

Vladimir Nabokov ou la souveraineté esthétique du faux : cas de *Lolita* et de *La Méprise*

Vladimir Nabokov and the aesthetic sovereignty of the falsehood: *Lolita* and *Despair*

Najlae AMMARI

Doctorante et professeure agrégée
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès - Maroc

Abstract

This article aims to examine the theme of imposture in Vladimir Nabokov's *Lolita* and *Despair* through a comparative approach. We will show how imposture operates first, at the diegetic level through the replacement of the real referent with a discursive fabrication ; second, at the intertextual level, through the appropriation of literary models that the narrators simultaneously denigrate and imitate ; and finally, at the aesthetic level through the assertion of a sovereign fiction, free from the constraints of any moral or factual referentiality.

A l'instar d'Oscar Wilde qui soutient que l'art est «un voile plutôt qu'un miroir» en prônant l'impérieuse urgence de «ressusciter cet art perdu du mensonge» (Wilde, 2003, 44), Vladimir Nabokov préconise dans ses cours de littérature la suprématie de l'artifice, de l'illusion et de l'imagination. L'écrivain russo-américain souligne que, par nature, l'univers fictionnel est un espace autonome qui recèle ses propres vérités esthétiques. Cette posture rejoint ce que Todorov nomme la «profonde parenté du récit avec la parole feinte» : «On frôle toujours le mensonge, tant qu'on est dans le récit. Dire des vérités, c'est presque déjà mentir» (Todorov, 1978, 27). Suivant cette conception, le mensonge ne se réduit plus à un simple thème narratif, mais devient une nécessité ontologique du récit. La fiction n'est donc pas l'envers de la vérité ; loin s'en faut, elle constitue le lieu où la vérité cesse d'être factuelle pour devenir d'ordre esthétique, car comme nous le rappelle Nabokov : «Appeler une histoire "histoire vraie", c'est faire injure à la fois à l'art et à la vérité» (Littérature I, 1983, 44). Ainsi, plutôt que d'ambitionner une imitation fidèle de la réalité, l'écriture romanesque nabokovienne assume pleinement sa nature profondément illusionniste, dont la principale finalité serait la jubilation que le lecteur tire du beau style et de la magie verbale.

En effet, c'est à la lumière de cette vision non utilitariste de l'art que nous avons privilégié l'étude de l'imposture dans *Lolita* et *La Méprise*. Ces deux récits subvertissent le pacte de sincérité, en enfermant le lecteur dans les cercles vicieux de la ratiocination délirante de deux prédateurs, dont les machinations débordent de l'univers diégétique pour s'étendre au cadre extradiegétique. Ainsi, dans cette étude, le «faux» sera entendu à un double niveau : comme mensonge narratif et comme artifice esthétique constitutif de la fiction. Il s'agirait donc de voir dans quelle mesure l'imposture nabokovienne, opérant conjointement aux niveaux diégétique, intertextuel et esthétique, institue la fiction comme régime souverain, affranchi de la tutelle de

toute référentialité - conçu chez Nabokov comme l'imposition de grilles morales, idéologiques ou psychanalytiques préconçues, au détriment de sa construction esthétique. Nous proposons d'aborder cette question selon trois axes de réflexion. Nous montrerons d'abord comment l'imposture dans les deux romans oscille entre la manipulation du référent et l'autoréflexivité narrative. Nous mettrons l'accent ensuite sur l'usurpation progressive des modèles littéraires. Enfin, nous nous intéresserons à la fiction comme dévoilement de l'imposture des discours de vérité.

1. L'imposture narrative : entre brouillage référentiel et autoréflexivité

Dans l'univers romanesque de Vladimir Nabokov, l'imposture se décline simultanément sur trois plans distincts mais reliés : moral, lorsqu'elle vise à duper les personnages au sein de la diégèse - c'est le cas de la manipulation de Dolorès par Humbert et du stratagème d'Hermann ; narratif, lorsqu'elle consiste à usurper la confiance du lecteur en transgressant le pacte de véracité ; esthétique, lorsqu'elle se retourne en principe de création et revendique sa propre fausseté comme valeur. Néanmoins, là où Humbert dissimule l'imposture sous le beau style en doublant la prédation sexuelle d'une prédation narrative, Hermann préfère l'exhiber comme poétique de son journal. Ce sont deux modalités d'un même geste nabokovien qui fait du mensonge un principe constructeur du récit.

