éléments appartenant à cette dimension, il y a l'utilisation de noms propres, d'une désignation rigide, l'établissement de traits conventionnels, d'un cadre et d'une situation narrative stables, l'utilisation du discours direct, etc.<sup>69</sup>

La dimension thématique, quant à elle, souvent exprimée à partir de la dimension mimétique, car elles sont généralement liées, introduit toutefois un principe au texte, une éthique justifiant la mise en scène de l'univers romanesque. La dimension thématique se décrit ainsi pour Phelan : « Thematic dimensions, as we have seen, are attributes, taken individually or collectively, and viewed as vehicles to express ideas or as representative of a larger class than the individual character.<sup>70</sup> »

La troisième dimension, la fonction synthétique, représente tout ce qui constitue, accentue ou dévoile le caractère fictif et artificiel du personnage. Cette dimension pose le personnage comme le résultat d'un travail esthétique :

Part of being a fictional character, in other words, is being artificial in this sense, and part of knowing a character is knowing that he/she/it is a construct. I will hereafter call the "artificial" component of character the *synthetic*.<sup>71</sup>

Nous montrerons, à partir de procédés narratifs et de thématiques présentes dans *The Eye* et *The Defense*, que la dimension synthétique est la dimension déterminante des personnages Smurov et Luzhin. Smurov sera étudié selon le point de vue de la lecture que nous pouvons faire du personnage, tandis que nous analyserons Luzhin selon sa propre relation interprétative à l'univers fictionnel dans lequel il évolue. La compréhension d'un personnage tel que Smurov pose de nombreux problèmes à la lecture car celui-ci ne détient pas une identité distincte, mais implique pour être saisi une interprétation en redéfinition constante. Afin de mettre en lumière la focalisation et la prédominance du regard, ainsi que la polyphonie et le dialogisme impliqués dans la définition du personnage Smurov, nous ferons appel à des théories de la lecture et à des théoriciens tels que Gérard

---

<sup>69</sup> Bertrand Gervais. 1993. *À l'écoute de la lecture*, Québec : VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », p. 99.

<sup>70</sup> Phelan. *Reading People, Reading Plot*, op. cit., p. 12.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 2.



Genette, Maurice Couturier, Mikhaïl Bakhtine et Alfred Appel. Cette incomplétude, qui détermine la relation du lecteur au texte, se retrouve également chez certains autres personnages de ce roman. Quant à Luzhin, champion d'échecs dans *The Defense*, il illustre bien l'impossibilité de lire le monde dans lequel il évolue à l'œuvre chez de nombreux personnages des romans de l'auteur. Cette double étude viendra mettre à l'avant-scène les problèmes interprétatifs opérant dans la fiction nabokovienne.

## 2.1 Le personnage Smurov

Dans *The Eye*, la difficulté d'identifier la personnalité du personnage Smurov apparaît comme un jeu que le narrateur s'amuse à produire au détriment du lecteur, jeu s'apparentant aux mécanismes du roman policier. Les diverses interprétations de Smurov nécessitent que le lecteur déjoue l'incomplétude interprétative du personnage et résolve les mystères et énigmes associés à sa personnalité. Comme le dit G. M. Hyde : « The reader is forced into the role of analyst, since all he has to go on is a first-person narrator, who demonstrates his unreliability – and his acute sickness – from the first words of the novel.<sup>72</sup> » Le lecteur doit prendre une part active à la compréhension du roman car il doit résoudre la complexité du personnage.

Nabokov suscite des rapports de lecture s'apparentant au jeu :

Who is the narrator and what is his quest? Some readers will think they know almost immediately; but as they continue, their almost correct hypothesis will seem to become less and less plausible. In this sense, *The Eye* resembles the sort of chess problem described in *Speak, Memory* designed to offer “pleasurable torments” to the more sophisticated solver.<sup>73</sup>

Ce jeu créé par Nabokov dans *The Eye* insiste sur l'artificialité de Smurov en tant que personnage, et il est le résultat de stratégies narratives qui influencent et

---

<sup>72</sup> G. M. Hyde. 1977. *Vladimir Nabokov, America's Russian Novelist*, London : Marion Boyards Publishers, p. 102-103.

<sup>73</sup> W. W. Rowe. 1981. *Nabokov's Spectral Dimension*, Michigan : Ardis, p. 92.

complexifient notre lecture. Nous restreindrons cette étude de Smurov aux techniques narratives qui produisent cette complexité : la focalisation et la polyphonie, surdéterminant sa dimension synthétique.

*The Eye* met en scène un instituteur russe nommé Smurov, âgé d'une vingtaine d'années, dans le Berlin des Russes blancs, immigrés ayant fui la Russie bolchevique. Ayant entrepris de se suicider, Smurov est convaincu de sa mort, car la balle de revolver qui lui était destinée est allée ricocher sur le mur derrière lui. Dans *The Eye*, Smurov justifie sa semi-existence par sa seule imagination :

What a mighty thing was human thought, that it could hurtle on beyond death! Heaven knows how much longer it would pulsate and create images after my defunct brain had long ceased to be of any use.<sup>74</sup>

Il y a dans cette semi-existence de Smurov un problème crucial : le monde n'est-il qu'une illusion? Toutes les sensations qu'il ressentira, les aventures heureuses ou malheureuses qu'il vivra, il les relativisera car il est convaincu de n'être plus qu'un fantôme. Ainsi, les expériences qui suivent sa tentative ne sont pour Smurov qu'un passage vers la mort, détaché de toute réalité. Smurov, personnage ambigu, car en vie mais croyant être mort, se trouve du travail chez un libraire et va vivre dans une maison de chambres. Là, il tombe amoureux de Vanya, jeune pensionnaire de l'établissement. Or, dans cette maison habitée par de nombreux personnages, tous s'épient.<sup>75</sup>

À partir d'un certain moment, après les scènes du suicide manqué et du séjour à l'hôpital, quand Smurov emménage dans la maison de chambres, on ne sait plus qui est le narrateur et qui est Smurov. Un déplacement important a lieu : le narrateur homodiégétique à la première personne laisse la place à un narrateur à la troisième personne, hétérodiégétique. La narration au je se transforme en discours indirect libre et, comme Maurice Couturier l'a affirmé : « Pendant plus de dix pages,

---

<sup>74</sup> Nabokov. *The Eye*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>75</sup> Il s'agit d'un des thèmes du roman; d'ailleurs, le titre russe du roman, *Soglyadatay*, se traduit en anglais par *spy* ou *watcher*, même si Nabokov a choisi *The Eye*. Le titre *The Eye* est un clin d'œil à l'expression anglaise 'the private eye' qui est un synonyme de détective.

la narration sera entièrement à la troisième personne, puis elle repassera à la première personne, mais sans que ce "je" soit d'abord coréférentiel avec Smurov (...)»<sup>76</sup> » Le jeune homme du début du roman n'avait pas été désigné, on ne connaissait pas son nom et, quand « Smurov » apparaît, l'on ne sait pas comment l'associer au narrateur. Certaines indications font croire à une filiation entre le personnage et le narrateur : « Structurally, the narrative is predicated on the illusion that the narratorial "I" and Smurov are different people, while at the same time providing tantalizing but inconclusive hints that they are identical.»<sup>77</sup> »

En appelant le nouveau personnage « Smurov », le narrateur s'en distancie. En fait, il se distancie de lui-même et devient un regard perçant : « *the eye* ». C'est dans cette vision d'un narrateur hétérodiégétique que les cartes s'emmêlent, car le narrateur ne propose pas une représentation fixe de Smurov mais établit sa personnalité selon les perceptions des autres protagonistes du roman. Si le narrateur juge Smurov et teinte son jugement d'une couleur, il le fait uniquement sous l'influence de l'opinion des autres personnages. Ces jeux de miroir accentuent l'ambiguïté et l'indétermination du personnage. Smurov n'existe que sous le regard des autres.

À la fin du roman, la narration revient à la première personne et l'on découvre que le narrateur hétérodiégétique était en fait Smurov. Les déplacements de focalisation fonctionnent donc en trois temps, ce que Maurice Couturier a d'ailleurs souligné :

On assiste au même phénomène chez Smourov, avec en plus trois déboîtements intermédiaires : son objectivation totale dans le discours narratif à la troisième personne, puis son objectivation partielle dans le discours à la première personne d'un narrateur anonyme physiquement proche de lui, et enfin sa lente et progressive réincarnation dans la voix et le corps meurtri de Smourov.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Maurice Couturier. 1993. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 35-36.

<sup>77</sup> Johnson. « The Eye », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, op. cit., p. 131.

<sup>78</sup> Couturier. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 37.

Ces déboîtements narratifs accentuent l'ambiguïté du personnage. Le roman commence au "je", jusqu'à ce que Smurov change de perspective et se fonde dans le regard des autres, ce qui survient lors d'une conversation avec Vanya et des chambreurs de la maison. Smurov disparaît et laisse ensuite la place à un narrateur à la troisième personne que l'on ne peut identifier et qui redeviendra un "je" complexe qui se révélera être Smurov : « In the story's opening segment the nameless narrator and Smurov are a single entity, although the reader knows only the narrator. In the final section, the reader knows that the "I" is in fact Smurov.<sup>79</sup> » Smurov est donc d'abord un personnage au "je", qui s'efface ensuite dans les opinions qu'il suppose que les autres ont de lui, pour finalement se réapproprier son indépendance par rapport à leurs jugements. Indépendance qu'il se réapproprie afin de pallier aux images négatives que les autres ont de lui. Johnson, dans un essai sur *The Eye*, a bien défini ces changements narratifs :

The psychological distance between the observing "eye" and Smurov changes after each scene, depending upon the image of him reflected by the characters present. When the image is strongly positive (in the narrator's often jaundiced perception), the distance between Smurov and the "I" is considerable, and the "I" remains emotionally detached; when the reflected image is perceived as more negative, the distance shrinks, and the "I", in spite of his purported invulnerability, becomes distraught. When Smurov's reflected image is wholly negative, the distance between him and the "I" collapses and only the wretched "I" remains.<sup>80</sup>

Tous ces mouvements narratifs sont motivés par l'obsession d'un personnage qui se questionne sur son identité. En se déclarant mort, il tente de se libérer du regard de l'autre. Or, cette tentative se révèle vaine et il trouve une échappatoire en proclamant la prédominance de l'imagination sur la réalité :

In the end Smurov is apparently cured of his delusion. The narrator realizes that he is alive, his world is real, and that he and Smurov are one. He has not, however, come to terms with another matter- the relationship of imagination and reality.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Johnson. « The Eye », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, op. cit., p. 132.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 134.

### 2.1.1 Cinéma et focalisation

Les romans de Nabokov laissent une grande place au cinéma. Alfred Appel a d'ailleurs examiné, dans *Nabokov's Dark Cinema*, les références directes au cinéma dans son œuvre. Le personnage Margot, actrice hollywoodienne dans *Laughter in the Dark*, l'emprunt à la culture cinématographique des années cinquante dans *Lolita*, et le personnage Valentinov, producteur de cinéma hollywoodien dans *The Defense*, sont les références au cinéma les plus manifestes parmi les nombreux romans nabokoviens. En plus de thématiques empruntées au cinéma, Nabokov emploie souvent des techniques et dispositifs formels liés à cet art. Les descriptions nabokoviennes sont imprégnées de procédés visuels, déjà saturées de la vision de l'auteur; elles prédéterminent le travail de visualisation du lecteur, comme celui du spectateur au cinéma. Maurice Couturier a constaté les liens étroits tissés entre le roman nabokovien et le cinéma :

Le cinéma est lui aussi omniprésent dans les romans de Nabokov et il contribue efficacement, comme les corrélats picturaux, à imprimer des images inédites dans l'imaginaire du lecteur. Dans *Le Guetteur*, il montre un personnage qui, en rêve, peut accélérer ou ralentir à son gré le défilement des images.<sup>82</sup>

Nabokov utilise plusieurs procédés visuels afin de complexifier le travail de la lecture : une narration changeant constamment de point de focalisation et l'omniprésence des miroirs et des regards. Couturier soutient que :

Son œuvre romanesque est intensément visuelle : chaque roman fabrique une multitude d'images inédites, qui privent peu à peu le lecteur de son fonds personnel d'images, toutes liées à son imaginaire propre en même temps qu'à l'univers référentiel, fût-il pictural, et mettent à la place une magie diabolique mais parfaitement contrôlée où s'abîme notre propre imaginaire.<sup>83</sup>

Le récit de *The Eye* fonctionne selon les mêmes principes que le film et le roman policier : une énigme est offerte et la narration, se promenant d'un point de vue à l'autre, néglige et favorise certains éléments afin de créer un effet de suspense. Le lecteur est pris dans une intrigue créée par des jeux de focalisation,

---

<sup>82</sup> Couturier. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 241.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 202.

des perspectives narratives changeantes et l'emploi de paralipses. La paralipse, définie par Gérard Genette<sup>84</sup>, est une figure d'infraction que fait le narrateur en cachant volontairement des éléments essentiels sur son héros. La paralipse se caractérise plus particulièrement par « l'omission dans un épisode raconté » d'informations nécessaires à la diégèse et apparaît surtout « dans le policier où le suspense doit durer » et où « il est courant de dérober au lecteur les intuitions justes du héros.<sup>85</sup> » Dans *The Eye*, la paralipse est utilisée fréquemment : le narrateur ne donne que ses impressions sur l'identité de Smurov et lui suggère un caractère si multiple qu'on ne peut lui attribuer une personnalité stable. Jamais, au cours de notre lecture, l'on ne sait si Smurov est réel ou un fantôme, car le narrateur n'exprime jamais d'opinion définie sur Smurov, mais fait défiler des propositions peu convergentes sur son identité. Notre rapport au texte est instable car le narrateur omet volontairement des indices aidant à résoudre cette personnalité complexe. Ces imprécisions brisent l'effet de mimétisme. L'écriture de Nabokov s'inscrit dans celle de romanciers qui, comme le souligne Jouve, « refusent de bout en bout la détermination textuelle de leurs personnages. Il s'agit alors - même si les motivations sont des plus diverses - d'influer sur le statut du lecteur, de faire de lui un agent du récit et non un récepteur.<sup>86</sup> » Les paralipses sur Smurov renforcent le rôle d'élucidation du lecteur et sa part dans la résolution de la trame narrative. Ainsi, elles nous empêchent de concevoir Smurov de façon cohérente et nous poussent à prendre position afin d'élucider le mystère.

Dans *The Eye*, le regard de Smurov ressemble à celui d'un « œil-caméra », notion théorisée par François Jost<sup>87</sup>, c'est-à-dire un regard objectif et impersonnel, à l'image d'une caméra. La parenté entre le roman *The Eye* et le cinéma ne s'effectue pas que par des références thématiques, mais également – et c'est ce qui nous

---

<sup>84</sup> Gérard Genette. 1972. *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 212.

<sup>85</sup> Bernard Dupriez. 1997. *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, «Domaine français», dirigé par Jean-Claude Zylberstein, Paris : Éditions U.G.E. 10/18, p. 142.

<sup>86</sup> Vincent Jouve. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, p. 52.

<sup>87</sup> François Jost. 1989. *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, France : Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et Écoutes », 162 p.

intéresse plus particulièrement – par une technique qui s’y apparente. Maurice Couturier l’a affirmé, il s’agit d’une narration où « la perspective devient photographique-filmique.<sup>88</sup> » Lors d’une conversation, la perspective particulière du regard de Smurov illustre justement cette perception cinématographique qu’il a des événements :

Whenever I wish, I can accelerate or retard to ridiculous slowness the motions of all these people, or distribute them in different groups, or arrange them in various patterns, lighting them now from below, now from the side... For me, their entire existence has been merely a shimmer on a screen.<sup>89</sup>

Cet accent mis sur un regard qui perçoit et arrange à son gré les images rappelle la mobilité d’une lentille de caméra. Smurov, à la fois narrateur homodiégétique et hétérodiégétique, n’inscrit pas son regard dans une diégèse focalisée en un seul point de vue, mais le place dans des perspectives différentes, dans des champs de focalisation sans cesse mouvants. D’autres passages insistent sur cette analogie entre regard et caméra :

The contemplative immobility of my two pupils, the different poses in which they froze like frescoes at the end of this room or that, the obliging way they turned on the lights the moment I backed into the dark dining room – all this must be a perceptual illusion – disjointed impressions to which I have imparted significance and permanence, and, for that matter, just as arbitrary as the raised knee of a politician stopped by the camera not in the act of dancing a jig but merely in that of crossing a puddle.<sup>90</sup>

Cette narratologie comparée entre cinéma et littérature nécessite des bémols car les modes de représentation narratifs au cinéma et en littérature trouvent leur origine dans des formes différentes. Bien que Nabokov crée un dialogue entre caméra et regard, nous sommes confrontés à des procédés littéraires outrepassant la simple « ocularisation<sup>91</sup> » d’une caméra lors de l’analyse des modes narratifs dans l’œuvre romanesque. Comme l’a observé François Jost, qui a pertinemment transposé au

---

<sup>88</sup> Couturier. *Nabokov ou la tyrannie de l’auteur*, op. cit., p. 35.

