

UNIVERSITE FRANCOIS RABELAIS

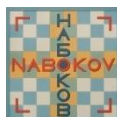
Master 2

Littérature comparée

CHLOE DEROY

**« Réception créatrice de Proust par Nabokov : des cours aux intertextes »**

Master 2 dirigé par Philippe Chardin et Jean-Marc Houpert



**« Réception créatrice de Proust par Nabokov : des cours aux intertextes »**

## **Sommaire**

**Sommaire .....pp. 4-5.**

**Introduction.....pp. 7-9.**

**I. Cours de littérature de Nabokov sur Proust.....pp. 11-21.**

1) Distinction entre auteur et Narrateur .....pp. 12-15.

2) Le style proustien selon Nabokov .....pp. 16-18.

3) Le « réalisme » de Proust selon Nabokov .....pp. 19-21.

**II. Renversements de point de vue.....pp. 23-29.**

1) Des personnages à multiples facettes .....pp. 23-25.

2) Une technique pouvant tendre vers le genre policier .....pp. 26-27.

3) Un outil de mystification.....pp. 29-29.

**III. Transgressions sexuelles.....pp. 31-41.**

- 1) De Charlus à Kinbote.....pp. 31-35.
- 2) Le voyeurisme sexuel.....pp. 36-38.
- 3) L'inceste via l'intertextualité.....pp. 39-41.

#### **IV. L'ancrage proustien dans *Ada* .....pp. 43-59.**

- 1) Rapprochement de la structure d'*A la recherche du temps perdu* et de la structure d'*Ada*.....pp. 44-45.
- 2) Le rapport au Temps et à l'Art dans *A la recherche du temps perdu* et dans *Ada* ....pp. 46-48.
- 3) La jalousie.....pp. 49-54.
- 4) Une affinité de palette : le mauve .....pp. 56-59.

#### **Conclusion .....pp. 61-62.**

#### **Bibliographie.....pp. 64-70.**

#### **Œuvres du corpus .....pp. 64-65.**

Œuvres de Nabokov .....pp. 64-64.

Œuvres de Proust .....pp. 65-65.

#### **Sur Nabokov .....pp. 66-67.**

Essais pp. 66-67.

|                                |                  |
|--------------------------------|------------------|
| Articles et périodiques .....  | p. 68.           |
| Sites internet .....           | p. 68.           |
| Autre p. 68.                   |                  |
| <b>Sur Proust .....</b>        | <b>p. 69-70.</b> |
| Essais pp. 69-70.              |                  |
| <b>Appareil critique .....</b> | <b>p. 71.</b>    |

## Introduction

Si Nabokov a su écarter la critique à tendance psychologisante qui aurait pu être faite de son œuvre, au moyen de continuelles moqueries à l'égard du « charlatan viennois », il a peut-être également su se débarrasser de la critique comparatiste. Wladimir Troubetzkoy écrit à ce sujet dans son article intitulé « La nymphe et le pentapode » :

[Nabokov] s'est toujours moqué des comparatistes, trop ingénieux chercheurs de similitudes entre les textes. Nabokov le Cultivé, pour sa part, pratique un comparatisme, non de la ressemblance, mais de la différence : « Les ressemblances sont les ombres des différences » (*Pale Fire*, 1962, commentaire 894 du poème de Shade). A force de voir des ressemblances partout, de les inventer ou de les imposer, le comparatiste, tel que Nabokov le déteste, finit par tomber dans la confusion généralisée des sentiments, des sexes et des âges : un comparatiste de la ressemblance, selon Nabokov le Terrible, est un pédéraste qui s'ignore, entre autres destins possibles...<sup>1</sup>

Pourtant, tout comme Humbert Humbert dans *Lolita*, Nabokov enseignait lui-même la littérature comparée aux Etats-Unis (et aussi l'entomologie comparée). Mais, ainsi que le suggère la citation de Wladimir Troubetzkoy, Nabokov se méfiait d'un comparatisme aveugle qui ne saurait voir que des ressemblances et qui par là même nierait la créativité unique d'un auteur. Cette mise en garde de la part de Nabokov permet en partie d'expliquer la quasi-