Dès la préface de *La Méprise*, Nabokov compromet la crédibilité de ses narrateurs en soulignant qu'on a affaire à deux « névrosés [qui] sont identiques comme deux dragons peints par le même artiste à différentes périodes de sa vie » (Nabokov, 1962, 16). Ce jugement paratextuel constitue « l'éthos prédiscursif », également appelée « préalable » (Amossy, 2006, 79), qui renvoie à l'image préexistante du narrateur avant toute prise de parole. En dévoilant le prisme narratif biaisé des deux figures monstrueuses et en déjouant le contrat de fiabilité narrative qui stipule que le narrateur est la source fiable des faits dans son univers fictionnel, Nabokov, en tant qu'instance préfacielle, nous astreint à cultiver une certaine méfiance à l'égard des deux confessions suspectes. Ce faisant, il se retire progressivement, laissant place à ce que Wayne Booth appelle la « distance [...] située entre le narrateur capable d'erreur, ou indigne de confiance, et l'auteur implicite » (Booth, 105). Cela revient à dire que l'auteur implicite, tapi dans les interstices du texte, multiplie les indices disséminés qui démasquent et tournent en dérision la mythomanie malsaine de deux narrateurs ne pouvant produire que des anti-confessions distordues et truquées.

Cette mise en garde auctoriale ne fait qu'accentuer le contraste avec « l'éthos discursif » qu'Humbert s'efforce de construire dans et par son récit : celui de l'esthète lettré et de l'amoureux tragique. Une telle mise en scène de soi perpétue la machination rhétorique visant à contrebalancer l'éthos prédiscursif, fortement dépréciatif, qui présente l'imposteur comme un sujet pathologique et un criminel cynique. À l'inverse, Hermann exhibe l'imposture en tant que poétique de son journal, déjouant de cette manière « l'illusion mimétique [qui] est le principe même de l'adhésion du lecteur à un récit » (Maixent, 17). Chaque fois qu'il s'enlise dans la fabulation, des digressions émergent pour briser l'illusion romanesque, contester la véracité du récit et démonter ses leurres protéiformes. Tel est le cas du récit de l'origine mythifiée où il prétend que sa mère est une Russe qui descend d'une ancienne « lignée princière ». À peine un paragraphe plus loin, le narrateur se rétracte en reconnaissant que sa stratégie narrative est entièrement édifiée sur le faux :

« J'ai menti de propos délibéré. En réalité, c'était une femme du peuple, simple et grossière [...] j'aurais pu rayer cela, mais je le laisse à dessein comme exemple d'un de mes traits essentiels : le mensonge allègre et inspiré » (Nabokov, 1962, 9).

L'utilisation des modalisateurs « délibéré » et « à dessein » marque le glissement vers un mensonge autoconscient, revendiqué comme un acte de pure volonté. L'imposture se sait imposture et se construit ostensiblement sous les yeux du lecteur en tant que marque de supériorité créatrice. À travers cette forme de méta-mensonge, *La Méprise* affiche sa fictionnalité tout en subvertissant les ficelles du pacte de vraisemblance qui exige que le lecteur suspende l'incrédulité en faisant semblant de croire ce qu'il lit. Une telle artificialité exhibée est intrinsèquement liée, selon Mariano d'Ambrosio, à la non-linéarité du récit : « Si le narrateur du roman réaliste tâche d'être invisible [...], le narrateur du roman de la non-linéarité a tendance à se manifester dans l'acte même de la composition » (Ambrosio, 73). Ainsi, plutôt que de favoriser les conditions d'une immersion narrative subtilement tramée, Nabokov invite son lecteur à prendre conscience « des rouages » du récit pour « [comprendre] comment on le manipule » (Maixent, 14).

Ainsi, le narrateur nabokovien est un imposteur qui usurpe le référent, en recourant à des procédés stylistiques susceptibles d'atténuer, de mythifier et d'esthétiser la violence. Le viol dans *Lolita* et le meurtre dans *La Méprise* sont énoncés dans le registre de la création artistique. Quand Humbert soutient qu'un bon assassin maîtrise la « prose alambiquée » (Nabokov, 2005, 31) et quand Hermann avance que l'un de ses traits essentiels est « le mensonge allègre et inspiré » (Nabokov, 1962, 9), ils posent ainsi le socle de l'esthétique nabokovienne, selon laquelle le mensonge, tantôt caché dans les replis du beau style, tantôt exhibé, devient la marque d'une singularité créatrice, où la seule vérité qui vaille est celle de la fiction. En assassinant un chemineau pour simuler sa propre mort et en souhaitant être l'auteur du crime parfait, Hermann avance que « toute œuvre d'art n'est une imposture » (Nabokov, 1962, 258), axiome portant à la fois sur la valeur poétique du mensonge et sur l'imposture en tant que propriété constitutive de l'œuvre d'art et de l'identité du narrateur qui avoue : « Je mentais comme le rossignol chante » (Nabokov, 1962, 77).