<sup>89</sup> Nabokov. *The Eye*, op. cit., p. 90.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>91</sup> François Jost définit l’ocularisation ainsi : « Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d’ocularisation : ce terme a en effet l’avantage d’évoquer l’oculaire et l’œil qui y regarde le champ que va ‘prendre’ la caméra. » (*L’œil-caméra, Entre film et roman*, op. cit., p. 22-23.)

cinéma les procédés narratifs littéraires relatifs à la focalisation, « la métaphore de la caméra est à bannir de la théorie littéraire, ce n'est pas par simple purisme, mais parce qu'elle entraîne un dérapage sémantique parfaitement sensible.<sup>92</sup> » Le roman s'inscrit plus particulièrement dans le mode de la *diégèse* et le cinéma dans celui de la *mimésis*<sup>93</sup> : bien que le narrateur puisse passer d'un mode à l'autre dans le roman, il n'est pas confiné dans le mimétique, dans l'acte de représentation, comme la caméra au cinéma. Genette a d'ailleurs déjà répondu à cette question opposant narration cinématographique et romanesque :

Il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en déça. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court), et il me semble, disait déjà Platon, que cela suffit.<sup>94</sup>

### 2.1.2 Narratologie et focalisation

La forte suggestion des mouvements du regard frappe instantanément à la lecture de *The Eye* et ces jeux nous forcent à résoudre les problèmes posés par les changements de focalisation. Notre emploi de la focalisation renvoie à celui proposé par Gérard Genette dans « *Discours du récit*<sup>95</sup> ». La focalisation est relative à la perception du narrateur focalisée sur « un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref<sup>96</sup> ». Elle se définit comme un filtre ou un mode de délimitation de l'information qui gère les événements et la diégèse. Selon Genette, la position du narrateur, c'est-à-dire le mode pronominal qu'il utilise pour narrer son histoire – au « je » lorsque homodiégétique et au « il » lorsque hétérodiégétique – influence les types de focalisation. Il en existe trois principaux : la focalisation interne, qui est liée au regard d'un des personnages, celui-ci pouvant être fixe, variable ou multiple; la focalisation externe où « le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments » et qui « pousse la discrétion jusqu'à

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

<sup>93</sup> Aristote. 1990. *Poétique*, introduction de Michel Magnien, Paris : Éditions LGF- Livres de Poche, coll. « Classiques », 216 p.

<sup>94</sup> Gérard Genette. 1983. *Nouveaux discours du récit*, Paris : Seuil, p. 102.

<sup>95</sup> Genette. *Figures III*, *op. cit.*, p. 206-211.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 208.



la devinette »; ainsi que la focalisation zéro, c'est-à-dire le « récit non-focalisé.<sup>97</sup> » Dans *The Eye*, l'amalgame de certaines de ces positions est à l'origine de l'effet de complexité du roman. Au départ, en focalisation interne<sup>98</sup> avec Smurov, la narration se déploie après en focalisation externe<sup>99</sup>, pour ensuite retrouver et intervertir continuellement ces deux pôles énonciatifs. Le personnage de Smurov, en passant du mode homodiégétique au mode hétérodiégétique, change constamment de regard, ce qui rend tout opaque et crée le mystère. Si ces divers points de vue narratifs se comparent avec les modalités narratologiques du cinéma, spécialement lorsque le narrateur effectue des focalisations externes, c'est parce que le « narrateur "montre" les personnages de l'extérieur, un peu comme sont tenus de le faire, par nécessité, le metteur en scène et le cinéaste.<sup>100</sup> » Le narrateur, créant une illusion d'objectivité en se plaçant en focalisation externe, joue sur les images qu'il peut donner de son personnage :

There is no use to dissemble – all these people I met were not live beings but only chance mirrors for Smurov; one among them, though, and for me the most important, the brightest mirror of all, still would not yield me Smurov's reflection. Hosts and guests at 5 Peacock Street move before me from light to shade, effortlessly, innocently, created merely for my amusement.<sup>101</sup>

L'identité de Smurov se limitera à être simplement une image, un reflet passant brièvement sur la surface d'un miroir. Smurov ne sera jamais identifié autrement que de façon éphémère. Après une rencontre avec Kashmarin, qui le brutalise et qui est la cause de sa tentative de suicide, Smurov fait surgir une autre de ses multiples images :

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 206-207.

<sup>98</sup> Focalisation où le narrateur est le personnage et en connaît la subjectivité; le personnage est le point focal, il est le je qui narre la diégèse.

<sup>99</sup> Le narrateur n'a pas de point focal, il donne une illusion d'objectivité et semble en connaître moins que les personnages.

<sup>100</sup> André Gaudreault. 1988. *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris : Méridiens Klincksieck, p. 74.

<sup>101</sup> Nabokov. *The Eye, op. cit.*, p. 89. Il est intéressant de noter le nom de la rue « Peacock Street ». « Peacock », paon en français, est l'animal vaniteux par excellence qui se donne à contempler et à regarder. Tout comme Smurov, il est narcissique. Smurov, comme le paon, est constamment en représentation en s'interrogeant perpétuellement sur le regard que les autres portent sur lui.

Kashmarin had borne away yet another image of Smurov. Does it make any difference which? For I do not exist : there exist but the thousands of mirrors that reflect me. With every acquaintance I make, the population of phantoms resembling me increases. Somewhere they live, somewhere they multiply. I alone do not exist. Smurov, however, will live on for a long time. The two boys, those pupils of mine, will grow old, and some image or other of me will live within them like a tenacious parasite.<sup>102</sup>

Les diverses images de Smurov établissent le personnage dans une incomplétude qui doit être résolue, un jeu que l'on doit déjouer. Comme le dit Hyde, « the entire tale is a point-of-view game.<sup>103</sup> » Le lecteur doit être aux aguets de toute nouvelle image pouvant résoudre la complexité. La fin du roman élucide en quelque sorte l'intrigue car le narrateur reprend sa position initiale, il redevient homodiégétique en « réintégrant » Smurov. Le narrateur, dans *The Eye*, est l'image même de la complexité de la lecture : « the character of the mysterious Smurov, different from different angles and in the different 'images' other characters have of him seen to depend entirely upon the identity of the narrator.<sup>104</sup> » Ces images constituées de ruptures incessantes et éphémères incitent le lecteur à effectuer un travail de visualisation plutôt qu'une recherche des moments forts de l'intrigue. Toutes ces illustrations interpellent les facultés de visualisation du lecteur car on doit, afin de se représenter le roman, recréer en image toutes ces propositions. La récurrence des miroirs dans l'œuvre de Nabokov manifeste cette surdétermination de l'image. Comme le dit Couturier :

Les miroirs sont avant tout chez lui des pièges à images; s'il les utilise avec une telle insistance, c'est justement parce qu'ils possèdent leurs lois optiques propres qui permettent une multitude de superpositions et de permutations, lois qui sont connues du lecteur, lequel doit alors se soumettre à un parcours de lecture obligé, en imagination, pour construire ces images.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>103</sup> Hyde. *Vladimir Nabokov, op. cit.*, p. 72-73.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Couturier. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur, op. cit.*, p. 227.

Comme il a été entrevu lors du chapitre précédent, l'imagination est, selon Nabokov, un des prérequis que doit posséder son lecteur. Si le personnage de Smurov est incomplet et en redéfinition constante, il devient une métaphore du travail créatif. Le lecteur doit imaginer et construire continuellement les différentes images de Smurov tout comme le narrateur construit et déconstruit Smurov selon sa perspective du moment. L'auteur est donc maître du jeu et manie les ficelles afin d'amener le lecteur là où il le souhaite et lui faire voir ce qu'il désire, que ce soit à partir d'un « personnage-narrateur » homodiégétique ou d'un « auteur-narrateur<sup>106</sup> » hétérodiégétique.

### 2.1.3 Polyphonie et dialogisme

Les multiples focalisations dans *The Eye* amènent le roman à être envahi par diverses voix brisant l'unité d'ensemble. Ce que Genette appelle des champs de focalisation restreints peut devenir une multitude de voix. Celles-ci font du roman un théâtre où le narrateur, particulièrement lorsqu'il est hétérodiégétique, se retrouve écartelé entre ces voix qui émanent de toutes parts. *The Eye* est un des romans les plus polyphoniques de Nabokov. C'est également un de ses textes où les voix prennent le plus de place au détriment de l'histoire. Le texte polyphonique « peut être habité durablement par des voix sans imposer de sens, seulement des modes d'interaction, de communication. Le texte nabokovien est un texte éminemment vocal ou, mieux, polyphonique.<sup>107</sup> » La polyphonie, notion théorisée par Mikhaïl Bakhtine<sup>108</sup>, est comprise comme l'actualisation de plusieurs voix dans un même texte. Selon Couturier, l'œuvre romanesque de Nabokov est habitée de plusieurs voix qui complexifient notre lecture :

---

<sup>106</sup> Jaap Lintvelt. 1989. *Essai de typologie narrative, "Le point de vue"*, Paris : Éditions Librairie José Corti, coll. « Théorie et analyse », p. 23.

<sup>107</sup> Couturier. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur, op. cit.*, p. 62.

<sup>108</sup> Notamment dans : Mikhaïl Bakhtine. (traduction par Isabelle Kolitcheff). 1998 [1970]. *La Poétique de Dostoïevski*, , préface par Julia Kristeva, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points, Essais », 366 p.

Nabokov privilégie systématiquement les temps de la voix, voix vives des personnages conversant entre eux, voix plus discrètes des narrateurs, qui se montrent infiniment plus préoccupés par le travail d'énonciation que par les exigences de l'énoncé, de l'histoire. Voix fictives, certes, mais voix qui assument un volume extraordinaire dans le présent de notre lecture par le travail complexe qu'elles exigent de nous pour les détacher les unes des autres et pour identifier leurs accents respectifs.<sup>109</sup>

Dans *The Eye*, les différents personnages gravitant autour de Smurov lui proposent plus de huit identités différentes. Ces voix-personnages - voix-personnages car elles ne s'inscrivent pas comme des personnages déterminés autrement que par rapport à Smurov et comme des idées incarnées de ses obsessions sur son identité - se manifestent toujours en fonction de sa personnalité complexe. Plusieurs personnages attribuent à Smurov des traits tour à tour distincts : par exemple Marianna la doctoresse, le libraire Weinstock, Roman Bogdanovich, ainsi que le narrateur lorsqu'il est hétérodiégétique. Les personnages lui plaquent une identité tandis que le narrateur, biaisé par son adéquation avec Smurov, teinte son opinion en fonction de ses interactions. Ce que disent ces voix n'est pas innocent, ce sont des clés potentielles fournies au lecteur afin de circonscrire Smurov.

Qui est donc ce Smurov? Le narrateur hétérodiégétique, ayant délaissé sa position de départ, en propose une version qui l'inscrit en héros :

He was doubtless capable, in a moment of wrath, of slashing a chap into bits, and, in a moment of passion, of carrying a frightened and perfumed girl beneath his cloak on a windy night to a waiting boat with muffled oarlocks, under a slice of honeydew moon, as somebody did in Roman Bogdanovich's story.<sup>110</sup>

Rien toutefois ne permet au lecteur de valider cette opinion. Smurov ne serait-il pas plutôt un officier de l'armée blanche, comme le sous-entend Marianna, ou bien encore ce Don Juan mystérieux qu'a cru déceler Weinstock?

"You're an adventurer," Weinstock would say, "a Don Juan, a Casanova..." To himself, however, he undoubtedly called Smurov a double or triple agent and expected the little table within which fidgeted the ghost of Azef to yield important new revelations. This image of Smurov, though, interested me but little now : it

<sup>109</sup> Couturier. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 126.

<sup>110</sup> Nabokov. *The Eye*, op. cit., p. 36.

was doomed to gradual fading owing to the absence of supporting evidence. The mystery of Smurov's personality, of course, remained, and one could imagine Weinstock, several years hence in another city, mentioning, in passing, a strange man who had once worked as a salesman for him, and who now was God knows where.<sup>111</sup>

Par le truchement de ces voix, l'on ne sait plus très bien que faire du personnage de Smurov. De héros à officier, de Don Juan à vendeur, il devient, sous la lunette de Roman Bogdanovich, un être à la sexualité ambiguë :

I have the impression, dear friend, that I have already written you of the fact that Smurov belongs to that curious class of people I once called 'sexual lefties'. Smurov's entire appearance, his frailness, his decadence, his mincing gestures, his fondness for Eau de Cologne, and, in particular, those furtive, passionate glances that he constantly directs toward your humble servant-all this has long since confirmed this conjecture of mine, it is remarkable that these sexually unfortunate individuals, while yearning physically for some handsome specimen of mature virility, often choose for object of their (perfectly platonic) admiration-a woman- a woman they know well, slightly, or not at all.<sup>112</sup>

Ne serait-il pas aussi, comme le sous-entend Krushkov, un cleptomane : « Krushchov, like many pleasant but limited people, began naively denying that in the present instance we are dealing with a 'kleptomaniac' and not a criminal.<sup>113</sup> » Le narrateur recherche la vraie figure de Smurov dans les spéculations des autres personnages. Toutes ces opinions se révèlent n'être souvent que relatives à une obsession du pauvre narrateur Smurov obnubilé par son reflet qu'il lui est impossible de figer. Comme l'a dit Dabney, l'image que l'on entretient des autres est en partie déterminée par ce que l'on veut y voir, ce qui complique grandement la recherche de Smurov :

When one assumes that the real life of a man consists of the various reflections of him in other people, then one has to take into account all the reflections he can find; he has no power of selection. Moreover, these reflections may, and in fact do, contradict each other at times, precisely because of the nature of human perception. The image any one person has of another person is in part determined by what the perceiver wants to see.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>114</sup> Stuart Dabney. 1978. *Nabokov, The Dimensions of Parody*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, p. 43.

Cette quête impossible de se fondre dans l'opinion de l'autre laissera le narrateur dans une confusion irrésolue, principalement en raison de la nature subjective de sa démarche :

To define this image accurately, however, I would have had to be familiar with Marianna's entire life, with all the secondary associations that came alive inside her when she looked at Smurov – other reminiscences, other chance impressions and all those lightning effects that vary from soul to soul.<sup>115</sup>

Le narrateur, lorsque hétérodiégétique, cherche dans le regard des autres des réponses à ses questions. Afin de résoudre cette identité défaillante, il s'approprie la parole de l'autre et y cherche l'image de Smurov :

I could already count three versions of Smurov, while the original remained unknown. This occurs in scientific classification. Long ago, Linnaeus described a common species of butterfly, adding the laconic note “*in pratis Wetmanniae*.” Time passes, and in the laudable pursuit of accuracy, new investigators name the various southern and Alpine races of this common species, so that soon there is not a spot left in Europe where one finds the nominal race and not a local subspecies. Where is the type, the model, the original?<sup>116</sup>

Il n'y a pas de pensées du narrateur qui ne soient influencées par une interaction avec la voix de l'autre. Cette interaction constante, cette polyphonie, s'inscrit tout à fait dans la conception dialogique de Bakhtine. Le dialogisme désigne le fait, fondamental pour Bakhtine, selon lequel l'être ne peut s'appréhender de manière juste, en tant que sujet, que dans l'interaction avec d'autres sujets. Contrairement aux choses, l'être ne peut être objectivé, il ne peut être compris que de manière dialogique :

L'être, selon Bakhtine, n'est pas concevable en dehors des liens qui l'unissent à l'autre. Je ne peux, comme sujet, former une totalité sans les éléments « transgrédients » que m'apporte autrui. Il n'y a qu'à travers les autres que je puis prendre conscience de moi. Ce sont eux qui me définissent et me construisent comme unité.<sup>117</sup>

Le dialogisme suppose la relativité linguistique d'un énoncé dans lequel on peut et doit toujours entendre la voix d'autrui. Dans sa forme accomplie, le dialogisme

<sup>115</sup> Nabokov. *The Eye*, *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>117</sup> Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 35.

devient polyphonie. Le dialogisme est donc déterminé par l'empathie du sujet qui s'identifie et se retrouve dans l'autre. Bakhtine distingue le dialogisme externe (dialogue au sens courant du terme) et la dialogisation intérieure, qui l'intéresse particulièrement. Avec *The Eye*, l'on a droit à une forme de dialogisation intérieure car le roman ne présente que peu de conversations. Le narrateur est en constant dialogue intérieur avec les voix des autres, mais celles-ci ne sont que rarement énoncées sous forme de dialogues.