---

<sup>1</sup> TROUBETZKOY, Wladimir, « La nymphe et le pentapode », in COUTURIER, Maurice, *et alii*, *Lolita*, Autrement, coll. « Figures mythiques », Paris, 1998, pp. 114-115.

absence de critique comparatiste autour de l'auteur. On dénombrera néanmoins quelques exceptions, notamment les travaux d'Isabelle Poulin, professeure à l'université de Bordeaux, qui a confronté l'auteur à Sarraute et à Dostoïevski dans *Écritures de la douleur*<sup>2</sup>, à Sartre et à Chateaubriand dans *Nabokov lecteur de l'autre. Incitations*<sup>3</sup> et qui prépare actuellement un livre comparatiste où Nabokov sera confronté à Cervantès et à Rabelais. Ces quelques études, qui ont eu le courage de braver les mises en garde de l'auteur, sont réellement instructives mais, de manière assez étonnante (à l'exception de Dostoïevski), ne portent pas sur les auteurs les plus évidents parmi les multiples liens intertextuels proposés par l'œuvre de Nabokov. On peut déplorer de ne pas trouver de travaux s'attachant aux auteurs que Nabokov déclarait, de lui-même, avoir le plus aimés ou qu'il évoquait le plus souvent dans ses œuvres, dans ses interviews, et qui étaient aussi membres de ses corpus de cours de littérature. Ainsi, on s'étonne de ne pas trouver d'ouvrage confrontant Nabokov à Pouchkine, à Tolstoï, à Shakespeare, à Joyce, à Proust ou à Robbe-Grillet, alors que Nabokov n'a eu de cesse de répéter son admiration pour eux et d'établir des passerelles entre son œuvre et la leur.

Si notre étude a choisi de s'intéresser à Proust, c'est d'abord parce que Nabokov considérait *A la recherche du temps perdu* comme l'une des plus grandes œuvres de la littérature. Mais aussi parce que l'auteur français auquel Nabokov a consacré plusieurs de ses cours de littérature a eu une réelle influence sur la fin de l'œuvre de l'écrivain-professeur, et tout particulièrement sur le roman *Ada*. L'écriture d'*Ada* fait, en effet, suite au projet qu'avait accepté Nabokov d'écrire un scénario qui permettrait d'adapter l'œuvre de Proust au cinéma, ainsi que le lui avait proposé un producteur hollywoodien. Le projet n'a pas abouti mais il est évident qu'il a dû occuper Nabokov en pensée et sans doute dû aussi l'inviter à quelques

---

<sup>2</sup> POULIN, Isabelle, *Écritures de la douleur*, Editions Le Manuscrit, Paris, 2006, 354p.

<sup>3</sup> POULIN, Isabelle, *Nabokov lecteur de l'autre. Incitations*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2005, 249p.