Todorov définit le mensonge comme un « discours où un décalage visible s'opère entre la référence et le référent, entre le sens et les choses [en ajoutant qu'à] côté du mensonge, on trouve [...] les erreurs, le fantasme, le merveilleux » (Todorov, 1978, 27). Il met en avant l'intentionnalité qui caractérise le discours imposteur ainsi que l'écart volontaire entre le dire et le monde. C'est notamment le cas de nos deux protagonistes qui inventent une réalité en contradiction avec celle que tous les autres personnages perçoivent. Sous la plume des narrateurs nabokoviens, mentir est un acte performatif qui sert à manipuler et à conquérir l'autre, en dissimulant l'infamie morale derrière une forme de supériorité esthétique. L'esthétique apparaît précisément quand Humbert conçoit un stratagème d'enlèvement qui repose sur une série de fictions destinées à tromper Dolorès et qu'il qualifie ironiquement d'un « chef-d'œuvre de l'art primitif » (Nabokov, 2005, 188).

Le langage lui-même devient un masque rhétorique qui esthétise la violence en déplaçant le crime du registre légal (viol et séquestration) vers le registre poétique et féerique. De cette manière, Dolorès Haze est surnommée « Princesse frigide », le somnifère administré par Humbert est qualifié de « philtre », et le premier viol se déroule dans un hôtel nommé « Les Chasseurs Enchantés ». L'imposture narrative tient au fait qu'Humbert substitue sa fiction verbale (*Lolita*) à l'existence de sa belle-fille de douze ans. Dans un récit entièrement médiatisé

par la voix perverse du ravisseur, celle-ci devient une simple construction discursive, quoique Nabokov ménage des indices qui échappent au discours d'Humbert et qui laissent entrevoir la subjectivité de la fillette. L'écart se creuse davantage entre le référent et la référence, c'est-à-dire entre la chimérique Lolita qui jette ses filets pour tourmenter les poètes errants et la victime abusée. Plutôt que de nous livrer une confession qui reste fidèle à la réalité diégétique, l'imposteur s'obstine à en présenter une image déformée, où l'Autre se réduit à une fabrication discursive imposée au référent réel. Dissoute dans une construction fantasmatique, l'altérité devient donc un simple support d'un mythe poétique élaboré par le délire narcissique du narrateur. On observe dès lors une substitution de l'imaginaire nymphique à l'histoire de l'abus, à travers la distorsion volontaire de la représentation de la victime, bien que, par moments de lucidité, Humbert avoue :

« Ce n'était pas elle que j'avais possédée frénétiquement mais ma propre création, une autre Lolita imaginaire - plus réelle peut-être que Lolita elle-même ; qui se superposait à elle, l'enchaînait ; qui flottait entre elle et moi, et était dépourvue de volonté, de conscience – en fait de toute vie qui lui fût propre » (Nabokov, 2005, 118).

Cette lucidité affichée est une feinte supplémentaire qui donne l'illusion d'un narrateur honnête sur sa propre malhonnêteté et qui trahit l'incapacité du prédateur à accéder à l'altérité ainsi que « l'échec sublimatoire » du « fantasme de Pygmalion » (Mijolla-Mellor, 2008, 830). Toutefois, loin d'être le propre d'Humbert seul, cette réduction de l'autre à une pure projection du désir est poussée à son paroxysme par le narrateur de *La Méprise*, où l'Autre est remplacé par un simulacre. La fabrication mensongère de l'Autre ne constitue donc que la première strate de l'imposture nabokovienne qui franchit le seuil de la diégèse pour faire du mensonge un objet exhibé et proclamé.