#### 2.1.4. Aspects synthétiques du personnage Smurov

Le premier point qui frappe à la lecture de *The Eye* est l'indétermination fondamentale de son personnage principal. La division de sa personnalité, constituée d'interprétations non convergentes, coupe l'effet de vraisemblance du personnage. Le texte ne cherche pas « pour conforter l'illusion référentielle, [à] tirer le meilleur parti des procédés destinés à souligner la cohérence et la lisibilité des personnages.<sup>118</sup> » Toutes ces descriptions non concordantes amènent le lecteur à rompre avec l'illusion narrative car elles lui montrent sa propre activité de lecture et sa part essentielle dans la résolution et la saisie du texte. Le narrateur de *The Eye* complexifie à souhait le rapport à la vraisemblance par des descriptions disparates qui, comme le signale Phelan, créent leur effet « by playing off – and with – the way characters are images of possible people.<sup>119</sup> » Ces descriptions ont pour but de renvoyer le lecteur à son activité de lecture : elles le détachent d'un rapport d'adhésion simple au texte, d'une lecture d'identification, en créant une distanciation certaine. Toutes ces visions différentes annoncent un décalage entre le personnage et le narrateur hétérodiégétique. Le lecteur est en conséquence amené à instaurer une distance avec le texte. Dans toute œuvre romanesque, les décalages de points de vue permettent au lecteur de déjouer, d'échapper à l'autorité de l'illusion narrative. Cette distance critique lui permet d'appréhender le personnage pour ce qu'il est, un objet de fiction. À l'encontre d'un personnage présenté sous un seul

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>119</sup> Phelan. *Reading People, Reading Plot*, *op. cit.*, p. 2.

mode focal qui le stabilise et le rend réaliste, les divers foyers de focalisation brisent l'illusion référentielle :

La cohérence et la cohésion du texte – deux vertus qui fondent le « mentir vrai » – dépendent de la maîtrise du point de vue narratif. Contrairement au dispositif aporétique qui loue l'éclatement de foyers multiples et irréconciliables, ou au dispositif conflictuel qui orchestre le brouillage et les vertigineux empilements narratifs, la stratégie réaliste table sur la réglementation des foyers émetteurs du récit et sur la hiérarchie qui d'emblée ou en dernier ressort, assure la subsomption d'un foyer d'omniscience.<sup>120</sup>

Une autre dimension du roman souligne l'aspect synthétique de Smurov, et c'est l'irréalité de son existence. À la lecture du roman, on ne sait pas s'il est un personnage réel ou un fantôme, son identité n'est pas spécifiée. Smurov est convaincu de n'être qu'un fantôme, entre la vie et la mort : « For I do not exist : there exist but the thousands of mirrors that reflect me. With every acquaintance I make, the population of phantoms resembling me increases.<sup>121</sup> » Les désillusions du personnage le font se réfugier dans un monde imaginaire où, afin de fuir sa situation déchu, il se voit comme un fantôme. Cette tentative de fuir le monde et de se concevoir entre la vie et la mort, tentative où l'artiste s'évade dans son propre monde où il en gouverne les lois et affirme la surpuissance de son imagination, est un thème qui revient dans plusieurs romans de Nabokov et il est parfois révélé par la présence de fantômes. Certains lecteurs, notamment W.W. Rowe, ont cru déceler en Smurov une présence spectrale qui fait de *The Eye* un roman à la limite du surnaturel : « Our narrator thus seems to be Smurov's own ghost, especially since he detects in Smurov some secret mourning.<sup>122</sup> » Divers passages de *The Eye* confirment la nature fantomatique de Smurov, toutefois certaines affirmations font planer le doute sur cette nature spectrale. Le passage suivant illustre cette ambiguïté :

---

<sup>120</sup> Mireille Calle-Gruber. 1989. *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris : Librairie A. G. NIZET, p. 106.

<sup>121</sup> Nabokov. *The Eye*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>122</sup> Rowe. *Nabokov's spectral dimension*, *op. cit.*, p. 92.



Ever since the shot - that shot which, in my opinion, had been fatal - I had observed myself with curiosity instead of sympathy, and my painful past-before the shot-was now foreign to me. This conversation with Weinstock turned out to be the beginning of a new life for me. In respect to myself I was now an onlooker. My belief in the phantomatic nature of my existence entitled me to certain amusements.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est l'accentuation de l'irréalité de Smurov qui fait de lui un personnage dont la dimension synthétique est mise de l'avant. La relation du lecteur à un personnage qui ne s'inscrit pas dans une réalité déterminée, est confuse et amène le lecteur à s'interroger sur le texte. Le lecteur prend ses distances car il est à l'affût des jeux et tours de force de l'auteur plutôt que de l'identification au héros. La nature fantomatique et immortelle de Smurov – « Smurov's immortality<sup>123</sup> » - accentue cette distance et, en quelque sorte, accentue métaphoriquement son aspect fictif, immortel, de créature de « papier.<sup>124</sup>»

L'apostrophe au lecteur est une autre stratégie de mise à l'avant-plan de l'artificialité d'un personnage. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* contient, selon Phelan, une fonction synthétique déterminante qui invite le lecteur à prendre conscience de son activité de lecture et du synthétisme de toute fiction : « Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler* raises this question with a kind of playful vengeance, as its foregrounding of the synthetic leads Calvino's audience to a wonderfully complicated self-consciousness about its own reading activity.<sup>125</sup> » L'apostrophe, qui sensibilise le lecteur sur son activité de lecture, est également présente dans *The Eye*, où Smurov interpelle le lecteur : « "I am happy-yes happy! What more I can do to prove it, how to proclaim that I am happy? Oh, to shout it so that all of you believe me at last, you cruel, smug people...<sup>126</sup> » Le lecteur de *The Eye* participe à la résolution de l'intrigue et le personnage Smurov, en l'apostrophant, en est conscient. Ce genre d'interpellation qui coupe l'effet de

<sup>123</sup> Nabokov. *The Eye*, op. cit., p. 83.

<sup>124</sup> Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 170.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>126</sup> Nabokov. *The Eye*, op. cit., p. 104.

vraisemblance apparaît plus particulièrement encore dans *Despair*, autre roman du corpus russe de Nabokov.

Cette dimension synthétique du personnage, qui nous est apparue comme la plus prépondérante, s'allie également à la dimension thématique. La conclusion de *The Eye* suggère l'importance de l'imagination afin de contrecarrer les difficultés existentielles de Smurov. Le roman se termine sur son échec amoureux. Or, cet échec le laisse indifférent car son imagination est là, salvatrice, et elle lui permet de posséder l'objet de son désir :

And what do I care if she marries another? Every other night I dream of her dresses and things on an endless clothesline of bliss, in a ceaseless wind of possession, and her husband shall never learn what I do to the silks and fleece of the dancing witch.<sup>127</sup>

Cet éloge de l'imagination n'est-il pas justement l'éloge du matériau fondamental de toute création littéraire? L'imagination est l'un des préalables nécessaires à l'œuvre romanesque. L'imagination permet à Smurov d'échapper, dans la fiction, aux réalités du monde et elle permet également à l'auteur de créer un monde fictionnel synthétique, imaginé, car « la fiction, c'est l'illusion déterminée.<sup>128</sup> » Ainsi, ce que met de l'avant la dimension synthétique du personnage se retrouve en quelque sorte imbriqué à la dimension thématique du roman comme acte de fiction.

Plusieurs théoriciens ont soutenu que l'intrigue de *The Eye* reposait sur un moi décentré, paranoïaque et fragmenté, représentant la figure de l'artiste manqué.<sup>129</sup> C'est plutôt la narration éclatée<sup>130</sup> de *The Eye* qui nous est apparue

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>128</sup> Pierre Macheray. 1966. *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, p. 80.

<sup>129</sup> Les théoriciens les plus connus ayant soulevé une thèse plus humaniste et thématique, et délaissé les aspects narratologiques et stylistiques chez Nabokov, appartiennent majoritairement au corpus critique anglais et américain. Ce sont Leona Toker (1989. *Nabokov, The Mystery of Literary Structures*, New York :Cornell University Press, 243 p.), W.W. Rowe (*Nabokov's spectral dimension, op. cit.*), David Rampton, (1984. « Vladimir Nabokov, A critical study of the novels », thesis, Cambridge: Cambridge University Press. 233 p.).

<sup>130</sup> Ainsi l'on s'inscrit dans une recherche plus proche de celles de Julian Connolly (1992. *Nabokov's Early Fiction, Patterns of Self and Other*, Cambridge : Cambridge University Press, 279 p.), qui a analysé la présence déterminante de l'altérité dans le travail de Nabokov, de Barton Johnson qui a

prépondérante. Narration ludique dans laquelle on doit résoudre l'énigme que pose Smurov ainsi que les stratégies qui créent une distanciation lors de la lecture et coupent l'illusion romanesque. D'ailleurs, dans la préface de *The Eye*, Nabokov avertit ironiquement son lecteur de la visée de son entreprise :

A serious psychologist, on the other hand, may distinguish through my rain-sparkling crystograms a world of soul dissolution where poor Smurov only exists insofar as he is reflected in other brains, which in their turn are placed in the same strange, specular predicament as his. The texture of the tale mimics that of detective fiction but actually the author disclaims all intention to trick, puzzle, fool, or otherwise deceive the reader. In fact, only that reader who catches on at once will derive genuine satisfaction from THE EYE.<sup>131</sup>

L'étude de la narration, de la focalisation, de la polyphonie ainsi que des aspects synthétiques du personnage Smurov ont tenté de démontrer la complexité interprétative de *The Eye*, complexité illustrée par la dimension construite et artificielle du personnage.

## 2.2 Le personnage Luzhin

Le personnage romanesque est probablement l'objet premier de l'attention de tout lecteur, car celui-ci peut s'y projeter, s'y identifier. Comme le dit Gervais, « les personnages jouent un rôle évidemment essentiel dans tout récit, étant par définition associés à toute représentation d'action et un des principaux foyers de l'attention du lecteur.<sup>132</sup> » L'interprétation est toujours complexifiée chez le personnage nabokovien. Le personnage Luzhin du roman *The Defense*, deuxième figure à l'étude, est semblable à la majorité des personnages nabokoviens : « Les personnages de Nabokov - on l'a souvent remarqué, se présentent comme des "exilés du réel", explorant un monde imaginaire qui n'est souvent que le versant

---

recensé les formes de jeu dans l'œuvre de Nabokov (*Worlds in Regression; Some Novels of Vladimir Nabokov, op. cit.*) et également l'étude par Maurice Couturier de la narratologie, de la polyphonie, du jeu et des stratégies narratives à l'œuvre chez Nabokov.

<sup>131</sup> Nabokov. *The Eye, op. cit.*

<sup>132</sup> Gervais. *À l'écoute de la lecture, op. cit.*, p. 98.

parodique du monde concret.<sup>133</sup> » Les caractéristiques ludiques de Luzhin le rendent invraisemblable pour le lecteur et accentuent ouvertement sa nature d'être de fiction. L'étude de Smurov a illustré les difficultés interprétatives du lecteur, celle de Luzhin se penche sur la relation interprétative du personnage dans le roman, sa propre interprétation du monde. Luzhin, comme Smurov, est dans un rapport conflictuel au monde, ce qu'a su percevoir Julian Connolly :

Both men are unable to distinguish properly between internal and external reality, and thus neither can construct an imaginative world that will not be susceptible to the vagaries of external events. What is more, since both characters are beset by a fundamental fear of the influence of others, neither is able to find a channel of meaningful interaction with those around them, and thus they are doomed to wander in a maze of distorted projections and deceptive reflections.<sup>134</sup>

Le caractère apparent de la construction de ces personnages, leur identité en tant qu'êtres de fiction sont accentués car ils sont victimes des stratégies complexes du narrateur. Les cartes s'emmêlent facilement car Nabokov ponctue ses romans de stratégies et de métaphores ludiques qui insistent sur le caractère construit de ses personnages; pour Luzhin, ce sont les échecs et son inaptitude à faire la différence entre le réel et l'irréel.

### 2.2.1 *The Defense*

Comme Nabokov l'a affirmé : « Of all my Russian books, *The Defense* contains and diffuses the greatest "warmth"- which may seem odd seeing how supremely abstract chess is supposed to be.<sup>135</sup> » *The Defense* est divisé en quatorze chapitres s'échelonnant de la jeunesse à la mort du personnage. Dès l'enfance de Luzhin se dessine chez lui une vision du monde bien particulière, car constamment influencée par la perception obsessionnelle de motifs. Luzhin, dont on ne saura le nom complet qu'à la fin du récit, devient, suite à son engouement pour les échecs, un joueur de renommée internationale. Ce qui n'était pour lui qu'une passion

<sup>133</sup> Jouve. *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 106.

<sup>134</sup> Julian W. Connolly. *Nabokov's early Fiction, Patterns of self and other*, op. cit., p. 113.

<sup>135</sup> Nabokov. *The Defense*, op. cit., p. 10.

se transforme en une profession sous la tutelle de Valentinov, mécène opportuniste. Confiné à une existence où les échecs prennent toute la place, Luzhin sombre dans une folie emplies des motifs qui l'obsèdent. Déjà, au début du roman, dans la petite chambre de Luzhin enfant, une obsession bien singulière s'annonce. Comme une prédestination du triste destin de Luzhin, son regard enregistre des séquences et motifs répétitifs dans lesquels il se retrouvera, comme nous le verrons, en quelque sorte coincé à la fin du roman. La façon qu'a Luzhin de compter et d'analyser les formes sur ses murs de chambre, dans ce cas-ci les gravures d'animaux sur le papier-peint, témoigne de son attirance pour l'abstraction géométrique : « The wallpaper there was white, and higher up was a blue band on which were drawn gray geese and ginger puppies. A goose advanced on a pup and so on thirty-eight times around the entire room<sup>136</sup>. » Cette obsession se transformera par sa découverte des échecs. Dès ses premiers contacts avec le jeu, Luzhin en devine les stratagèmes et une mystérieuse attirance se déploie :

With gnawing envy and irritating frustration Luzhin watched the game, striving to perceive those harmonious patterns the musician had spoken of and feeling vaguely that in some way or other he understood the game better than these two, although he was completely ignorant of how it should be conducted, why this was good and that bad, and what one should do to penetrate the opposite King's camp without losses.<sup>137</sup>

Peu à peu, le petit Luzhin se révèle un être étrange. Asocial et taciturne, au lieu de s'amuser avec ses camarades, il analyse et observe toutes formes de motifs l'entourant : « and from nothing better to do he commenced to count the different hues in the carpet.<sup>138</sup> » Rapidement tous les motifs que Luzhin identifie et recense prennent la forme d'un jeu d'échecs. Des damiers apparaissent partout : « The avenue was paved with sunflecks, and these spots, if you slitted your eyes, took on the aspect of regular light and dark squares.<sup>139</sup> » Luzhin est dans l'impossibilité d'interpréter correctement le monde qui l'entoure et vit immergé dans un rêve abstrait. Il ne sait différencier le réel de l'imaginaire : « So this too is a dream? These

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 59.

people are a dream? Well, well...<sup>140</sup> » Le monde de Luzhin est un monde parallèle envahi par le jeu où il doit éviter les pièges, contourner les obstacles et remporter la partie : « Real life, chess life, was orderly, clear-cut, and rich in adventure, and Luzhin noted with pride how easy it was for him to reign in this life, and the way everything obeyed his will and bowed to his schemes.<sup>141</sup> » Imaginer le monde et vivre dans une réalité parallèle sont des façons pour Luzhin de comprendre son environnement, ce qui opacifie et complexifie sa réalité. Luzhin, toujours habillé de noir, se déplace dans le roman comme un pion noir sur un échiquier et joue toujours, lors de ses parties, dans le camp des noirs : jamais il ne choisit les pièces blanches. Barton Johnson a souligné la similarité évidente entre Luzhin et la figure d'échecs du *Solus Rex* :

A chess figure of great appeal to Nabokov is the *Solus Rex*. The name refers to a specialized class of chess problems in which the black King, the sole black piece on the board, is under attack. As in all ordinary chess problems, he is doomed to be checkmated in a few moves. The question is not “whether” but “how long” and even this is preordained by the problem composer. The *Solus Rex* chess image has obvious relevance to the figure of the doomed Grandmaster Luzhin in *The Defense*.<sup>142</sup>

Luzhin, après un tournoi ajourné avec Turati, ne trouve plus le chemin de sa maison et voit, dans un délire paranoïaque, des pièces se dessiner sur sa route, aidant à la résolution de la partie inachevée. Retrouvé par des noctambules, gisant inanimé sur le sol suite à une crise d'hallucination aiguë où il s'est cru enfermé dans une joute d'échecs, il est ensuite envoyé dans un sanatorium afin de recouvrer la santé. Comme la prédestination de la figure du *Solus Rex*, vouée à l'échec, les attaques du monde extérieur sont trop fortes et Luzhin bascule dans sa folie imagée, malgré la volonté de sa femme de lui faire oublier toutes traces du jeu. À l'égal du *Solus Rex*, Luzhin est prédestiné à la défaite : « By an implacable repetition of moves it was leading once more to that same passion which would destroy the dream of life. Devastation, horror, madness.<sup>143</sup> » La seule solution à ce jeu affolant est pour Luzhin

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>142</sup> Johnson. *Worlds in Regression; Some Novels of Vladimir Nabokov, op. cit.*, p. 81.