relectures proustiennes. Or, c'est précisément à cette période qu'*Ada* commence à émerger dans son esprit. *Ada*, qui devait au départ s'intituler *La Texture du Temps*, est, comme son titre original l'indique, un roman sur le Temps, ce qui bien évidemment confirme l'intertexte proustien, cité à maintes reprises dans l'œuvre, comme nous aurons l'occasion de le voir au cours de cette étude. On trouvera d'autres motifs communs aux deux œuvres, parmi lesquels la jalousie et le voyeurisme. Mais notre étude ne se limitera pas à *Ada*. L'analyse des cours de Nabokov consacrés à Proust nous permettra de constater quels sont les éléments de l'œuvre de Proust auxquels a été sensible Nabokov et qu'il a souhaité faire remarquer dans ses cours. Cette analyse permettra également d'observer la position de Nabokov par rapport à la critique proustienne de l'époque - et l'on verra que l'écrivain-professeur était parfois plus perspicace que de nombreux spécialistes dans son étude d'*A la recherche du temps perdu*. On se penchera ensuite dans cette étude sur les affinités entre l'œuvre de Proust et celle de Nabokov en observant le goût des deux auteurs pour les renversements de point de vue ainsi que la manière dont ces derniers font parfois tendre les œuvres des auteurs vers le genre policier et permettent certains effets de réel dans la mesure où ils donnent davantage de profondeur aux personnages que le lecteur ne peut jamais saisir que par fragments. Une troisième partie se penchera sur l'aspect licencieux des œuvres de Proust et de Nabokov, en étudiant les sujets transgressifs qui les rassemblent : l'homosexualité (on verra d'ailleurs en Charlus un modèle de Kinbote dans *Feu pâle*), le voyeurisme sexuel (avec ses aspects bouffons et tragiques) et les relations à tendance incestueuse, en observant tout particulièrement le rôle des intertextes dans l'évocation plus ou moins allusive de l'inceste. Enfin, on étudiera l'ancrage proustien dans *Ada* en observant les similitudes de construction entre les deux œuvres, un certain parallélisme entre les théories sur le Temps développées par les deux narrateurs, les variations sur la jalousie dont le traitement renvoie très explicitement à *A la recherche du temps perdu*, particulièrement pour ce qui est des jalousies gomorrhéennes.

Et, pour finir, on observera les symboliques empruntées au mauve proustien dans *Ada*, qui diffèrent des significations que revêt traditionnellement cette couleur dans l'œuvre de Nabokov, et qui, dès la première occurrence, sont rattachées à l'auteur français puisque le mauve et Marcel Proust apparaissent pour la première fois côte à côte dans le roman.

## I. Cours de littérature de Nabokov sur Proust

Avant de devenir mondialement célèbre grâce à la publication de *Lolita*, Nabokov a donné, pour sa subsistance matérielle, quelques cours de littérature dans des universités américaines. Dans ses cours, Nabokov présentait un avis tranché sur chacun des écrivains qu'il mettait au programme et tâchait de faire de ses étudiants, de « bons lecteurs », c'est-à-dire des lecteurs sensibles aux détails et à la cohésion interne d'un roman. Les cours de Nabokov, s'ils prétendent à l'objectivité, sont pourtant parfois très partiels. On se souviendra, par exemple, des cours consacrés à Dostoïevski, qu'exécrait Nabokov, qui font souvent preuve d'une réelle mauvaise foi quant aux exemples choisis pour étayer les reproches que lui fait l'étrange professeur et qui ont pour principal objet de prouver que Dostoïevski n'était pas un grand écrivain mais un auteur de petits romans policiers, tout juste anecdotiques. D'autres cours, plus nuancés, comme ceux sur *Don Quichotte* de Cervantès<sup>4</sup> et ceux sur *La Métamorphose* de Kafka<sup>5</sup> proposent quelques réflexions littéraires réellement stimulantes comme la mise en abyme de l'acte de lecture dans *Don Quichotte* ou comme l'étude des descriptions de Grégoire dans *La Métamorphose* au regard des connaissances entomologiques de Nabokov, afin de déterminer l'espèce d'insecte à laquelle il peut être rattaché. Mais les

---

<sup>4</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures III*, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, éd. Fayard, Paris, 1986, 377p.

<sup>5</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, éd. Fayard, Paris, 1983, pp. 359-403.

cours les plus stimulants de Nabokov sont probablement ceux consacrés aux écrivains qu'il admirait réellement parmi lesquels Tolstoï<sup>6</sup>, Joyce<sup>7</sup> et Proust<sup>8</sup>. L'étude des cours de Nabokov sur Proust rend hommage aux aspects de l'œuvre qui l'ont le plus touché et qui sont, selon lui, ce qui permet de considérer *A la recherche du temps perdu* comme l'une des plus grandes œuvres de la littérature mondiale.