Après la faillite de son entreprise, Hermann usurpe l'identité de Félix qu'il finit par assassiner sous prétexte que leur ressemblance, permettrait à sa femme de toucher une assurance-vie et de le rejoindre à Nice. Il s'avère ensuite que l'appât de gain sert de simple couverture à une ambition plus profonde, celle de commettre le crime parfait qui sera érigé en projet esthétique sans faille. Toutefois, le dernier chapitre montre que la ressemblance physique, purement imaginaire, n'est pas dans le référent réel (le visage de Félix). Il s'agit d'une référence dépourvue de référent et c'est précisément cette absence de ressemblance qui provoque l'effondrement de tout l'édifice esthétique du narrateur de *La Méprise*. Loin de consacrer le génie artistique auquel ce dernier aspirait, l'enquête policière finit par révéler, à travers une série de défaillances et d'incohérences, que la ressemblance avec la victime relève du fantasme. Refusant de reconnaître l'échec de son œuvre ratée, Hermann transforme l'art en cadre qui légitime la fiction imposée au réel et qualifie ironiquement les policiers de lecteurs incapables d'apprécier un chef-d'œuvre à sa juste valeur :

« En se fourrant dans la tête que ce n'était pas mon cadavre, ils agirent tout à fait comme un critique littéraire [...], se précipitant sur des défauts minuscules et dérisoires qui seraient passées inaperçues si l'on avait eu vis-à-vis de mon chef-d'œuvre une attitude plus profonde et plus délicate » (Nabokov, 1962, 279).

En somme, l'imposture narrative dans *Lolita* et *La Méprise* déforme le référent diégétique tout en exhibant cette déformation comme marque de supériorité créatrice. Néanmoins, c'est l'auteur implicite qui a le dernier mot, semant dans les deux récits l'idée que ce génie revendiqué n'est qu'une pâle imitation de certains modèles littéraires préexistants.

2. Les imposteurs et leurs modèles littéraires : entre imitation et instrumentalisation

Dans « Mensonge romantique et vérité romanesque¹ », René Girard montre que le désir est toujours médiatisé par un modèle dont le sujet désirant cherche discrètement à usurper la position. Ce que Girard nomme le « mensonge romantique » est précisément la fiction que le sujet se raconte pour se vanter de l'originalité et de la spontanéité de son désir, alors qu'il ne fait que subir « la suggestion d'un tiers » (Girard, 37). C'est effectivement ce que nous révèle Nabokov en mettant en scène deux narrateurs qui, pour doter leurs actions d'une grandeur illusoire, se constituent en héritiers apocryphes d'une lignée d'écrivains prestigieux. Chez Humbert comme chez Hermann, la création littéraire est mobilisée comme médiation du désir, mais selon des logiques distinctes : là où le premier en fait un instrument rhétorique, le second en fait l'objet même de son désir.

Afin de masquer ses véritables pulsions prédatrices et de conférer une légitimité esthétique et tragique à son obsession, Humbert évoque, dans sa confession, un souvenir intime, en l'occurrence la mort prématurée d'Annabel Leigh, son premier amour d'adolescence. Aussi cherche-t-il à suggérer que sa pédophilie est une tentative de ressusciter cet amour fondateur irrécupérable. Décrite dans un registre de contes de fées, « la fillette avec ses membres de néréide », à la « peau couleur de miel » et aux « bras fluets » (Nabokov, 2005, 41-35), devient un mythe romantique et la nymphette originelle dont Lolita est la simple copie. Cependant, plusieurs indices montrent qu'Annabel Leigh n'était déjà elle-même qu'une imposture et un fantôme littéraire, car, effectivement, Humbert signale explicitement, quelques pages plus tard, l'intertexte edgar-poésque où il est question d'un poète hanté par la mémoire d'Annabel Lee, sa bien-aimée morte. Dès lors, Lolita et probablement Annabel Leigh ne sont qu'un prolongement pathologique d'un souvenir littéraire, poussé jusqu'à la confusion délirante des trois figures : « Annabelle Haze, alias Dolorès Lee, alias Lolibelle » (Nabokov, 2005, 286). C'est du moins ce que ce narrateur non fiable cherche à nous faire croire en simulant une filiation littéraire où il se réclame d'écrivains comme Virgile, qui chantait « les nymphettes romaines », Pétrarque et Dante, poètes qui, à leur tour, avaient une conception sublimée et souvent tragique de l'amour pour des nymphettes :

« Après tout, Dante tomba follement amoureux de Béatrice qui n'avait que neuf ans [...] Et quand Pétrarque s'éprit si follement de la Petite Laure, celle-ci n'était qu'une nymphette blonde de douze ans courant dans le vent au milieu d'un nuage de pollen et de poussière. » (Nabokov, 2005, 48).