<sup>143</sup> Nabokov. *The Defense, op. cit.*, p. 246.

d'en sortir, même si cela implique : « to break out somewhere - even if into non-existence.<sup>144</sup> » Afin de sortir de ce jeu dangereux, Luzhin se jette de la fenêtre de son appartement dans l'abîme de la nuit noire teinté d'obsédants damiers :

Some kind of hasty preparations were under way there : the window reflections gathered together and leveled themselves out, the whole chasm was seen to divide into dark and pale squares, and at the instant when Luzhin unclenched his hand, at the instant when icy air gushed into his mouth, he saw exactly what kind of eternity was obligingly and inexorably spread out before him.<sup>145</sup>

Luzhin, en passant à travers la fenêtre, passe dans une autre réalité, dans un autre monde tout comme *Alice au pays des merveilles*<sup>146</sup>. La fenêtre carrée est une case de l'échiquier dans laquelle il disparaît dans un abysse à l'emblème d'un jeu d'échecs.

### 2.2.2 Luzhin et l'interprétation caduque

L'inaptitude à lire correctement le monde conduit Luzhin à son autodestruction. Dans *The Defense*, contrairement à *The Eye* où l'intrigue et la complexité interprétative doivent être résolues par le lecteur, c'est Luzhin lui-même qui résout l'énigme et la complexité de son existence. Le monde imaginaire qu'il s'est créé et dans lequel il contrôle les moindres configurations, se retourne contre lui. Le maître du jeu, le créateur de ce monde à l'emblème d'un problème d'échecs, souligne dans la préface de *The Defense* : « But the chess effects I planted are distinguishable not only in these separate scenes; their concatenation can be found in the basic structure of this attractive novel.<sup>147</sup> » Luzhin est pris dans une stratégie d'échecs où il évolue tel un pion piégé de toutes parts. Cet accent sur "Luzhin-pion" est d'ailleurs illustrée lors de certains passages :

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>146</sup> Lewis Carroll. (traduction de Jean Gattégno). 1994. *Alice au pays des merveilles*, Paris : Gallimard, coll. « folio classique », 374 p.

<sup>147</sup> Nabokov. *The Defense, op. cit.*, p. 8.

His terrible little double, little Luzhin, for whom the chess pieces had been set out, crawled over the carpet on his knees...All this had happened once before...And again he had been caught, had not understood how exactly the repetition of a familiar theme would come out in practice.<sup>148</sup>

Comme dans tout jeu, ces diverses stratégies impliquent des règles et des contraintes. Luzhin est soumis à un parcours prédéterminé dans lequel il doit résoudre l'énigme de son monde, tout comme le lecteur dans *The Eye* est soumis aux combinaisons du narrateur. Le compositeur de ce problème d'échecs est bien sûr Nabokov, qui fait de Luzhin l'esclave de ses machinations. Luzhin « is not a player in a chess game, but a pawn in a chess problem. In problems, all pieces are in a sense pawns, for all moves are foreordained by the composer.<sup>149</sup> » Nabokov compose ce jeu littéraire, il a d'ailleurs également publié des problèmes d'échecs dans des revues spécialisées, et il gouverne les règles de la partie de Luzhin. Le jeu est un monde hermétique et fictif comme l'est le roman; il est en quelque sorte une métaphore et une mise en abyme des fictions de l'auteur :

Nabokov has often linked his creative process to games and game-like activities such as the composition of chess problems. At their more abstract level games are artificial constructs whose play is governed by rules which are internal to the games (and indeed are the game) and which have no necessary connection with the external world. They are hermetic world. An examination of Nabokov's fiction shows that his novelistic games and puzzles are rule-governed.<sup>150</sup>

Cet aspect du jeu comme mise en abyme et métaphore de la fiction sera traité plus en détail dans le chapitre trois; il semble intéressant maintenant d'illustrer en quoi Luzhin renvoie à son caractère artificiel et fictif et comment cela s'inscrit dans la dimension synthétique suggérée par James Phelan.

Luzhin évolue dans un monde parallèle, dans un échiquier gigantesque et irréel. L'analogie faite entre Luzhin et le jeu insiste sur son artificialité, sa nature inventée, car il est à l'image d'une pièce emprisonnée dans le monde de *The Defense*. Il est un acteur dans un théâtre où la scène est un immense échiquier.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>149</sup> Johnson. *Worlds in Regression*, op. cit., p. 91.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 66.



D'ailleurs, quelques passages insistent sur sa nature fictive de comédien : « He turned away as if having finished a speech on the stage.<sup>151</sup> » Luzhin est un être de papier, un objet textuel dont on ne peut jamais valider la réalité car son existence semble métaphorique. L'illusion référentielle n'est pas fonctionnelle avec Luzhin : l'on se pose toujours la question de la légitimité de son existence et cela nous conduit à douter de sa nature. Plusieurs aspects dévoilent la dimension synthétique de Luzhin : sa déformation en un minuscule pion, l'impossibilité pour lui de différencier le rêve de la réalité, la façon dont les autres personnages l'interprètent, ainsi que l'ambiguïté relative à son nom. Luzhin n'est manifestement pas un personnage qui se conçoit facilement et de façon réaliste de la part du lecteur car il semble graviter entre le rêve et la réalité. Dès la préface de *The Defense*, Nabokov associe Luzhin à l'illusion, dont le nom appréhende et annonce déjà l'illusion :

The Russian title of this novel is *Zashchita Luzhina*, which means "The Luzhin defense" and refers to a chess defense supposedly invented by my creature, Grandmaster Luzhin : the name rhymes with "illusion" if pronounced thickly enough to deepen the "u" into "oo."<sup>152</sup>

Dans son étude sur *Don Quichotte*, œuvre jouant également sur le thème de l'illusion romanesque, moteur créatif riche en potentialités artistiques, Nabokov reproche aux lecteurs de ne pas apprécier la littérature pour ce qu'elle est, un plaisir esthétique et non un reflet du monde :

Nous nous attacherons autant que possible à éviter l'erreur fatale qui consiste à chercher dans les romans une prétendue « réalité ». N'essayons pas de réconcilier imagination des faits et faits de l'imagination. *Don Quichotte* est un conte de fées.<sup>153</sup>

*The Defense* est également un conte de fées, une histoire inventée; et, par la dimension synthétique de Luzhin, Nabokov ne nous le dérobe pas et nous le fait découvrir plus spectaculairement lors de la finale du roman lorsque l'illusion est clairement illustrée au lecteur. Le drame de Luzhin, comme ce lecteur cherchant une quelconque réalité dans les aventures de *Don Quichotte* ou comme Don Quichotte

---

<sup>151</sup> Nabokov. *The Defense*, op. cit., p. 115.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>153</sup> Vladimir Nabokov. (traduction de l'anglais par Hélène Pasquier). 1998. *Don Quichotte*, Paris : Éditions Stock, coll. « La Bibliothèque Cosmopolite », p. 31.

lui-même, est de n'avoir pas su différencier l'illusion du tangible. Le nom de Luzhin, en plus de référer à illusion, ne lui appartient pas. Tout au long du roman, l'on ne sait quel est son vrai nom, à l'exception du patronyme qu'il a hérité de son père. À plusieurs reprises, on lui demande son nom, question qui reste sans réponse jusqu'à ce que Luzhin, en se suicidant, dans un abîme à l'emblème d'un damier d'échecs, regagne son identité. Après sa chute suicidaire dans la nuit, il se fait appeler pour la première fois par son nom complet, Aleksander Ivanovich :

[...] the whole chasm was seen to divide into dark and pale squares, and at the instant when Luzhin unclenched his hand, at the instant when icy air gushed into his mouth, he saw exactly what kind of eternity was obligingly and inexorably spread out before him. The door was burst in. "Aleksandr Ivanovich, Aleksandr Ivanovich," roared several voices. But there was no Aleksandr Ivanovich.<sup>154</sup>

L'utilisation du nom propre dans le roman, est une technique romanesque courante afin d'accentuer le mimétisme du personnage :

Une attitude mimétique-fonctionnelle [...] va favoriser l'identification du personnage [...]. L'utilisation du nom propre assure ce rapport. La désignation rigide qui prévaut dans le cas des noms propres établit des liens durables entre le nom et l'individu référé.<sup>155</sup>

En dérogeant en quelque sorte à cette technique, en appelant Luzhin par son patronyme et en omettant volontairement son nom complet, Nabokov fait de Luzhin un personnage ambigu. Il devient ainsi plus difficile pour le lecteur de s'y identifier et de se l'imaginer de façon vraisemblable car Luzhin dispose d'une identité défailante, minimisée.

À plusieurs reprises dans *The Defense*, Luzhin se voit comme un pion minuscule enlisé dans le monde imaginaire d'un damier d'échecs. Lorsque plongé dans ses pensées, Luzhin se dédouble « to merge with his happy double<sup>156</sup> » et se retrouve réduit à être une pièce d'échecs :

<sup>154</sup> Nabokov. *The Defense*, op. cit., p. 256.

<sup>155</sup> Gervais. *À l'écoute de la lecture*, op. cit., p. 101.

<sup>156</sup> Nabokov. *The Defense*, op. cit., p. 126.

The only thing he knew for sure was that from time immemorial he had been playing chess-and in the darkness of his memory, as in two mirrors reflecting a candle, there was only a vista of converging lights with Luzhin sitting at a chessboard, and again Luzhin at a chessboard, only smaller, and then smaller still, and so on an infinity of times.<sup>157</sup>

Plus le roman progresse, et plus Luzhin sombre dans un monde parallèle, « [a] gigantic board in the middle of which, trembling and stark-naked, Luzhin stood, the size of a pawn, and peered at the dim positions of huge pieces, megacephalous, with crowns or manes.<sup>158</sup> » Le monde dans lequel il s'inscrit est insolite et invite le lecteur, comme avec Smurov, à se pencher sur les stratégies stylistiques et narratives du texte plutôt qu'à rechercher une résonance thématique ou mimétique chez Luzhin. L'art littéraire de Nabokov est toutefois loin d'être dénué de la fonction mimétique. En fait, la description et l'attention au détail rendent les romans nabokoviens concevables : il devient possible de se représenter les scènes mais l'irréalité des personnages et les nombreuses stratégies littéraires relèguent toutefois la fonction mimétique à n'être plus que secondaire. La dimension thématique est plus présente que la dimension mimétique dans *The Defense*. *The Eye* et *The Defense* révèlent une difficulté d'interpréter le monde pour leurs héros principaux et proposent pour ceux-ci la fuite dans l'imaginaire afin de contrer cette nébulosité existentielle. C'est un thème manifeste dans la littérature de Nabokov : l'artiste manqué s'isolant du monde dans son imaginaire et sa sensibilité incomprise. Sensibilité qui, ironiquement, ne se matérialise jamais en aucune forme d'art, aucune forme de création, et isole le personnage dans le mutisme de ses pensées. Dans *The Defense*, nous sommes témoins de la déformation du monde par Luzhin qui, à l'égal du prisonnier de la célèbre allégorie de la caverne, est victime de ses illusions.

*The Defense* est construit de façon à mettre à l'avant-plan l'effet de fiction qu'il propose. L'aspect synthétique de Luzhin est confirmé à la fois par les indices du narrateur et des autres personnages du roman. Les divers personnages gravitant

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

autour de Luzhin ont tous une conception de lui qui est insolite et anormale. La mère de la fiancée de Luzhin, dès ses premiers contacts avec lui, s'exclame à sa fille : « "That's not a real person", continued her mother in angry perplexity. "What is he? Certainly not a real person."<sup>159</sup> » Luzhin parle peu, n'émet pas d'opinions et se déplace curieusement en comptant les motifs et répétitions l'entourant. Étrangement, lorsqu'il est avec sa belle-mère, il lui tourne le dos, à l'image des pièces sur un échiquier qui se suivent l'une l'autre lorsqu'en camp allié :

What particularly angered her was that he constantly contrived to sit with his back to her. "He even talks with his back," she complained to her daughter. "With his back. He doesn't talk like a human being. I tell you there's something downright abnormal there."<sup>160</sup>

La fiancée de Luzhin remarque également son anormalité. Dès sa rencontre avec lui, elle le perçoit comme « [a] visitor from a different, absurd world.<sup>161</sup> » Les mouvements de Luzhin lui paraissent étranges, lors des brefs touchers qu'ils échangent : « all was bizarre and distorted, and when he touched her, not a single movement of his resembled a normal human embrace.<sup>162</sup> » Selon elle, Luzhin n'est constitué de rien d'humain et n'a aucune inclinaison naturelle [« single natural inclination.<sup>163</sup> »] Ses rapports avec les autres font également ressortir son aspect synthétique : Luzhin ne sait différencier l'inanimé de l'animé, les personnages des objets. Il ne sait reconnaître sa femme qui, lorsqu'elle s'avance vers lui, est entrevue à l'image d'un objet, d'un modèle, d'un « vague prototype<sup>164</sup> » : « through the trembling wet chinks between his fingers he perceived in duplicate a blurry pink dress that noisily moved toward him.<sup>165</sup> » Il ne saura la concevoir de façon vraisemblable : « "Are you real?" asked Luzhin softly and unbelievably.<sup>166</sup> » Luzhin se demande si le monde est un rêve, une illusion. Son étrangeté et la mise en abyme font voir la fiction, ne l'escamotent ni ne la cachent, et ainsi confirment à la

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>163</sup> *Ibid.*, P. 150.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 130.

fois l'artificialité du personnage et celle de *The Defense*. Les procédés employés par Nabokov font de la lecture une quête où priment les dimensions stylistique et synthétique. La progression dans le roman, comme avec *The Eye*, favorise une lecture qui pose le texte comme un acte synthétique, un problème que l'on doit résoudre.

#### 2.4 Le personnage démasqué

Nous avons tenté, dans ce chapitre, d'illustrer à partir de la focalisation et des voix multiples avec Smurov et de l'interprétation caduque et de la mise en abyme avec Luzhin, de quelle façon la dimension synthétique de Phelan a pu être mise à l'avant-plan. La dimension synthétique semble avoir pour visée « *d'afficher la faculté de trompe-l'œil de la littérature.*<sup>167</sup> » Les aspects synthétiques de Smurov et de Luzhin brisent l'illusion référentielle du texte : « sans référent, sans objet 'réel', [le texte] n'est pas seulement *intransitif* : il ne peut que faire retour *sur les conditions de son émission*, désigner le fonctionnement du système discursif qui le produit.<sup>168</sup> » Le parcours de lecture est ainsi différent et incite à entrevoir le texte comme véhicule portant en soi et pour soi toutes les stratégies et effets romanesques relatifs à la fiction. Nabokov, comme l'a mentionné Linda Hutcheon, fait partie de cette lignée d'écrivains avec Joyce, Beckett et même Flaubert, pour qui « the primacy of language in the creative and cognitive process<sup>169</sup> » est essentielle. La dimension synthétique des personnages de Smurov et de Luzhin invite le lecteur à appréhender le texte en tant qu'activité ludique, distanciée, car ce dernier doit reconnaître le roman et ses personnages pour ce qu'ils sont : une fiction. Le lecteur est « amené par le déroulement même de sa lecture à une grande souplesse du jeu mais aussi à un recul critique comparable à celui que Brecht attendait des 'effets de distanciation.'<sup>170</sup> » Le déplacement qu'opère la fonction synthétique s'exprime par le

---

<sup>167</sup> Calle-Gruber. *L'effet-fiction de l'illusion romanesque, op. cit.*, p. 247.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>169</sup> Linda Hutcheon. 1985. *A Poetics of Postmodernism*, London & New York : Routledge, p. 91.