### 1) Distinction entre auteur et Narrateur

Les cours de Nabokov consacrés à Proust ne font que peu de cas de la biographie de l'auteur dans la mesure où celle-ci ne lui semble pas nécessaire à l'étude d'une œuvre dont le narrateur ne coïncide pas avec l'auteur. Si cette distinction est aujourd'hui une évidence pour la critique proustienne, ce n'était pas du tout le cas à l'époque et bien des proustiens tels que Benjamin Crémieux, qui nommait le Narrateur Proust dans ses articles (« Swann [est] reçu chez les parents de Proust »<sup>9</sup>) ou Léon Pierre-Quint, qui considérait comme synonymes l'auteur et son héros (« Lorsque Proust (ou son héros) reçoit une invitation pour cette soirée [...] »<sup>10</sup>), s'y méprenaient eux-mêmes. Pour Nabokov, distinguer auteur et narrateur est un principe fondamental. Dès les premières phrases de son cours, Nabokov tient à préserver ses étudiants de l'amalgame :

---

<sup>6</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures II*, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, éd. Fayard, Paris, 1985, pp. 201-330.

<sup>7</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, op. cit., pp. 404-517.

<sup>8</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, op. cit., pp. 306-357.

<sup>9</sup> CRÉMIEUX, Benjamin, *XXe siècle*, NRF, Paris, 1924, p. 12.

<sup>10</sup> PIERRE-QUINT, Léon, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, éd. Kra, Paris, 1925, pp. 175-176.

Il y a une chose dont vos esprits doivent bien se pénétrer : l'œuvre n'est pas autobiographique, le narrateur n'est pas Proust en tant qu'individu, et les personnages n'ont jamais existé ailleurs que dans l'esprit de l'auteur.<sup>11</sup>

On pourrait considérer que Nabokov a probablement été plus sensible à ce qui différencie le narrateur de l'auteur que bien d'autres critiques ou professeurs dans la mesure où sa qualité d'écrivain l'avait déjà amené à réfléchir à cette distinction. A l'époque de ses cours sur Proust, Nabokov n'a pas encore écrit *Lolita*, mais le roman émerge peu à peu dans son esprit ; une nouvelle préliminaire, « L'Enchanteur », a déjà vu le jour et des romans tels que *Camera Obscura*, *La Méprise* ou *L'invitation au supplice* font de l'œuvre de Nabokov une œuvre d'ores-et-déjà licenciée. Or, indépendamment de la lucidité critique du professeur-écrivain, la défense la plus simple et la plus efficace pour un auteur prenant pour sujets de ses romans des thèmes immoraux comme le meurtre, la pédophilie ou la torture est d'insister sur la distinction qui existe entre lui et ses protagonistes.

La distinction entre le narrateur et l'auteur est suivie, dans les cours de Nabokov, par celle que ses étudiants devront apprendre à faire selon une « courbe asymptotique » entre l'œuvre qu'écrira le Narrateur après la dernière page du *Temps Retrouvé* et *A la recherche du temps perdu*.

Le livre que le narrateur du livre de Proust est censé écrire est toujours un livre-à-l'intérieur-du-livre et ce n'est pas exactement *A la recherche du temps perdu*, de même que le narrateur n'est pas exactement Proust. (...) Autrement dit, il y a Marcel l'indiscret, et il y a Proust l'auteur. A l'intérieur du roman, le narrateur Marcel songe, dans le premier volume, au roman idéal qu'il va écrire. L'œuvre de Proust n'est qu'une copie de ce roman idéal – mais quelle copie !<sup>12</sup>

Cette seconde distinction est un peu plus complexe que celle du Narrateur et de l'auteur, si l'on prend en compte le fait qu'*A la recherche du temps perdu* est une œuvre inachevée, d'interprétation polysémique et qu'il est difficile de savoir si, dans l'esprit de Proust, l'œuvre