Une telle analogie fonctionne comme une stratégie d'autojustification visant à atténuer la gravité morale de l'abus. *Lolita* est parsemé de références intertextuelles mettant en exergue l'érudition littéraire d'Humbert et sa confrontation désenchanteresse avec la culture de masse qui règne aux États-Unis. Projetant ses vices sur l'enfant, le « nympholepte » attire l'attention du lecteur sur un faux désir mimétique que la société avait provoqué chez la jeune fille qui, comme beaucoup de mineures à l'époque, était une lectrice avide de magazines qui surmédiatisaient un rapport malsain entre adultes et mineurs et qui nourrissaient son rêve vénéneux de devenir une vedette de cinéma tout en dépravant ses mœurs. Pour embraser cette passion tout en exerçant une certaine domination perverse sur sa belle-fille, le prédateur lui proposait des lectures dont l'influence était encore plus délétère, comme « La Petite Sirène d'Andersen » qu'il lui offrait pour son treizième anniversaire ; une lecture qui devait cultiver

¹ Nous nous référons au texte republié dans le recueil *De la violence à la divinité*.

chez elle la soumission et le silence tout en transformant une relation de domination et de manipulation en histoire d'amour idéalisé. Humbert mobilise précisément un conte où la protagoniste renonce à sa voix tout en acceptant d'endurer une douleur extrême après la transformation de sa queue en jambes d'être humain. Ce cadeau, dont le choix n'est nullement innocent, prolonge la fonction de « Know Your Own Daughter » qu'Humbert avait acheté dans le même magasin et qui participait au simulacre paternel qu'il s'efforçait de construire.

Le modèle bovaryste constitue un procédé de légitimation supplémentaire d'Humbert pour dissimuler la domination derrière une rhétorique amoureuse et pour consolider, aux yeux de la société, la fiction d'une relation père-fille. En engageant une professeure de piano qui porte le même patronyme de l'institutrice de l'héroïne flaubertienne : *Miss L'Empereur*¹, Humbert, nous suggère Nabokov, réactive un script romanesque déjà connu du lecteur, où les leçons de musique deviennent un alibi qui masque les rencontres de Lolita avec son amant Quilty. La parenthèse « Miss L'Empereur (comme nous pouvons commodément l'appeler, nous autres intellectuels français) » (*Lolita*, 343) ainsi que le lapsus conservé « Gustave – de Gaston, je veux dire », figurant sur la même page, orchestrent consciemment une convocation de l'intertexte flaubertien qui semble être une stratégie rhétorique à travers laquelle le narrateur cherche à inscrire son récit dans une prestigieuse filiation littéraire susceptible de légitimer ses impostures.

Chez Hermann en revanche, le désir mimétique se déplace vers l'acte d'écrire lui-même. Dès l'incipit, ce personnage proclame l'originalité de sa plume et revendique la singularité de son génie littéraire et de son crime. L'imposture dont il est question ici réside dans le mensonge de l'autonomie absolue. Le narrateur refuse d'admettre qu'il imite, et c'est précisément le mécanisme girardien qui met en tension la dépréciation systématique du médiateur et le pouvoir d'attraction qu'il exerce sur le sujet désirant :

« Cette nature [imitative du désir], de nos jours est difficile à percevoir car l'imitation la plus fervente est la plus vigoureusement niée. Don Quichotte se proclamait disciple d'Amadis et les écrivains de son temps se proclamaient des Anciens. Le vaniteux romantique qui ne se veut plus le disciple de personne. Il se persuade qu'il est infiniment original » (Girard, 45-46).

Le journal d'Hermann est émaillé de signes d'une dépendance aux modèles qu'il s'empresse à dévaloriser. Ainsi, s'il éprouve le besoin de dénigrer Dostoïevski en le réduisant à un auteur de romans policiers médiocres et en réintitulant son roman « *Crime et saleté*² » (Nabokov, 1991, 212), c'est justement parce qu'il le considère comme une autorité littéraire qui occupe déjà la place de grand romancier du crime, de la culpabilité et du dédoublement. La figure de l'épanorthose dans la formule : « En dépit d'une grotesque ressemblance avec Raskolnikov... Non, c'est faux. Biffé » (Nabokov, 1962, 275) démasque la conscience aiguë d'une admiration secrète qui se convertit en émulation artistique et qui peut être lue comme l'expression d'un déni protecteur qui préserve l'illusion de l'authenticité. Cependant, cette illusion s'effondre complètement lors du choix d'un titre, moment crucial où Hermann se trouve englouti par une rumination/ réminiscence d'œuvres telles que « Le Double », « Mémoire d'un... », « Le Miroir » et « Portrait d'un artiste dans le miroir », titres qui entrent en résonance intertextuelle avec les romans de Dostoïevski et d'Oscar Wilde entre autres. Le titre est le moyen par lequel un écrivain affirme sa singularité, or dans le cas d'Hermann, ce moment est révélateur non

¹ La professeure de musique dans *Madame Bovary* s'appelle Félicie Lempereur.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, Gallimard, Paris, 1991.

seulement du désir imitatif qui structure sa psychologie, mais aussi de son incapacité à penser hors des textes des autres. Ainsi, en réduisant ces auteurs à d'« imbéciles gaffeurs » (Nabokov, 1962, 174) et en cédant au fantasme outrecuidant de les surpasser dans l'art d'écrire des romans policiers, ce personnage ne fait que donner la preuve même de leur emprise sur lui. L'ironie nabokovienne naît du décalage entre la mégalomanie d'Hermann et la faillite imminente de son propre crime.