<sup>170</sup> Michel Picard. 1986. *La lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « critique », p. 209-210.

dévoilement des fonctionnements du texte, d'une dualité entre l'illusion romanesque qu'implique la fiction et sa tentative d'être le reflet de la réalité :

L'œuvre romanesque s'organise selon la (com)préhension (ponctuelle, implicite, théorique) de la textualité : elle peut révéler sa dualité fondamentale soit en exacerbant l'opposition jusqu'à l'aporie, soit en dialectisant le conflit par relance des fonctionnements. Elle peut oblitérer sa fondamentale dualité. Soit par un processus de naturalisation qui avère le texte miroir de la réalité, soit par un procès de sublimation qui abstrait la réalité aux dimensions du texte.<sup>171</sup>

Annihiler toute « rhétorique de la dissimulation », est le fondement de cet aspect synthétique qui ne tente pas de camoufler sa propre « rhétorique de la fiction.<sup>172</sup> » Le texte nabokovien mobilise une rhétorique de la fiction plus qu'une rhétorique de la dissimulation. Les personnages sont des effets de texte et nous ne devons jamais l'oublier. La dimension synthétique nous le rappelle : le personnage est une abstraction sans corps ni visage, un être de papier. La dimension synthétique de Phelan impose une réflexion plus générale sur l'autoréflexivité, la mise en abyme et les aspects ludiques du roman nabokovien. Il sera donc incontournable de se questionner sur les indices d'appartenance du roman nabokovien à un art littéraire appelé métafictionnel ou autoréflexif.

---

<sup>171</sup> Calle-Gruber. *L'effet-fiction de l'illusion romanesque, op. cit.*, p. 25.

<sup>172</sup> Wayne Booth. 2002 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*, Second Edition, Chicago : The University of Chicago, 572 p.

### CHAPITRE III

#### L'ATELIER DE NARCISSE

Au moment où l'un de mes lecteurs ferme un de mes romans, ce qui me plairait, c'est qu'il éprouve la sensation que le monde créé par ce livre s'éloigne un peu pour s'arrêter quelque part, suspendu au loin comme un tableau dans un tableau : *L'Atelier de l'artiste* de Van Bock.

Vladimir Nabokov, *Parti Pris*

Le personnage est, comme on l'a vu, le catalyseur de l'attention première de tout lecteur. Dans *The Eye* et *The Defense*, Nabokov souligne la nature artificielle, synthétique, des personnages Smurov et Luzhin. Il déjoue l'illusion romanesque et l'expose par divers clins d'œil. De tels personnages sont, selon Raymond Federman, caractéristiques de la nouvelle fiction :

The creatures of the new fiction will be as changeable, as unstable, as illusory, as nameless, as unnamable, as fraudulent, as unpredictable as the discourse that makes them. This does not mean, however, that they will be mere puppets. On the contrary, their being will be more genuine, more complex, more true-to-life in fact, because they will not appear to be simply what they are; they will be what they are; word-beings.<sup>173</sup>

Il apparaît nécessaire d'établir un dialogue entre l'art littéraire de Nabokov et son appartenance à ce que Linda Hutcheon a nommé la littérature narcissique, aussi appelée métafiction. Nous nous arrêterons à décrire, dans ce chapitre, la métafiction afin de comprendre de quelle façon la littérature nabokovienne s'y inscrit. Nous verrons également comment la métafiction, à la fois procédé et genre littéraire, se dévoile de façon implicite ou explicite. Nous analyserons certaines formes narcissiques implicites : celles qui empruntent leurs procédés aux jeux ainsi qu'au genre policier<sup>174</sup>. Nous montrerons en quoi *The Eye* et *The Defense* déforment activement le roman policier et les jeux et incorporent des éléments métafictifs. Ce

---

<sup>173</sup> Raymond Federman. 1975. *Surfiction, Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago : The Swallow Press, p.12.

<sup>174</sup>Toutes ces catégories proviennent de l'essai de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, *op. cit.*

faisant, notre perspective sera résolument tournée vers la lecture. La métafiction requiert, pour sa description, une prise en charge de la lecture des textes. Si le chapitre deux s'est attardé à décrire des procédés narratifs, le trois s'arrêtera sur les effets ressentis à la lecture et, par conséquent, sur la dimension métafictionnelle des deux romans étudiés.

### 3.1 La métafiction et le roman nabokovien

Dans *The Eye* et *The Defense*, la question de l'interprétation dans la fiction se pose de façon pressante. Ce que *The Eye* propose, par son personnage Smurov, est un éloge à l'imagination et ses mécanismes. Comme l'a remarqué Linda Hutcheon, « In *The Eye*, for instance, what appear to be psychological problems turn out to be *mises en abyme* of problems of composition.<sup>175</sup> » En tant que lecteur, l'on se retrouve avec Smurov devant les mêmes problèmes que ceux d'un créateur devant une œuvre inachevée : nous devons, à travers un embrouillamini de choix, faire surgir une interprétation et réduire l'opacité du texte. Le personnage Luzhin pose également des problèmes de composition artistique, qui sont étroitement liés au jeu d'échecs. Comme l'a affirmé Patricia Waugh, « the game of chess, traditionally a metaphor for life, is used here as a metaphor for the strategies of art.<sup>176</sup> » L'un et l'autre personnage apparaissent comme la pièce maîtresse d'une mise en abyme des principes de composition artistique.

Linda Hutcheon, dans *Narcissistic Narrative*, a proposé une comparaison efficace entre le mythe de Narcisse et la littérature. Tel Narcisse, la littérature est fascinée par son propre reflet : « [ it ] became romantically intrigued with its own reflection.<sup>177</sup> » En révélant les subterfuges de la fiction et de l'illusion romanesque

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>176</sup> Patricia Waugh. 1984. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York : Methuen, coll. « New Accents », p. 43.

<sup>177</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. 11.



privilegiée par le réalisme, la littérature narcissique s'interroge sur ses propres mécanismes :

Now even more self-conscious, the novel increasingly took this image as a thing in itself worthy of literary treatment : the novelist and his novel became legitimate subject matter. The process of narration began to invade the fiction's content.<sup>178</sup>

Loin d'être l'annonce de la fin du roman, tout comme Narcisse se métamorphosant en fleur, l'apparition de la métafiction a amené le roman à se transformer. L'écrivain a conscience de porter attention à sa propre activité, à son propre reflet, et il le fait en explorant de nombreuses avenues. Comme l'a dit Raymond Federman :

While pretending to be telling the story of his life, or the story of any life, the fiction writer can at the same time tell the story he is telling, the story of the language he is manipulating, the story of the methods he is using, the story of the pencil or the typewriter he is using to write his story, the story of the fiction he is inventing, and even the story of the anguish (or joy, or disgust, or exhilaration) he is feeling while telling his story.<sup>179</sup>

La littérature narcissique est une forme de métafiction, terme que nous emploierons dorénavant. De nombreuses appellations ont été offertes pour désigner la métafiction : la nouvelle fiction, la littérature postmoderne, la fabulation, la surfiction<sup>180</sup>, la littérature de l'épuisement<sup>181</sup>, etc. Chaque fois, c'est une littérature « self-reflective, self-informing, self-reflexive, auto-referential, auto-representational<sup>182</sup> », qui est visée. La métafiction n'apparaît pas exclusivement dans des textes modernes. Des procédés métatextuels sont au cœur de romans qui ont marqué l'histoire de la littérature, notamment *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, *Jacques le fataliste* de Denis Diderot, *Les Mille et une nuits*, *Clarissa* de Samuel Richardson, etc. Il semble donc inadéquat d'associer la métafiction à un terme tel que le postmodernisme qui en limite l'emploi à l'ère contemporaine. La métafiction se révèle dans certains textes postmodernes, mais ne s'y confine pas, comme l'affirme Patricia Waugh :

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> Federman. *Surfiction*, *op. cit.*, p.12.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> John Barth. « The Literature of Exhaustion », in *Atlantic*, vol. 220, no. 2, August 1967, p. 29-34.

<sup>182</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 1-2.

I would argue that metafictional practice has become particularly prominent in the fiction of the last twenty years. However, to draw exclusively on contemporary fiction would be misleading, for, although the *term* 'metafiction' might be new, the *practice* is as old (if not older) than the novel itself.<sup>183</sup>

C'est le théoricien américain Robert Scholes<sup>184</sup> qui a popularisé le terme. Il l'a employé afin de catégoriser un genre littéraire contemporain n'entrant pas dans le carcan réaliste ou romantique. La métafiction s'applique aux textes qui brisent l'effet de réel et insistent sur leur artificialité. Les textes métafictifs intériorisent un commentaire sur leur propre écriture ou lecture. Selon Scholes, les romans métafictifs :

violates, in various ways, standard novelistic expectations by drastic – and sometimes highly effective – experiments with subject matter, form, style, temporal sequence, and fusions of the everyday, the fantastic, the mythical, and the nightmarish, in renderings that blur traditional distinctions between what is serious or trivial, horrible or ludicrous, tragic or comic.<sup>185</sup>

Une métafiction met à l'avant-plan et rend explicites les mécanismes à la base de sa construction; elle joue sur les effets et ombres du miroir de la représentation. Certaines particularités apparaissent régulièrement dans les textes métafictifs : l'interpellation du lecteur, la figure de l'écrivain, les jeux stylistiques et la mise en abyme. Celle-ci peut être introduite de diverses façons dans le texte : « [ it ] might consist of an *énoncé* which reflects the text's *énoncé*, its story. This could take the shape of any kind of plot *résumé*, in any narrative or in any other art form.<sup>186</sup> » La mise en abyme ne se dévoile pas seulement par des procédés explicites tels que les récits enchâssés, le théâtre dans le théâtre, la représentation de l'artiste dans un tableau, de l'écrivain dans un écrit ou d'une image dans une image; elle peut être implicite et dissimuler subtilement un questionnement sur les mécanismes à la base du processus créatif, comme dans plusieurs romans nabokoviens. La mise en

---

<sup>183</sup> Waugh. *Metafiction*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>184</sup> Robert Scholes. 1980. *Fabulation and Metafiction*, Illinois : University of Illinois Press, 222 p.

<sup>185</sup> M.H. Abrams. 1993. *A Glossary of Literary Terms*, 6th ed, Fort Worth : Harcourt Brace, p. 195-196.

<sup>186</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 56.

abyme est à la fois une composante essentielle et une façon de déceler la forme métafictionnelle au sein du texte.

Selon Linda Hutcheon, « metafiction is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.<sup>187</sup> » Elle est aussi, selon Patricia Waugh, « a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.<sup>188</sup> » Tout comme l'aspect synthétique du personnage, la métafiction rend visibles les aspects artificiels et construits du texte. Elle pose explicitement la dichotomie entre la fiction et la réalité. Elle extériorise les paradoxes de la fiction et les problématise pour le lecteur :

Metafiction not only exposes the inauthenticity of the realist assumption of a simple extension of the fictive into the real world; it also fails *deliberately* to provide its readers with sufficient or sufficiently consistent components for him or her to be able to construct a satisfactory alternative world.<sup>189</sup>

La métafiction insiste sur la nature fictive de l'œuvre; elle rend explicite l'imposture au sein du texte et appelle la participation du lecteur. Hutcheon déclare : « metafiction has two major focuses : the first is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader.<sup>190</sup> » L'écrivain de métafiction rend explicite le fait que le lecteur devient un créateur à l'image de l'écrivain : « Metafiction explicitly adds the dimension of reading as a process parallel to writing as an imaginative creative act. The result is that the reader's degree of participation appears to increase.<sup>191</sup> » Le lecteur doit construire la réalité particulière du roman et faire sien un texte aux repères éclatés et complexes. Cette complexité du texte assure la participation du lecteur qui doit, afin de le comprendre, coopérer à la fiction tout en l'interrogeant. Le roman métafictionnel conscientise le lecteur à sa tâche interprétative, au fait qu'il doit poser ses propres jalons de lecture afin de créer du sens. Il est sensibilisé à son rôle de créateur, d'interprétant de ce monde fait de

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>188</sup> Waugh. *Metafiction*, *op. cit.* p. 2.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>190</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.151.

mots. Il est livré à sa seule imagination, unique clé afin de comprendre le texte car, comme le dit Chénétier, « il n'existe plus aucune garantie quant à l'authenticité de la version officielle<sup>192</sup>», l'illusion romanesque ne souhaitant plus être le reflet du monde.

La littérature narcissique peut mettre de l'avant son caractère métafictionnel explicitement ou implicitement. L'explicite se caractérise par la prépondérance de la narration sur la diégèse. Le travail de la narration est mis de l'avant par diverses stratégies insistant sur le caractère autoréférentiel et linguistique du texte. Le narrateur, par exemple, peut s'adresser au lecteur en l'interpellant et guider sa lecture. Par différents procédés, il indique au lecteur qu'il est confronté à une construction, un matériau linguistique. La littérature narcissique implicite, quant à elle, dissimule son autoréflexivité. *The Eye* et *The Defense*, comme la majorité des romans de Nabokov, proposent de façon implicite leur autoréflexivité. Les formes métafictionnelles y sont plus difficiles à élucider car il y a peu d'adresses directes au lecteur et les modalités autoréflexives y sont proposées sous forme d'énigmes. L'autoréflexivité apparaît par des perturbations locales et l'irruption d'une certaine discontinuité; puis, elle s'efface afin de laisser la diégèse opérer. Il existe, selon Hutcheon, certains genres littéraires qui permettent de deviner et d'entrevoir la subtile autoréflexivité du mode implicite. En fait, Hutcheon sépare en quatre types distincts ces genres implicites :

Detective plots, fantasy, game, the erotic – all these function as self-reflective paradigms, making the act of reading into one of active “production”, of imagining, interpreting, decoding, ordering, in short of constructing the literary universe through the fictive referents of the words.<sup>193</sup>

La littérature narcissique implicite parodie des formes populaires, régies par des codes bien établis et connus du lecteur, afin de les transformer et de les utiliser à d'autres fins. En travestissant ces genres, elle fait un clin d'œil à l'histoire littéraire et propose une littérature divergente : « This involves the idea that what one age has considered to be trivial or of purely ephemeral entertainment value, another age will

<sup>192</sup> Marc Chénétier. 1989. *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris : Seuil, coll. « Le don des langues », p. 69.

<sup>193</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 86.

see as capable of expressing more profound anxieties and concerns.<sup>194</sup>» La métafiction, par la parodie de ces genres, fait éclater la rigidité du strict champ littéraire : « The use of popular forms in 'serious fiction' is therefore crucial for undermining, narrow and rigid critical definitions of what constitutes, or is appropriately to be termed 'good literature'.<sup>195</sup>» La parodie inscrit une distance qui fait de la métafiction, même si elle mime des formes populaires, un genre indéniablement littéraire :

La conscience de soi et de l'activité littéraire use volontiers de gestes narratifs ironiques, recourt à des clins d'œil destinés à populariser la distance qu'il est devenu presque naturel de mettre entre soi et des modes d'écritures considérées comme périmées.<sup>196</sup>

La parodie et l'imitation se retrouvent dans de nombreux textes nabokoviens. Elles incitent le lecteur à effectuer un recul subtil et à revoir les présupposés romanesques qu'il entretient. Nabokov, selon Appel, amène son lecteur à vivre une expérience esthétique émancipée des conventions littéraires :

Through parody and self-parody, he exorcises the trite terms inherent in each story he chooses to tell, and by parodying the reader's conception of 'story'- his stereotyped expectations and preoccupation with 'plot' machinations- Nabokov frees him to experience a fiction intellectually, aesthetically, ecstatically.<sup>197</sup>

Le tableau ci-dessous, proposé par Hutcheon, résume les particularités des genres implicites et explicites et illustre les différentes catégories de textes populaires que la fiction narcissique implicite travestit<sup>198</sup> :

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>195</sup> Waugh. *Metafiction*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>196</sup> Chénétier. *Au-delà du soupçon.*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>197</sup> Alfred Appel. « Ada Described », in *TriQuarterly*, no. 17, hiver 1970, p. 174.