---

<sup>11</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, Editions Fayard, Paris, 1983, p. 308.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 311.

du Narrateur devait finalement coïncider avec l'œuvre lue par le lecteur. En tout cas, le procédé de mise en abyme du « livre-à-l'intérieur-du-livre » inspirera Nabokov pour son roman *Ada* où le roman de Van, son personnage principal, apparaît bien, quant à lui, comme celui que le lecteur tient entre ses mains. D'ailleurs, c'est en lisant *Le Temps retrouvé*, c'est-à-dire non seulement le dernier volume mais aussi le plus didactique d'*A la recherche du temps perdu*, que certains lecteurs ont pu penser lire le livre du Narrateur et c'est vers la fin d'*Ada*, au début de la Cinquième Partie, à tendance didactique elle aussi, que le temps de la narration rejoint celui du récit, opérant une sorte d'étrange fusion entre l'œuvre achevée et le déroulement de son élaboration.

I, Van Veen, salute you, life, Ada Veen, Dr. Lagosse, Stephan Nootkin, Violet Knox, Ronald Oranger. Today is my ninety-seventh birthday, and I hear from my wonderful new Every-rest chair a spade scrape and footsteps creak in the snow-sparkling garden (...).<sup>13</sup>

MOI, Van Veen, je vous salue, je salue la vie, Ada Veen, le Dr. Lagosse, Stephan Noutkin, Violet Knox, Ronald Oranger. C'est aujourd'hui mon quatre-vingt-dix-septième anniversaire. De mon merveilleux fauteuil Tourepos, j'entends grincer une bêche et crisser des pas dans le jardin étincelant de neige.<sup>14</sup>

L'irruption du présent permet de lier le temps du récit au temps de la narration. Narrateur, lecteur et protagonistes se retrouvent juxtaposés comme si les frontières entre le récit et l'espace de la lecture étaient abolies. Il est possible que l'erreur de lecture qui donnait à certains la satisfaisante impression qu'à la fin du *Temps retrouvé* le Narrateur commence à écrire *A la recherche du temps perdu*, remarquée par Nabokov dans ses cours, ait pu constituer une source d'inspiration délibérée dans *Ada*, un roman dans lequel le livre écrit par le narrateur est bien, cette fois-ci sans erreur d'interprétation, celui que le lecteur est en train de lire. Et c'est peut-être pour reproduire le sentiment d'imminence de l'œuvre que ressent le

---

<sup>13</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, in *Nabokov, Novels 1969-1974*, The Library of America, New York, 1996 [1969], p. 452.

<sup>14</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, tr. de l'anglais par Gilles Chahine et J. B. Blandenier, Le livre de poche, n°4902, Paris, 1977 [1975], p. 673.

lecteur de Proust que les premières lignes de la Cinquième Partie du roman de Nabokov sont désignées par le Van narrateur comme une introduction à son œuvre. Ainsi, une seconde lecture d'*A la recherche du temps perdu* et une seconde lecture d'*Ada* déposséderaient les auteurs de leurs œuvres pour les attribuer à leurs narrateurs. Mais on peut aussi voir dans cette structure cyclique des deux œuvres une stratégie auctoriale pour inciter le lecteur à la relecture.

This Part Five is not meant as an epilogue; it is the true introduction of my ninety-seven percent true, and three percent likely, *Ada or Ardor, a family chronicle*.<sup>15</sup>

Cette Cinquième Partie ne doit pas être considérée comme un épilogue : c'est la véritable introduction de mon *Ada ou l'Ardeur, Chronique familiale*, quatre-vingt-dix-sept pour cent de vérité, trois pour cent de vraisemblance.<sup>16</sup>