3. La suprématie de la fiction : par-delà le vrai et le faux

La fiction selon Nabokov ne reproduit pas le réel, mais elle le supplante. Ce faisant, elle institue le faux, entendu comme artifice et fabrication, en régime autonome, affranchi aussi bien de la réalité factuelle que de la binarité caduque du bien et du mal. Loin d'exclure toute lecture éthique, cette autonomie du texte fictionnel appelle une réception à sa mesure, qui récuse toute réduction exclusivement moraliste de l'œuvre et qui met en valeur les mécanismes intrinsèques du texte, car lui imposer un système interprétatif extérieur reviendrait à faire violence à sa singularité esthétique.

La souveraineté esthétique du faux fictionnel, en tant qu'artifice formel et refus de la reproduction du réel, rejoint, dans une certaine mesure, la conception structuraliste du texte littéraire. Selon Todorov : « à l'opposé de la parole des sciences ; [la littérature] est une parole qui, précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité, elle n'est ni vraie ni fausse, poser cette question n'a pas de sens » (Todorov, 1968, 148). Cette définition autotélique de l'art présente certaines affinités avec le formalisme nabokovien qui invite les lecteurs à se défaire de toute lecture qui rabat la littérature sur la simple reproduction d'une quelconque réalité empirique : psychologique, juridique, politique ou historique. Estimant que « la littérature est invention, [que] tout art est mensonge, [que] la fiction est fiction [et que] tout grand écrivain est un illusionniste » (Nabokov, 1983, p. 216), Nabokov revendique l'illusion comme l'essence même de l'art et, à travers cette définition qui peut paraître tautologique, insinue l'inutilité de chercher une définition de la fiction en dehors d'elle-même, tout en remettant en cause les paradigmes fondateurs de la conception traditionnelle de la littérature. Dans cette optique, Nijolé keršytė rappelle :

« Nabokov dénonce les mythes de la littérature occidentale : 1) le mythe de la littérature comme copie de la réalité ; 2) le mythe du récit comme vérité ; 3) le mythe de la littérature comme servante de l'idée du Bien et de la morale ; 4) le mythe du récit comme sauveur ou donateur de la vie » (Keršytė, 2013, p. 19).

C'est précisément cette souveraineté qu'Hermann croit mettre en évidence quand il constate que « l'invention artistique contient infiniment plus de vérité intrinsèque que la vie réelle » (Nabokov, 1962, 175). Loin d'être une défaillance morale, « cette soif de fausseté [et] ce goût du mensonge laborieux » (Nabokov, 1962, 70) représentent une modalité existentielle et un désir de réinventer esthétiquement le monde.

L'échec de toute lecture moralisante est incarné par le préfacier fictif, docteur John Ray Jr. qui s'acharne à convaincre le « lecteur sérieux » de la portée morale du roman et de son intérêt en tant que « document clinique ». Constatant que nombre de lecteurs ont pris cet avant-propos au pied de la lettre, au lieu de saisir le ton sarcastique de John Ray, qui est avant tout une construction paratextuelle ironique, Nabokov juge nécessaire d'annexer, quelques années plus tard, une « Postface » où il déclare : « *Lolita* ne trimballe derrière lui aucune morale. À mes yeux, une œuvre de fiction n'existe que dans la mesure où elle suscite en moi ce que j'appellerai

crûment une jubilation esthétique » (Nabokov, 2005, 528). C'est une manière d'affirmer que le texte est un monde en soi et que juger une œuvre d'art fictive à l'aune d'un référent extérieur – les névroses d'enfance de l'auteur, l'éthique, un mouvement littéraire ou une idéologie – contribue immanquablement à une nouvelle méprise.