<sup>198</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 154.

<b>OVERT NARCISSISM</b> (littérature narcissique explicite)		<b>COVERT NARCISSISM</b> (littérature narcissique implicite)	
<b>DIEGETIC</b> <b>THEMATIZED LINGUISTIC</b>		<b>DIEGETIC</b> <b>ACTUALIZED LINGUISTIC</b>	
<p><b>Power of storytelling to create worlds</b></p> <p>(Le pouvoir de créer des mondes fictifs)</p>	<p><b>Power and limits of fictive language</b></p> <p>(Le pouvoir et les limites du langage de fiction)</p>	<p><b>Models:</b></p> <p><b>(1) Detective</b> (roman policier)</p> <p><b>(2) fantasy</b> (récit merveilleux)</p> <p><b>(3) game</b> (structure littéraire ludique)</p> <p><b>(4) erotic</b> (littérature érotique)</p>	<p><b>Models:</b></p> <p><b>(1) riddle, joke</b> (énigme, farce)</p> <p><b>(2) anagram, pun</b> (anagramme, jeu de mots)</p>
<b>THEMATIZED FREEDOM OF READER</b> (Liberté du lecteur est thématisée dans le texte)		<b>ACTUALIZED FREEDOM OF READING</b> (La liberté de la lecture est actualisée dans le texte)	

À la lumière des explications de Hutcheon, on peut sans crainte affirmer que la forme du roman policier et la structure du jeu interpellent et éclairent respectivement *The Eye* et *The Defense*. La structure narrative du premier est influencée par l'intrigue policière, tandis que celle de *The Defense* est construite en analogie constante avec le jeu d'échecs. Regardons maintenant en détail comment ces reprises opèrent dans les deux romans.

### 3.2 Roman policier et métafiction dans *The Eye*

Dès la préface à *The Eye*, Nabokov crée un parallèle entre son roman et le roman policier : « The texture of the tale mimics that of detective fiction but actually the author disclaims all intention to trick, puzzle, fool, or otherwise deceive the reader.<sup>199</sup> » Le titre de ce roman déforme d'ailleurs l'expression anglaise 'private eye' qui désigne un détective. La seule enquête qui existe toutefois dans *The Eye* est celle du lecteur qui se retrouve au cœur de l'intrigue, car il doit identifier qui est ce mystérieux Smurov. Il évolue dans un univers embrouillé où il doit résoudre, tel un détective, l'énigme de la personnalité de Smurov. *The Eye* prescrit une lecture semblable à celle du roman policier. Ici, toutefois, il n'y a point de crime à résoudre. Le seul crime de Smurov serait de vivre : « A fetus in reverse, my image, too, will dwindle and die within that last witness of the crime I committed by the mere fact of living.<sup>200</sup> »

Divers éléments associent ce roman au genre policier, mais *The Eye* ne se réduit pas à un tel type de récit. La personnalité fragmentée, presque spectrale, du personnage et la structure narrative font exploser l'appartenance au traditionnel roman policier. Il faudrait plutôt parler d'une incorporation, dans ce roman, d'éléments empruntés au policier. C'est un travestissement du mode policier.<sup>201</sup> Nabokov, dans *The Eye*, analyse en quelque sorte et dissèque l'interprétation. Les modalités de l'analyse rigoureuse sont incorporées au roman. Nabokov semble parodier le travail du détective et la rationalité qui lui est associée. La recherche de l'identité de Smurov est d'ailleurs mise en parallèle avec la nomenclature scientifique et l'investigation du détective :

---

<sup>199</sup> Nabokov. *The Eye*, *op. cit.*, p. IV.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>201</sup> D'autres romans nabokoviens introduisent certaines caractéristiques remaniées du roman policier : *Lolita*, *The Real Life of Sebastian Knight*, *Pale Fire*. Humbert Humbert, dans *Lolita*, à la fois détective et criminel, poursuit intensivement Quilty, cinéaste lui ayant volé sa Lolita, tout comme le frère de Sebastian Knight cherche la véritable identité de son frère disparu.

I could already count three versions of Smurov, while the original remained unknown. This occurs in scientific classification. Long ago, Linnaeus described a common species of butterfly, adding the laconic note “*in pratis Westmanniae.*” Time passes, and in the laudable pursuit of accuracy, new investigators name the various southern and Alpine races of this common species, so that soon there is not a spot left in Europe where one finds the nominal race and not a local subspecies. Where is the type, the model, the original? Then, at last, a grave entomologist discusses in a detailed paper the whole complex of named races and accepts as the representative of the typical one the almost 200-year-old, faded Scandinavian specimen collected by Linnaeus; and this identification sets everything right.

In the same way I resolved to dig up the true Smurov, being already aware that his image was influenced by the climatic conditions prevailing in various souls—that within a cold soul he assumed one aspect but in a glowing one had a different coloration. I was beginning to enjoy this game.<sup>202</sup>

Cette quête scientifique, qui s'avèrera dérisoire, s'inscrit, lors de certains passages, comme un jeu insensé. Il est impossible de fixer en une seule interprétation la personnalité de Smurov. La méthode scientifique ne résoudra pas l'intrigue. Voyons maintenant en quoi consiste les règles et conventions associées au genre policier et que Nabokov s'amuse à déjouer.

Le roman policier est apparu avec Edgar Allan Poe et il a été popularisé par Arthur Conan Doyle. Il est traditionnellement constitué d'un meurtre dont le récit, par la figure d'un détective, tente de reconstituer à rebours le déroulement. Le roman policier est généralement bâti sur l'observation et le raisonnement logique. Les règles fixes qui définissent ce genre, celles plus particulièrement établies par S.S Van Dine dans les années vingt, ont été toutefois abandonnées par la plupart des auteurs contemporains. *The Eye*, paru en russe en 1930, ne contient pas ce qu'un lecteur de l'époque pouvait s'attendre à trouver dans un roman policier réglementaire<sup>203</sup>. Déjà, en précurseur, Nabokov emprunte certains procédés associés à ce genre afin d'exploiter leur valeur métafictionnelle.

---

<sup>202</sup> Nabokov. *The Eye*, *op. cit.* p. 53.

<sup>203</sup> Nabokov, trilingue dès l'enfance, a été instruit jeune à la littérature américaine et anglaise. Il fut familiarisé tôt au roman policier et lut, enfant, les nouvelles d'Edgar Allan Poe et de sir Arthur Conan Doyle. Toutefois, l'on s'aperçoit rapidement, en comparant les règles attribuées au roman policier et *The Eye*, que le roman de Nabokov ne correspond pas au genre défini par Van Dine. Par exemple, le



Le roman policier est, par la présence du détective et la participation sollicitée du lecteur, un genre qui renvoie à lui-même et à ses propres normes :

Based on the general pattern of the puzzle or the enigma, this literary form is itself a very self-conscious one: in fact, the reader of a murder mystery comes to *expect* the presence of a detective-story writer within the story itself [...]<sup>204</sup>

Le roman policier est un genre codé qui a ses propres règles et contraintes. La forte détermination et la rigidité de ce mode littéraire facilitent sa parodie, car il est aisé de sortir de son carcan étroit :

Probably the most formulaic of the popular fictional forms used in contemporary writing is the detective story [...] Pure detective fiction is extremely resistant to literary change, and therefore a very effective marker of change when used explicitly against itself.<sup>205</sup>

Sans reproduire fidèlement ce mode, certains auteurs en ont travesti les caractéristiques afin d'accentuer le dessein autoréflexif de leur métafiction. Dans *The Eye*, le questionnement habituel du lecteur de roman policier sur l'identité du criminel devient questionnement sur l'identité du narrateur; et c'est le roman lui-même qui devient objet d'enquête. On pourrait présenter sous deux traits principaux le travestissement qu'effectue *The Eye* du mode policier : la parodie de la rationalité associée au roman policier ainsi que la place qu'y occupe le lecteur. Tout d'abord, nous tâcherons de montrer que la déconstruction de la rationalité du mode policier y est une première forme de travestissement métaphictif; ensuite, que la participation du lecteur dans l'œuvre de fiction, immanente au genre policier, est un emprunt qui crée, dans *The Eye*, une mise en abyme de la lecture.

Sous le mode de l'investigation policière, Nabokov nous propose une recherche qui ne s'appuie sur aucune logique, mais sur l'irrationalité de l'interprétation. En parodiant subtilement le policier, Nabokov ne tranche pas

---

roman policier doit comporter un meurtre, un policier ou détective, ne doit jamais comporter d'analyses subtiles, ni de passages descriptifs et les moyens afin de découvrir le crime doivent être rationnels et scientifiques. *The Eye* est constitué de nombreuses descriptions, il n'y a pas de détective ni de crime, et son héros se croit un fantôme, entre la vie et la mort...

<sup>204</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. 31.

<sup>205</sup> Waugh. *Metafiction, op. cit.*, p. 82.

explicitement avec cette tradition littéraire, même s'il en expose les limites. Pour Nabokov, comme l'a affirmé Peterson, la parodie du roman policier permet de faire un clin d'œil à ce genre et d'illustrer ses faiblesses:

The fact is that parody is always a form of reluctant tribute to the unforgotten appeal of a once-seductive paradigm. Like a game, parody is a time-consuming artifice that entertains even as it announces itself as an autonomous realm of delusion.<sup>206</sup>

Les mises en scène dans *The Eye* de l'analyse rigoureuse présentée sous le mode de l'enquête sabotent ironiquement leur rationalité par la subjectivité du sujet de la recherche. L'interaction, l'interprétation et la formation d'opinion deviennent un mystère à l'égal du traditionnel meurtre du roman policier. Cette forme de travestissement est d'ailleurs caractéristique du travail d'écrivains tels que J.L. Borges, Italo Calvino, Paul Auster, etc.

The detective story celebrates human reason: 'mystery' is reduced to flaws in logic; the world is made comprehensible. [...] However, in the post-modern period, the detective plot is being used to express not order but the irrationality of both the surface of the world and of its deep structures.<sup>207</sup>

Il faut noter que Nabokov, qui commença à écrire après la première guerre mondiale, exploite différents procédés associés au postmodernisme. Plusieurs autres de ses romans jouent avec cette parodie de la rationalité, et avec les limites de la raison. *Pale Fire* fonctionne également sous le mode de l'enquête. Patricia Waugh a vu, dans la critique de Kinbote, une façon ironique pour Nabokov de dénoncer l'imposture intellectuelle de critiques littéraires légitimant la rationalité de leurs propos subjectifs :

Yet the irrationality of madness, of the uncertain world of the thriller, is contained within the supremely rational framework of the pedantic critical apparatus, the outer frame of the narrative. Again, the limitation of reason is exposed.<sup>208</sup>

En se servant des conventions du roman policier, Nabokov montre que toute littérature est codée et possède ses propres règles : « The stylized properties of

<sup>206</sup> Dale E. Peterson. 1995. « Nabokov and Poe », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York and London : Garland publishing, p. 465.

<sup>207</sup> Waugh. *Metafiction*, *op. cit.*, p. 82-83.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 85.

detective fiction — when either parodied overtly or covertly used as structural principles — are employed to point to the text in its existence as literature, as patterned, ordered art.<sup>209</sup>» Ce travestissement nous guide en quelque sorte vers les conceptions artistiques de Nabokov. En reniant la rationalité et en la parodiant, Nabokov se sépare de tout dogmatisme et fait un éloge à la différence et la diversité de l'interprétation. Cette parodie du récit policier dans *The Eye* est une façon ironique de déconstruire une rationalité impossible et confirme que chaque interprétation est une reconstruction, une réappropriation subjective : « all along, and beyond reason, they testify to the truth of the fact that every interpretation is necessarily subjective, necessarily a reconstruction, a 're-reading.'<sup>210</sup>»

*The Eye*, comme un roman policier, accentue le rôle du lecteur, car celui-ci doit résoudre l'intrigue associée à Smurov. Une lecture attentive est requise afin de débusquer les indices pouvant mener à la résolution de son identité. Certains détails apparaissent seulement lors d'une relecture. La métafiction et le récit policier demandent tous deux un travail important du lecteur, ce qui explique aussi le travestissement métafictionnel de ce genre : « The third point of interest arises from this active participation of the reader in detective fiction. The act of reading is here an act of interpretation, of following clues to the answer of a given problem.<sup>211</sup>» Le roman policier, parce que son intrigue est résolue lors du dénouement, facilite l'interprétation du lecteur et n'intime pas de deuxième lecture, tandis que l'on doit souvent relire le texte métafictif afin de mieux le comprendre. Bien que les conclusions du lecteur soient fort différentes dans ces types de textes, ces deux genres littéraires établissent celui-ci en tant que garant du texte et présence déterminante dans l'univers romanesque. Hutcheon explique que :

---

<sup>209</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. 73.

<sup>210</sup> Waugh. *Metafiction, op. cit.*, p. 85-86.

<sup>211</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. 72.

In metafiction the detective story plot is useful for exploring readerly expectation because it provides that readerly satisfaction which attaches to the predictable. Detective fiction is a form in which tension is wholly generated by the presentation of a mystery and heightened by retardation of the correct solution. Even characters, for the most part, are merely functions of the plot. Like metafiction, it foregrounds questions of identity. The reader is kept in suspense about the identity of the criminal until the end, when the rational operations of the detective triumph completely over disorder. Thus the reader enjoys the triumph of justice and the restoration of order, yet until the end he or she has been able to participate vicariously in the anarchic pleasure of the criminal's 'run'.<sup>212</sup>

Dans *The Eye*, bien que nous ne résolvions pas un crime, nous devons décoder des indices et des subterfuges. L'identité du criminel est aussi ce que tout lecteur de roman policier doit découvrir. En complexifiant le rapport à son personnage, Nabokov pose le lecteur comme figure essentielle de la résolution du roman. Ses codes et stratégies seront actualisés en cours de lecture :

Metafictions, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena.<sup>213</sup>

Sans le lecteur, l'œuvre reste inexplorée, sans vie; il a la charge de la raviver par son interprétation.

La dimension métafictionnelle de *The Eye* repose aussi sur des considérations sur la composition artistique. Smurov ne sait pas interpréter son monde; afin de le fuir, il s'évade dans l'irréalité et la quiétude de son imagination. Il représente la figure nabokovienne de l'artiste manqué, n'ayant pas su créer un art le libérant des contraintes de son imagination. Toutes les étapes que l'on doit résoudre afin de comprendre le roman nous conduisent à entrevoir les problèmes associés à l'interprétation et à sa subjectivité. Un peu comme Luzhin dont l'interprétation du monde est faussée et l'amène à vivre à l'écart, dans *The Eye*, Nabokov expose les risques de l'interprétation et il en montre les limites. En fait, la majorité du corpus

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 39.

russe de Nabokov joue avec les mêmes interrogations. Le personnage Ganine dans *Mary*<sup>214</sup> se construit une vision de la réalité qui est modifiée par le rêve et la subjectivité de ses perceptions. Par réminiscence, Ganine se souvient de son premier amour et fera tout afin de le retrouver. Il ne mettra fin à son entreprise que lorsqu'il réalisera que l'attrait de cet objet de désir résidait dans sa seule imagination et la recreation enjolivée de ses souvenirs. Le personnage de Dreyer, dans *King, Queen, Knave*<sup>215</sup>, illustre aussi des problèmes d'interprétation. Préoccupé par ses projets artistiques, il ne voit pas la réalité et les tromperies qui l'entourent. Albinus, dans *Laughter in the Dark*<sup>216</sup>, montre une même inaptitude à lire le monde. Devenu aveugle, Albinus habite une maison dans laquelle sa femme et son amant profiteront de son handicap pour se jouer de lui. Finalement, dans *Despair*<sup>217</sup>, Hermann se rend coupable d'un meurtre à cause des dérives fantasmagoriques de ses interprétations. Il s'imagine que Félix, un itinérant rencontré dans la rue, est son double. Il le tue afin de faire croire à son propre meurtre, mais son plan échoue car la similitude qu'il perçoit entre lui et Félix n'est que pure invention. L'interprétation faussée d'Hermann l'entraîne à sa perte. Smurov, Luzhin, Ganine, Dreyer, Albinus et Hermann illustrent tous la fausseté d'une interprétation qui les expose à ne jamais saisir ce qui se déroule autour d'eux. Dans tous ses romans, Nabokov soulève un problème qui guette tout créateur. L'artiste encourt toujours le risque de ne pas apercevoir les limites de la fiction et de sa propre subjectivité.