On peut aussi remarquer dans ce début de partie une petite ironie quant à la fusion du narrateur avec le protagoniste, censé être l'auteur lorsqu'opère le processus de l'illusion romanesque, à travers ce prétendu pourcentage de véracité de l'œuvre qui renvoie à l'âge du narrateur, énoncé dans la phrase précédente. Le « bon lecteur » nabokovien aura la juste intuition d'inverser les deux pourcentages pour décoder le taux de réussite que s'attribue ici l'écrivain. En effet, lorsque l'on sait quel plaisir Nabokov prenait à tourner en dérision la question du « Vrai » en littérature au profit de la recherche d'une nouvelle « vraisemblance »<sup>17</sup> (c'est-à-dire la cohérence interne d'une œuvre), on se doutera bien de la

---

<sup>15</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor, op. cit.*, p. 452.

<sup>16</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur, op. cit.*, p. 673.

<sup>17</sup> « Lorsqu'un artiste entreprend une œuvre, il se concentre sur un problème artisanique précis qu'il décide de résoudre. Il choisit ses personnages, le temps, le lieu, puis trouve les circonstances particulières et uniques qui permettront à l'action de progresser naturellement comme il le désire, sans qu'il y ait de sa part la moindre pression pour amener le dénouement souhaité, lequel émane naturellement et logiquement de la combinaison et de l'interaction des forces qu'il a mises en jeu.

Le monde ainsi créé par l'artiste à cette fin peut être entièrement irréel, comme le monde de Kafka, ou celui de Gogol -, mais il y a *une* chose que nous sommes en droit d'exiger : tel qu'il est et aussi longtemps qu'il durera, ce monde doit paraître vraisemblable au lecteur ou au spectateur. » (NABOKOV, Vladimir, *Littératures II, op. cit.*, pp. 160-161.)

tonalité ironique du passage. Notons d'ailleurs que le chiffrage de telles notions est également en soi une marque de raillerie puisque la quantification du « Vrai » et du « vraisemblable » ne peut évidemment être que fantasmagorique et loufoque.

## 2) Le style proustien selon Nabokov

Après une brève introduction à *Du côté de chez Swann*, qu'il prévoit d'étudier en lien avec l'ensemble de l'œuvre, comme le souhaitait Proust qui se désolait d'avoir dû publier séparément l'ouverture de son roman, Nabokov propose de s'intéresser au style proustien et distingue trois caractéristiques fondamentales dans celui-ci : une grande richesse métaphorique, la phrase longue et une perméabilité entre les passages descriptifs et les passages dialogués.

Dans ses remarques sur la métaphore, qui est la seule des trois caractéristiques du style proustien pour laquelle Nabokov développe un commentaire, l'écrivain-professeur prend soin de préciser que le terme de « métaphore » n'avait pas le même sens sous la plume de Proust que celui qu'il a dans la critique contemporaine. La distinction entre métaphore et comparaison n'avait pas encore été faite :

Pour Proust, le terme « métaphore » est souvent pris au sens large, comme synonyme de « forme hybride » ou de comparaison en général, parce que, pour lui, la comparaison évolue constamment vers la métaphore et vice-versa, avec prédominance de la métaphore.<sup>18</sup>

Dans les procédés métaphoriques, Nabokov remarque une certaine « façon de déplier l'image comme un éventail »<sup>19</sup> propre à Proust. Nabokov insiste sur la minutie et la logique

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 315.

avec lesquelles progresse la métaphore proustienne qu'il oppose aux « comparaisons décousues »<sup>20</sup> du malheureux Gogol à qui il avait attribué, pour son œuvre, dans un cours où il s'était amusé à noter les grands prosateurs russes, B-, voire C-<sup>21</sup>.