Nabokov s'insurge contre tout système interprétatif réduisant l'œuvre à un symptôme inconscient qui parle à l'insu de l'auteur. De même, sans jamais évoquer le romancier russo-américain, Raymond Picard adresse une satire cinglante à la nouvelle critique qui fait de l'œuvre littéraire un « rébus involontaire » (Picard, 135). Selon lui, la psychanalyse littéraire est une « imposture » méthodologique qui préfère attribuer à l'inconscient ce qui relève en réalité d'un travail esthétique conscient et laborieux, tout en niant que l'œuvre soit le produit de « l'intention volontaire et lucide » (Picard, 123) de l'auteur. C'est dans cette perspective qu'il faut lire la caricature nabokovienne ciblant la psychanalyse, les psychiatres et le « freudien pressé [qui] croit pouvoir débusquer » (Nabokov, 1991, p.15) des désirs refoulés, là où l'écrivain a délibérément disséminé de faux indices pour duper les critiques trop prévisibles. Nabokov, qui qualifiait Freud de « charlatan viennois » (Nabokov, 1983, 46), a fait de ses deux romans un laboratoire dédié à la déconstruction méthodique des lectures psychanalytiques qui substituent des mécanismes inconscients au travail de l'artiste et à la conscience esthétique extrêmement élaborée.

En effet, en refusant Freud et sa fâcheuse manie de tout ramener à la petite enfance et aux symboles sexuels, Nabokov refuse du même geste la légitimité du plaidoyer de son narrateur Humbert qui se constitue dans son journal comme sujet lésé et transforme en scènes primitives certains souvenirs douloureux, notamment « le sentiment de frustration », dû au décès d'Annabel et à sa trahison par sa première épouse. Chez ce personnage, la psychanalyse est l'instrument de son imposture rhétorique à laquelle le vrai lecteur nabokovien ne doit pas se laisser prendre. Le personnage tente de dissiper tous les doutes sur son cynisme grâce à sa parfaite maîtrise des grilles de lecture psychanalytiques :

« vous les menez habilement en bateau, leur cachez soigneusement que vous connaissez toutes les ficelles du métier ; vous inventez à leur intention des rêves élaborés, de purs classiques du genre (qui provoquent chez eux, ces extorqueurs de rêves, de tels cauchemars qu'ils se réveillent en hurlant) ; vous les affriolez avec des "scènes primitives" apocryphes [...] En soudoyant une infirmière, j'eus accès à quelques dossiers et découvrîs, avec jubilation, des fiches me qualifiant d' "homosexuel en puissance" et d' "impuissant invétéré" » (Nabokov, 2005, 73).

Cette lucidité du narrateur trahit surtout une conscience aiguë de sa perversion et une manipulation exercée non seulement sur les victimes mais aussi sur les spécialistes et le lecteur. Humbert exhibe sa stratégie de manipulation afin de renforcer l'illusion de maîtrise qu'il entretient sur son récit et refuse d'être l'objet clinique à partir duquel on décèle des schèmes psychiques et des structures inconscientes. La fiction nabokovienne adopte le même mouvement de résistance face à toute entreprise d'objectivation et devient la puissance critique qui fabrique les symptômes et les scénarios que la psychanalyse prétend découvrir. En créant de fausses pistes interprétatives, le texte anticipe certaines critiques réductionnistes qui, à partir de symptômes feints, extrapolent des théories à prétention universelle.

Dans *La Méprise*, l'art résiste également au discours psychanalytique et au discours moral par substitution de registre. En se fiant à Hermann, le lecteur en vient à croire incontestable la

prétendue ressemblance physique avec Félix. Ce narrateur non fiable déjoue cependant le motif du «double purement hallucinatoire¹ » (Rank, 1973, 60) que Otto Rank avait diagnostiqué chez plusieurs personnages d'Edgar-Poe, de Dostoïevski, d'Hoffmann et de Maupassant. Hermann énumère plusieurs modèles théoriques psychanalytiques qui révèlent sa « disposition au narcissisme ». Sa phobie des miroirs, l'inquiétante étrangeté éprouvée face à son reflet qu'il ne reconnaît plus et son trouble dissociatif sont des concepts instrumentalisés pour suggérer la nécessité de liquider cet autre qui menace l'intégrité du Moi. Cependant, si la sublimation freudienne désigne le détournement de la pulsion sexuelle ou agressive vers une activité « socialement valorisée », au prix d'une déssexualisation de l'énergie investie, le récit d'Hermann suit un mouvement inverse : au lieu de détourner la pulsion de violence, il l'exacerbe et lui confère une légitimité esthétique.