### 3.3 Jeu et métafiction dans *The Defense*

Nous avons déjà, au premier chapitre, abordé la question du jeu dans l'interaction entre le texte et le lecteur et remarqué à quel point les échecs y revenaient fréquemment. Au deuxième chapitre, nous avons recensé ces différents

---

<sup>214</sup> Vladimir Nabokov. (traduction du russe par Michael Glenny et l'auteur). 1970 [1926]. *Mary*, New York : McGraw-Hill, 114 p.

<sup>215</sup> Vladimir Nabokov. (traduction du russe par Dimitri Nabokov et l'auteur, (1968)). 1989 [1928]. *King, Queen, Knave*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 272 p.

<sup>216</sup> Vladimir Nabokov. (traduction du russe par l'auteur (1938)). 1989 [1932]. *Laughter in the Dark*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 292 p.

<sup>217</sup> Vladimir Nabokov. *Despair*, *op. cit.*

jeux : jeux avec les mots, anagrammes, scrabbles, échecs, labyrinthes; et avons établi qu'ils rehaussaient la dimension synthétique, artificielle du personnage Luzhin. *The Defense* est particulier en ce qu'il est le roman de Nabokov où le jeu se manifeste de la façon la plus importante. Comme l'a établi Linda Hutcheon, l'emprunt à la structure des jeux permet d'amener implicitement des aspects métafictifs au sein d'un texte. Cet emprunt peut à la fois se présenter de façon métaphorique ou être clairement identifié dans le texte; nous verrons que *The Defense* est à la fois explicitement métafictif, par l'omniprésence des échecs, et que ce jeu est une métaphore métafictive implicite sur l'interprétation. Avant d'en venir plus particulièrement au roman, une brève description de la relation entre jeu et littérature s'impose.

La prose et la poésie, tant dans l'acte de création que dans la lecture, sont des formes de jeu et des modes de divertissement caractéristiques des sociétés civilisées. Le lecteur est présent dans cette tradition ludique tout comme l'écrivain car, comme le dit Michel Picard :

[...] « l'art » ne peut sans absurdité être réservé aux seuls peintres, compositeurs, écrivains, et l'on conçoit difficilement au nom de quoi il serait raisonnablement possible de refuser à tout joueur, au public, au lecteur en particulier, l'accès à la sublimation artistique. La sublimation se retrouve en tout cas au cœur même du jeu, de chaque jeu, du fait tout simple de la fonction de celui-ci.<sup>218</sup>

Les textes contemporains incorporent cette dimension quand la forme métafictive est utilisée afin de souligner cette participation du lecteur. La lecture s'y dévoile comme étant : « [...] fondamentalement, un jeu, et, à partir d'un certain degré, un art.<sup>219</sup> » L'auteur demande au lecteur à la fois de ne plus se laisser assimiler entier dans l'illusion romanesque et de créer ses propres modalités d'interprétation. Les premières théories générales sur le jeu ont été proposées par Johan Huizinga dans

---

<sup>218</sup> Michel Picard. 1986. *La lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Paris : Les Éditions de Minuit, p. 57.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 29.

son ouvrage *Homo Ludens, A Study of The Play Element in Culture*<sup>220</sup> et elles furent reprises et réévaluées par Roger Caillois, dans *Les jeux et les hommes*.<sup>221</sup> Huizinga a analysé le jeu dans son apport à la culture en général, tandis que Caillois s'est attaché plus précisément au jeu lui-même, à sa nature, à ses diverses formes d'expression et à ses règles et contraintes. Pour Caillois, le jeu est une activité libre (l'obligation de jouer serait la négation même du jeu), séparée (elle se déroule dans un espace-temps délimité arbitrairement, s'opposant au quotidien), incertaine (son déroulement est imprévisible), improductive (elle porte sa fin en elle-même, elle est gratuite), réglée (les jeux ont leurs règles) et fictive (une zone d'imaginaire l'accompagne.)<sup>222</sup> Les ouvrages de Huizinga et de Caillois abordent peu la question de l'art et du jeu; le parallèle entre le jeu et la littérature n'a été fait que récemment et en fonction d'auteurs contemporains. Le numéro 41 de la revue *Yale French Studies*<sup>223</sup> a été l'un des premiers à exploiter ce paradigme. Il a inspiré de nombreux théoriciens à effectuer cette analogie :

'Game, Play, Literature' is regularly acknowledged by those who make reference to playful elements in writing; most notably, it seems to have inspired Janet Gezari<sup>224</sup> to the first full length study of games in the novels of Vladimir Nabokov.<sup>225</sup>

Dans *Games Authors Play*<sup>226</sup>, Peter Hutchison fait une revue exhaustive des types de jeux apparaissant en littérature et illustre ses théories par de nombreux

---

<sup>220</sup> Johan Huizinga. 1970. *Homo Ludens, A Study of The Play Element in Culture*, London : Harper & Row, 251 p. Cet essai figure à titre indicatif seulement. Huizinga fait une analyse historique du jeu relativement à la culture, l'art, la philosophie, la guerre, la poésie, et les civilisations occidentales. Comme l'a noté Roger Caillois, cet essai ne se propose pas d'analyser les formes de jeu mais plutôt le rôle de la créativité ludique dans le domaine de la culture. Toutefois, la théorie de Huizinga sur la fécondité des jeux et sur l'esprit de jeu essentiel à la culture éclaire peu notre propos.

<sup>221</sup> Roger Caillois. 1958. *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris : Gallimard, 306 p.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>223</sup> Jacques Ehrmann (dir.). 1971. *Game, Play, Literature*, Boston : Beacon Press, *Yale French Studies*, no. 41, 167 p.

<sup>224</sup> Janet Gezari. 1971. « Game Fiction. The World of Play and the Novels of Vladimir Nabokov », thesis, New Haven : University Yale. Elle a condensé ses recherches dans l'article « Roman et problème chez Nabokov », *Poétique* 17 (1974), p. 96-113.

<sup>225</sup> Peter Hutchison. 1983. *Game Authors Play*, London and New York : Methuen, p. 9.

<sup>226</sup> *Ibid.* Hutchison énumère toutes les formes ludiques que l'on retrouve dans le roman et donne des exemples appropriés à partir de nombreux auteurs. Son ouvrage est divisé en diverses sections qui illustrent l'exhaustivité de son recensement: Play with Words, Game with the Reader, The Enigma,

exemples. Ces divers essais, comme l'a montré Picard dans *La lecture comme Jeu*, « ont accoutumé leur public à considérer certains livres sous l'angle du jeu intellectuel.<sup>227</sup> » Ces formes de ludisme apparaissent de façon importante, et c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement, dans la littérature narcissique :

The *nouveaux romanciers* have certainly been the most outspoken in their use of the game model. In their fiction, the concept of codes, or of rules, known and followed in the acts of writing and reading (and which become ends unto themselves) can be found. The following of these rules which places the emphasis on the process being enacted and not the product finally attained, can also be seen, however, as a demand made on the reader by the narcissistic use of the actualized game model in general.<sup>228</sup>

Comme la parodie du mode policier dans le roman autoréflexif, le jeu est, selon Linda Hutcheon, une façon de renvoyer le texte aux modalités de sa transmission. Le roman métafictif propose diverses formes de jeux. Elles peuvent être présentes dans la narration; par des jeux avec les mots, ou avec le lecteur, par l'intrusion de divers jeux de table, tels que les cartes et les échecs; tout comme elles peuvent être symbolisées par des énigmes. Le jeu propose à la fois une esthétique codée et réglementée et un prétexte en fonction duquel se déploie une forme outrepassant la simple dimension stylistique de l'œuvre :

Le jeu a ses territoires et ses règles; la métafiction, dans une large mesure, délimite les uns et institue les autres. Momentanément abolies ou mises en abyme les lois gouvernant les conduites et les jours, un espace nouveau invite aux jeux qu'il permet, aux découvertes qu'il rend possibles.<sup>229</sup>

Le jeu en métafiction rend explicite le travail du lecteur et de l'écrivain, et il opère une mise en abyme : « In using a game model, metafiction calls attention to a free creative activity (as in fantasy) within self-evolving rules, an activity that is the same in all fiction reading.<sup>230</sup> » Comme avec le récit policier, l'emprunt aux formes ludiques

---

The Parallel, Narrative Devices, Signaling a Game, Complex Game, Game and Play in Related Arts, Adumbration, Allegory, Allusion, Ambiguity, Games – Social and Sporting, Montage and Collage, Myth, Names, Nonsense, Paradox, Parody, Travesty, Burlesque; Pastiche, Hoax, Spoof, Pictures, Prefiguration, Puns, Quotation, Red Herrings, Symbols.

<sup>227</sup> Picard. *La lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>228</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>229</sup> Chénétier. *Au-delà du soupçon.*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>230</sup> Waugh. *Metafiction*, *op. cit.*, p. 82.



souligne que le texte est régi par des règles et des contraintes que le lecteur doit respecter ou reconnaître. Comme le mentionne Scholes « the ideal reader, in his structure-building, is probably much like a good chess player, who is always thinking ahead many moves and holding alternative possibilities in mind as structures which the game may actually assume.<sup>231</sup> » Les échecs sont d'ailleurs la forme de jeu la plus utilisée afin d'effectuer un parallèle entre le travail de l'écrivain et les pratiques ludiques :

One of the favourite metafictional game structures seems to be that inherently narrative one — chess — with its characters of all classes, its intrigues, and action. This is used either covertly as a structure, as in Sollers' *Drame*, or in a more overt manner, while still remaining structural, as in Nabokov's *The Defense*.<sup>232</sup>

Avec *The Defense*, le jeu est à la fois manifesté et tacite, symbolisé dès le début par les échecs, mais aussi intégré subtilement à la logique du récit. L'apparition des échecs dans *The Defense* nous amène à nous questionner sur les stratégies artistiques associées au jeu dans sa relation à l'interprétation. Le roman présente les conventions et règles de tout joueur, que ce soit l'écrivain ou le lecteur, et souligne les risques de se restreindre à des stratégies fixes afin de comprendre le monde. Luzhin est la victime de son désir d'appliquer la logique des échecs au monde. Il tente d'ordonner son univers en le simplifiant sous une structure codée. *The Defense* métaphorise par les règles du jeu le risque d'appliquer des règles simples et nécessairement déductives à un monde désordonné et imparfait. Waugh nous dit ainsi :

The latter [*The Defense*], for example, is close to metafiction in that the game of chess, traditionally a metaphor for life, is used here as a metaphor for the strategies of art. Luzhin is one of Nabokov's familiar artist *manqué* figures, playing blind games of chess in order to achieve abstract perfection until the 'consecutive repetition of a familiar pattern' (p. 168) becomes an invincible opponent taking over his life. .... The novel suggests that each person is to some extent the victim of his or her own games with reality, but that the mistake is to search for a perfect form of order.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Scholes. *Fabulation and Metafiction*, op. cit., p. 57.

<sup>232</sup> Hutcheon. *Narcissistic Narrative*, op. cit., p. 83.

<sup>233</sup> Waugh. *Metafiction*, op. cit., p. 43.

Bien des lecteurs, comme l'a commenté Leona Toker, se sont limités à ne considérer que les stratégies ludiques superficielles de *The Defense*. Selon elle, le roman présente des enjeux beaucoup plus complexes que ceux d'un simple jeu stylistique :

When the reader tries to distill definite chess patterns from the texture of *The Defense*, he reenacts Luzhin's own mistake of seeking chess patterns where they do not exist. Superficial chess patterns would divert the reader from the psychological subtlety of the novel and from the complexity of its structure.<sup>234</sup>

Nous sommes, dans *The Defense*, confrontés à un problème plus élaboré qu'une simple association de Luzhin à un pion. Il est habituel pour Nabokov de tromper le lecteur en le forçant à porter son attention sur des divertissements stylistiques et de dérober des informations que seule une lecture attentive peut récupérer. Tout au long de *The Defense*, des analogies entre Luzhin et une pièce d'échecs nous sont suggérées. À plusieurs endroits, le personnage se transforme en une minuscule pièce placée sur un damier. Il joue dans le camp des noirs et il est voué à l'échec dès le début du roman, dès le début de la partie. Il n'est pas seulement pris dans une partie d'échecs mais dans le problème du *Solus Rex*. Son suicide est un sacrifice, il y est prédestiné car il est également *sui-mate*<sup>235</sup>, condamné à son autodestruction par la force des attaquants. Luzhin, lors de la scène finale, conçoit les invités de la petite fête organisée chez lui comme des assaillants le forçant à se sacrifier, à sauter de la fenêtre de son appartement. Sa seule défense consiste à se suicider, il se croit échec et mat. Nabokov a d'ailleurs commenté l'adéquation de Luzhin et du *sui-mate*, bien que dans le roman cette mise en abyme reste fort hermétique :

---

<sup>234</sup> Leona Toker. 1989. *Nabokov, The Mystery of Literary Structures*, New York : Cornell University Press, p. 78.

<sup>235</sup> Selon Janet Gezari, Luzhin représenterait deux types de problèmes d'échecs, le *solus rex* et le *sui-mate*, qui ne sont toutefois pas dans le même camp. Le *solus rex* est un problème advenant au roi noir et le *sui-mate* au roi blanc. Janet Gezari, afin d'éclaircir cette situation, a affirmé: « If Nabokov imagines Luzhin as the Black King in a "king-in-the-corner waiter of the *solus rex* type" in the novel's last scene, he also imagines him as the White King in a self-mate problem. Johnson objects to Nabokov's comparison of Luzhin's suicide to a *sui-mate* on the grounds that Luzhin "plays Black in his crucial games" and "normally wears black". But we would be wrong to limit our understanding of Luzhin's fate by requiring that he consistently figures as the Black King. Nabokov isn't reducing his hero to a colored, wooden piece, white or black. » (Janet Gezari. 1995. « Chess and Chess Problems », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York and London : Garland publishing, p. 51)

His reference to Luzhin's suicide as a *sui-mate* refines our understanding of Luzhin's fate because *sui-mate* is not a synonym for *suicide*. A problem stipulating a *sui-mate* doesn't just require the mate of the White instead of the Black King; it requires that this mate occur as the inevitable result of a series of calculated White moves and forced Black responses.<sup>236</sup>

Ainsi Luzhin est amené, par la solution du problème d'échecs auquel il est confronté, à se retrancher et à disparaître. Son action illustre des problèmes de composition, problèmes qui font partie de tout procédé ludique. Dans le monde du jeu, il y a risque de se perdre et de perdre contact avec la réalité. Luzhin, n'ayant pas su entrevoir la facticité du jeu, est prédestiné à perdre la partie. Nous avons vu la difficulté pour lui de comprendre le monde dans lequel il évolue. Cette inadéquation illustre les thèmes du roman. Elle est le prétexte à des problèmes d'interprétation. En plus de poser les mécanismes et lois de toute création par l'entremise des échecs, Nabokov illustre aussi les risques de se perdre dans la fiction.

### 3.4 Métaconclusion

En présentant les procédés métafictifs dans *The Eye* et *The Defense*, on a tenté de montrer que l'art de Nabokov était fait de stratégies stylistiques et de thématiques autoréflexives. Selon certains théoriciens, les mises en abyme dans l'art de Nabokov ne proposent qu'une esthétique ingénieuse et une virtuosité stylistique. En ce sens, Aleksei Zverev a affirmé que :

[...] Nabokov's prose is like boxes in a Minimal Art show, which are "perfectly self-contained, detached from even the language of their composition."<sup>237</sup> One can be delighted by them; in their apparent simplicity they demand the highest virtuosity from the master who created them; however, strictly speaking, they are not capable of arousing any feelings in the recipient, except enjoyment of the author's aimless inventiveness.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> John Updike. 1975. *Picked-Up Pieces*, New York : Knopf, p. 208-209.

<sup>238</sup> Aleksei Zverev. 1995. « Nabokov, Updike, and American Literature », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York and London : Garland publishing, p. 545.

Sous la surface de tous ces mirages et stratégies, qui peuvent désarçonner le lecteur, d'autres thèmes apparaissent cependant. Les déformations et jeux esthétiques chez Nabokov, comme l'a indiqué Hyde :

[...] have the same function as the optician's lens has when it distorts the image in order to compensate for the distorting effect of our myopic eye; the end of Nabokov's art is to make us see more clearly what is really there and this could be described quite properly as a moral end.<sup>239</sup>

Les mises en abyme posent des problèmes de compréhension au lecteur du fait de leur hermétisme. Ces divers procédés font toutefois honneur aux capacités de discernement de tout lecteur attentif. La lecture se dévoile, comme l'a remarqué Picard, en un jeu élaboré, où le lecteur doit rester conscient et vigilant, car de nombreuses stratégies sont là afin de le tromper :

Or non seulement des textes dits d'avant-garde mais même de nombreux autres textes modernes, outre qu'ils peuvent thématiser des jeux et l'indiquer dès le titre, paraissent tout à la fois afficher leur caractère de jeux (de jouets pour adulte?) et exiger de leur lecteur une attitude ludique beaucoup plus volontaire et consciente que celles dont il a été question jusqu'ici.<sup>240</sup>

Le lecteur doit donc rechercher toute forme d'indice derrière les mirages nabokoviens. Comme certains textes contemporains, les romans nabokoviens :

[...] offriraient systématiquement en leur sein un surcroît d'indications, qu'on s'est efforcé de théoriser : il s'agirait, selon Hamon, de « surcodage », si bien que ces textes pourraient apparaître comme des « énoncés à métalangage incorporé ». Un bon exemple de ces dispositifs serait la fameuse « mise en abyme », dont le caractère pseudo-spéculaire est en effet typiquement ludique.<sup>241</sup>

Les textes nabokoviens sont surcodés, remplis de mises en abyme, de parodies et de stratégies ludiques, mais tous ces procédés ne les confinent pas à être de simples jeux stylistiques. Sous la légèreté « dédramatisante », trompeuse et fictive du jeu, se dissimulent des enjeux plus grands : « Nabokov's work, across a whole set of mannerisms and defenses [...] is consistently philosophical in the way that

---

<sup>239</sup> G. M. Hyde. 1977. *Vladimir Nabokov, America's Russian Novelist*, London : Marion Boyards Publishers, p. 18.

<sup>240</sup> Picard. *La lecture comme jeu, op. cit.*, p. 190-191.

<sup>241</sup> *Ibid.*

much of the best contemporary fiction is : serious and playful, serious because playful.<sup>242</sup>» Afin de définir ses enjeux existentiels, il nous a semblé nécessaire d'élucider les procédés métafictifs, les aspects stratégiques et ludiques de nos deux oeuvres, qui dissimulent la complexité et le danger de toute interprétation.

---

<sup>242</sup> Wood. *The Magician's Doubts, Nabokov and the Risks of Fiction*, op. cit., p. 6.

## CONCLUSION

*The Eye* et *The Defense* posent, nous l'avons vu, de fascinants problèmes de lecture. Tout au long de nos trois chapitres, nous avons tenté, en accumulant les perspectives, de rendre compte des difficultés qu'ils dressaient et de proposer des pistes de lecture.

Pour en rendre compte, empruntons à William Gass l'image du kaléidoscope. L'instrument d'optique exprime bien la complexité de la lecture des textes nabokoviens car cet instrument fragmente, opacifie et brise la lecture. Le lecteur nabokovien est divisé devant de nombreuses possibilités d'interprétations et des stratégies complexes à déchiffrer; il doit se fier à un instrument incertain, le texte, qui, comme tout objet observé par un kaléidoscope, est aperçu de façon fragmentée.

Pour William Gass, le lecteur est tout à fait devant un texte comme devant un kaléidoscope : « We are all familiar with the kind of kaleidoscope which has no colored chips, itself, to shuffle about, but contains in its tube only mirrors and an eyepiece through which any aspect of the world is shattered and rearranged according to a new geometry.<sup>243</sup> » Le kaléidoscope, en grossissant et en fragmentant l'objet regardé, en rend l'observation difficile. Les fragments de verres colorés qui en composent le fond produisent des images étonnantes aux multiples formes et couleurs. Et un objet vu à travers sa lunette demande, pour être recomposé, un travail d'interprétation important. L'art de Nabokov ressemble au jeu de miroirs angulaires caractéristique des kaléidoscopes. Et la lecture de ses romans demande à la fois de s'émerveiller devant les formes obtenues par l'agencement des segments et de travailler à reconstituer le monde décomposé par la succession rapide et changeante des impressions et sensations représentées.

---

<sup>243</sup> William Gass. 1984. *Habitations of the Word*, Cornell: Cornell University Press, p. 141.

Si le texte est un kaléidoscope, notre mémoire de maîtrise a essayé d'en comprendre la mécanique. L'instrument repose sur une théorie optique; il est constitué d'un ensemble d'éléments (un cylindre, des morceaux de verre et de miroir, etc.); et il requiert un utilisateur. Notre analyse des deux romans de Nabokov a exploité ces trois aspects. Notre premier chapitre a cherché à analyser l'esthétique précise de Nabokov et sa conception de la littérature. Nous avons voulu savoir à quels principes répondaient ces formes particulières que sont *The Eye* et *The Defense*. Au deuxième chapitre, c'est l'objet lui-même qui a été au cœur de nos interrogations. De quoi sont composés les deux romans, quels en sont les éléments principaux? Nous nous sommes attardée en fait à leurs personnages principaux, cherchant à déterminer leurs rôles et fonctions. Dans le troisième chapitre, notre regard s'est porté sur la lecture des romans et, plus précisément, sur une des caractéristiques principales de l'expérience singulière qu'ils offrent à la lecture, à savoir ce régime précis de la représentation qu'on nomme la métafictionnalité. Tels des kaléidoscopes, les deux romans de Nabokov ne donnent rien d'autre à voir que leur propre composition.

Nous avons aussi tenté, à partir de différentes perspectives, de comprendre les enjeux et les contraintes de la lecture de ces deux textes difficiles. Ces chapitres ont montré que l'œuvre de Nabokov n'est ni transparente ni uniforme; et que c'est plutôt la complexité, la bifurcation et le jeu qui la caractérisent. Ses romans requièrent un travail intensif de lecture. La seule façon d'épuiser l'œuvre nabokovienne, en fait, à l'image de nombreuses autres œuvres postmodernes, est d'accumuler les perspectives de lecture et de les forcer à s'emboîter les unes dans les autres. Ce système de cohérence propre à la lecture de certaines œuvres a l'avantage de proposer différentes possibilités qui font l'arc entier du processus de leur propre lecture. Ne reste plus au lecteur qu'à construire son propre kaléidoscope afin de découvrir les interprétations multiples, les fragments de verre, qui s'illumineront lors de sa lecture.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus premier

NABOKOV, Vladimir. (traduction du russe de Michael Scammell et l'auteur (1964)). 1990 [1930]. *The Defense*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 256 p.

———. (traduction du russe de Dimitri Nabokov et l'auteur (1965)). 1990 [1930]. *The Eye*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 104 p.

### Corpus second

CARROLL, Lewis. (traduction de Jean Gattégno). 1994. *Alice au pays des merveilles*, Paris : Gallimard, coll. « folio classique », 374 p.

CERVANTÈS, Miguel. (traduction de A. Schulman). 2001. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris : Le Seuil, coll. « Points », 280 p.

DIDEROT, Denis. 1993. *Jacques le fataliste*, Union Européenne : Bookking International, coll. « Classiques Français », 316 p.

GALLAND, A. (traduction de). 2004. *Les Mille et une nuits, T1*, Présentation par Aboubakr Chraïbi et Jean Paul Sermain, France : GF Flammarion, coll. « Dossier », 335 p.

NABOKOV, Vladimir. (traduction du russe par l'auteur). 1989 [1936]. *Despair*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 212 p.

———. (traduction de Dimitri Nabokov et l'auteur (1959)). 1989 [1938]. *Invitation to a Beheading*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 223 p.

———. (traduction du russe par Dimitri Nabokov et l'auteur, (1968)). 1989 [1928]. *King, Queen, Knave*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 272 p.

———. (traduction du russe par l'auteur (1938)). 1989 [1932]. *Laughter in the Dark*, New York : Vintage International, coll. « Fiction /Literature », 292 p.

———. (traduction du russe par Michael Glenny et l'auteur (1970)). 1970 [1926]. *Mary*, New York : McGraw-Hill, 114 p.

———. 1989 [1955]. *Lolita*, New York : Vintage International, coll. « Fiction/Literature », 336 p.

———. 1962. *Pale Fire*, Londres : Weidenfels & Nicolson, 315 p.



———. 1992 [1941]. *The Real Life of Sebastien Knight*, New York : Vintage International, coll. « Fiction/Literature », 203 p.

### **Nabokov et la littérature**

NABOKOV, Vladimir. (traduction de l'anglais par Hélène Pasquier). 1999. *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson*, Paris : Éditions Stock, coll. « La bibliothèque cosmopolite », 412 p.

———. (traduction de l'anglais par Hélène Pasquier). 1998. *Don Quichotte*, Paris : Éditions Stock, coll. « La Bibliothèque Cosmopolite », 404 p.

———. (traduction de l'anglais par Vladimir Sikorsky). 1999. *Parti pris*, Paris : Robert Laffont, coll. « Papillons », 300 p.

———. (traduction de l'anglais par Hélène Pasquier). 1999. *Proust, Kafka, Joyce*, Paris : Éditions Stock, coll. « La bibliothèque cosmopolite », 350 p.

———. (traduction de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek). 1985. *Littératures II, Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris : Librairie Arthème Fayard, coll. « Le livre de poche, biblio, essais », 445 p.

### **Ouvrages critiques sur Vladimir Nabokov**

ALEXANDROV, Vladimir E. (dir.). 1995. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York and London: Garland publishing, 798 p.

———. 1991. *Nabokov's Otherworld*, New Jersey : Princeton University Press, 270 p.

APPEL, Alfred. 1970. « Ada Described », in *TriQuarterly*, Evanston, Illinois, no. 17, hiver 1970, p. 160-186.

———. 1974. *Nabokov's Dark Cinema*, New York : Oxford University Press, 324 p.

BESSIERE, Jean, Antonia Fonyi et Vladimir Troubetzkoy. 1995. *Le Double, Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris : Éditions Honoré Champion, coll. « Unichamp », 202 p.

BOYD, Brian. (traduction de l'anglais par Philippe Delamare). 1992 [1990]. *Vladimir Nabokov, I. Les Années russes*, Paris : Gallimard, coll. « Biographies », 658 p.

- . (traduction de l'anglais par Philippe Delamare). 1999 [1991]. *Vladimir Nabokov, 2. Les années américaines*, Paris : Gallimard, coll. « Biographies », 823 p.
- CONNOLLY, Julian. 1992. *Nabokov's early Fiction, Patterns of self and other*, Cambridge : Cambridge University Press, 279 p.
- COUTURIER, Maurice. 1993. *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 414 p.
- . 1979. *Nabokov*, Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, coll. « Cistre Essai 7 », 171 p.
- DABNEY, Stuart. 1978. *Nabokov, The Dimensions of Parody*, Baton Rouge, Louisiana : Louisiana State University Press, 191 p.
- GEZARI, Janet. 1971. « Game Fiction. The World of Play and the Novels of Vladimir Nabokov », thesis, New Haven, Connecticut : University Yale.
- . 1995. « Chess and Chess Problems » in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (dir.), New York and London : Garland publishing. p. 44-54.
- HYDE, G. M. 1977. *Vladimir Nabokov, America's Russian Novelist*, London : Marion Boyards Publishers, 230 p.
- JOHNSON, Barton. 1995. « The Eye », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (dir.), New York and London : Garland publishing, p 130-135.
- . 1985. *Worlds in Regression; Some Novels of Vladimir Nabokov*, Michigan: Ardis Publishers, 223 p.
- PETERSON, Dale E. 1995. « Nabokov and Poe », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (dir.), New York and London : Garland publishing, p. 463-472.
- RAMPTON, David. 1984. « Vladimir Nabokov, A critical study of the novels », thesis, Cambridge : Cambridge University Press, 233 p.
- ROWE W. W. 1981. *Nabokov's spectral dimension*, Michigan : Ardis, 142 p.
- STUART, Dabney. 1978. *Nabokov, The Dimensions of Parody*, Louisiana : Louisiana State university Press, 191 p.
- TOKER, Leona. 1989. *Nabokov, The Mystery of Literary Structures*, New York : Cornell University Press, 243 p.

WOOD, Michael. 1994. *The Magician's Doubts, Nabokov and the Risks of Fiction*, New Jersey : Princeton University Press, 252 p.

ZVEREV, Aleksei. 1995. « Nabokov, Updike, and American Literature », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (dir.), New York and London : Garland publishing, p. 536-554.

### **Théorie littéraire**

ARISTOTE. 1990. *Poétique*, introduction de Michel Magnien, Paris : Éditions LGF-Livres de Poche, coll. « Classiques », 216 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. (traduction du russe par Isabelle Kolitcheff). 1998 [1970], *La poétique chez Dostoïevski*, préface par Julia Kristeva, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 366 p.

———. (traduction du russe par Daria Olivier). 2001. *Esthétique et théorie du roman*, préface de Michel Aucouturier, Saint-Amand : Gallimard, coll. « tel », (1975), 488 p.

———. (traduction du russe par Alfreda Aucouturier). 1984. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 408 p.

———. (traduction du russe par Andrée Robel). 2001 [1970]. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard, coll. « tel », 471 p.

BARTHES, Roland. 1982. « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Évreux : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », p. 81-90.

BARTH, John. 1967. « The Literature of Exhaustion », in *Atlantic*, Boston, 220 : 2, August 1967, p. 29-34.

BOOTH, Wayne. 2002 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*, Second Edition, Chicago : The University of Chicago, 572 p.

CALLE-GRUBER, Mireille. 1989. *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris : Librairie A. G. NIZET, 301 p.

CAILLOIS, Roger. 1958. *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris : Gallimard, 306 p.

- CHÉNETIER, Marc. 1989. *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris : Seuil, coll. « Le don des langues », 454 p.
- ECO, Umberto, et Richard Rorty. 2001. *Interprétation et surinterprétation*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 140 p.
- ECO, Umberto. 1985 [1979]. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche biblio essais », 315 p.
- EHRMANN, Jacques. (dir.). 1971. *Game, Play, Literature*, in *Yale French Studies*, no. 41, Boston : Beacon Press, 167 p.
- FEDERMAN, Raymond. 1975. *Surfiction, Fiction Now...and Tomorrow*, Chicago : The Swallow Press Inc., 294 p.
- GAUDREULT, André. 1988. *Du littéraire au filmique, système du récit*, Paris : Méridiens Klincksieck, 204 p.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 282 p.
- . 1983. *Nouveaux discours du récit*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 128 p.
- GERVAIS, Bertrand. 1993. *À l'écoute de la lecture*, Québec : VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 238 p.
- . 1998. *Lecture Littéraire et explorations en littérature américaine*, Québec : XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 231 p.
- HITE, Molly. 1991. « *Postmodern Fiction* », in *The Columbia History of The American Novel*, New York : E. Elliot, ed., Columbia University Press, p.697- 725.
- HUIZINGA, Johan. 1970. *Homo Ludens, A Study of the Play Element in Culture*, London : Harper & Row, 251 p.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *A Poetics of Postmodernism*, London & New York : Routledge, 268 p.
- . 1980. *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, London & New York : Methuen & Co, Ltd., 168 p.
- HUTCHISON, Peter. 1983. *Game Authors Play*, London & New York : Methuen & Co, Ltd., 131 p.

- JOST, François. 1989. *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Paris : Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et Écoutes », 162 p.
- JOUVE, Vincent. 1992. *L'effet de personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, 271 p.
- LINTVELT, Jaap. 1989. *Essai de typologie narrative, "Le point de vue"*, Paris : Éditions Librairie José Corti, coll. « Théorie et analyse », 315 p.
- PHELAN, Jacques. 1989. *Reading People, Reading Plot: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago : University of Chicago Press, 238 p.
- PICARD, Michel. 1986. *La lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « critique », 319 p.
- RICOEUR, Paul. 2001. *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Saint-Amand-Montrond : Éditions du Seuil, coll. « Point, Essais », 404 p.
- . 2001. *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*. Saint-Amand-Montrond : Éditions du Seuil, coll. « Point, Essais », 298 p.
- . 2001. *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Saint-Amand-Montrond : Éditions du Seuil, coll. « Point, Essais », 533 p.
- SCHOLES, Robert. 1980. *Fabulation and Metafiction*, Illinois : University of Illinois Press, 222 p.
- SPENCER, Sharon. 1971. *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, Chicago : The Swallow Press Inc., 251 p.
- THÉRIEN, Gilles. 1990. « *Pour une sémiotique de la lecture* », dans *Protée : théories et pratiques sémiotiques*, Québec : vol. 18, no 2, p. 67-80.
- TODOROV, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 315 p.
- WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York : Methuen, coll. « New Accents », 176 p.