S'il y a donc une vérité que Nabokov défend avec acharnement, c'est justement ce « triomphe de la création volontaire et consciente » évoqué par Picard dans *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*. Nabokov met l'accent sur la précarité des systèmes interprétatifs face à la pérennité de l'œuvre d'art : « Les ismes s'en vont, les istes meurent ; l'art demeure » (Nabokov, 1983, 35). La fiction selon lui est un mensonge qui libère du joug du dogmatisme, un acte créateur qui transfigure le réel au lieu de l'imiter.

En définitive, ce travail a essayé de montrer que l'imposture dans les deux récits de Nabokov ne se réduit pas à un moteur de l'intrigue qui inclut les distorsions, les omissions, les failles et l'esthétisation ; techniques à partir desquelles le lecteur est amené à reconstruire la vérité, mais elle constitue aussi le mode d'être du texte lui-même, son régime ontologique et poétique qui met en abyme le pouvoir illusionniste de la création littéraire. Par ailleurs, loin d'être traité comme un simple défaut moral, le mensonge dans l'écriture nabokovienne est envisagé comme une construction esthétique qui s'inscrit en faux contre le mimétisme du réel et contre tout statut référentiel de la littérature. Les lois externes, les interprétations arbitraires et les considérations factuelles de l'univers réaliste n'ont aucune prise sur le monde fictionnel. Si les critiques tentées de juger les imposteurs de ces deux récits à l'aune de la morale ou de la psychanalyse sont critiqués par Nabokov pour leur insensibilité au style, à l'artifice et à l'invention verbale, certains lecteurs avertis, dont des spécialistes de son œuvre littéraire, n'en adoptent pas moins une lecture mobilisant certains concepts psychanalytiques ou éthiques, quoiqu'ils éprouvent souvent le besoin de justifier la transgression de cet interdit interprétatif². Dès lors, aussi souverain que se veuille le texte, il ne peut que se heurter à la pluralité des interprétations. La distinction que propose Umberto Eco entre *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris* offre une piste féconde pour penser cette tension.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006, 281 p.

BOOTH, W., BARTHES, R., KAYSER, W., HAMON P., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 193 p.

¹ L'emprunt à Otto Rank est ici d'ordre terminologique plutôt qu'interprétatif.

² Tel est le cas de son traducteur Maurice Couturier dans son ouvrage critique *Nabokov ou la cruauté du désir. Lecture psychanalytique*.

COUTURIER, Maurice, *Nabokov ou la cruauté du désir. Lecture psychanalytique*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, 380 p.

D’AMBROSIO, Mariano, *Le roman de la non-linéarité : une analyse comparée de Tristram Shandy, Pale fire, La vie mode d’emploi et House of leaves*, Thèse, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Jean Bessière, 2016.

De MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « Le Fantasma de Pygmalion » in *Adolescence*, tome 26, no. 4, 2008.

GIRARD, René, *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2007, 1504 p.

KERŠYTĖ, Nijolė, « Par où le scandale arrive. Nabokov et ses méprises littéraires », *Actes sémiotiques*, 116, 2013, <https://doi.org/10.25965/as.1316>

MAIXENT, Jocelyn, *Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov*, Paris, PUF, 1995, 212 p.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, trad., Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1983, 552 p.

——— *Lolita*, Paris, Gallimard, 2005 [1955], 544 p.

——— *La Méprise*, Paris, Gallimard, 1962 [1934], 321 p.

——— *La Méprise*, Paris, Gallimard, 1991 [1934], 256 p.

PICARD, Raymond, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, 158 p.

RANK, Otto, *Don Juan et le Double. Essais psychanalytiques*, trad. D^r S. Lautman, Paris, Petite Bibliothèque Payot 1973, 126 p.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, 195 p.

——— *Qu’est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968, 449 p.

WILDE, Oscar, *Le Déclin du mensonge. Une observation*, Paris, Allia, 2003.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L’AUTEURE

Najlae AMMARI est professeure agrégée en littérature française. Elle est doctorante à l’Université Sidi Mohamed Ben Abdellah. Sa thèse porte sur l’écriture de la culpabilité dans la littérature occidentale et s’intéresse tout particulièrement à l’articulation entre l’éthique et l’esthétique dans la création et la réception littéraire. Elle a participé à plusieurs colloques nationaux et internationaux, dont « Les 70 ans de Lolita : Relire Lolita après #MeToo » qui s’est tenu à l’Université de Rouen (Novembre, 2025) ainsi que d’autres colloques ayant pour thème l’imposture, comme « Le mensonge du XVIII^e siècle à l’ère du numérique », colloque tenu à l’UMI, Meknès.