Si Nabokov évoque la phrase longue comme caractéristique du style proustien, il ne lui semble pas nécessaire de développer cet aspect. C'est une constatation évidente que Proust aime à retarder les points et qui ne nécessite nulle démonstration. D'autre part, l'intérêt littéraire de la phrase étendue a déjà été développé dans l'analyse de l'enchâssement en « éventail » des métaphores proustiennes. La perméabilité entre dialogue et récit ne fait pas non plus l'objet d'un commentaire mais on trouve dans *Ada* la même porosité entre ces deux instances. Seulement, dans l'œuvre de Nabokov, ce n'est pas le récit narratorial qui envahit le dialogue mais bien la narration elle-même qui prend une forme dialoguée lorsqu'Ada emprunte la plume de Van pour s'exprimer en accord ou en désaccord avec le récit qu'il fait de leur vie, ou pour compléter lorsque le récit lui semble incomplet. Au Chapitre 19 de la Première Partie, Ada trouve que le récit de Van dénature leur premier ébat amoureux.

(I wonder, Van, *why* you are doing the best to transform our poetical and unique past into a dirty farce? Honestly, Van! (...) I wasn't sure of my ground, hence the sauciness and the simper. (...) I, dear, can affirm that those famous fingertrips up your Africa and to the edge of the world came considerably later when I knew the itinerary by heart. (...) Think of the *douceur*, Van! Oh, I am thinking of it, of course, I am – it was all *douceur*, my child, my rhyme. That's better, said Ada).

Please, take over.

(...)

"And do you remember," said gray-moustached Van as he took a Cannabina cigarette from the bedside table and rattled a yellow-blue matchbox, "how reckless we were, and how Larivière stopped snoring but a moment later went on (...) and how disconcerted I was - by your – how shall I put it ? – lack of restraint."<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>21</sup> « Lors de son premier cours sur les prosateurs du dix-neuvième siècle, au second semestre, Nabokov déclara à ses étudiantes qu'il avait donné les notes suivantes – qu'elles devaient noter et apprendre par cœur – aux écrivains russes de la période : A+, Tolstoï ; A, Pouchkine [pour sa poésie uniquement] et Tchekov ; A-, Tourgueniev ; B-, Gogol ; C- voire D+, Dostoïevski. » (BOYD, Brian, *Les années américaines*, tr. de l'anglais par Philippe Delamare, Gallimard, Paris, 1991 [*American Years*, Princetown, 1991], p. 133.)

<sup>22</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada or Ardor*, op. cit., pp. 97-99.

“Idiot,” said Ada, from the wall side, without turning her head.

(Van, je me demande pourquoi tu te donnes tant de mal pour transformer un passé poétique et sans pareil en une farce malpropre. Honnêtement, Van. (...) Je ne savais trop sur quel terrain je m'aventurais, d'où ces airs effrontés et ces afféteries. (...) Quant à moi, très cher, j'affirme que ces fameuses excursions digitales depuis votre Haute-Afrique jusqu'au bout du monde n'ont commencé que beaucoup plus tard – alors que j'en connaissais par cœur l'itinéraire. (...) Van, pense à la douceur... Oh ! j'y songe, bien sûr que j'y songe. Ce n'était que douceur, mon enfant, ma rime. Voilà qui est mieux, dit Ada.)

« Prends la suite, tu veux bien ? »

(...)

« Et tu te rappelles... » dit Van moustache-grise en prenant une cigarette Cannabina sur sa table de nuit et en secouant une boîte d'allumettes jaune et bleue « tu te rappelles notre insouciance et comment Larivière s'arrêta de ronfler pour recommencer de plus belle un instant plus tard (...) et comme j'étais déconfit par ta... comment dirais-je par ton manque de retenue ?

- Idiot », dit Ada, qui s'était tournée vers le mur et ne remua pas seulement la tête.<sup>23</sup>

Ce procédé permet de donner à lire chacun des deux points de vue des amants sur le souvenir de leur première étreinte. La première remarque d'Ada est située hors du récit par le biais des parenthèses, mais très vite le dialogue des narrateurs sort de la parenthèse comme pour se mettre de plein pied avec l'événement raconté, car le doute du jeune Van quant à la candeur réelle ou prétendue d'Ada a persisté dans le temps. Van continue à penser qu'Ada était plus expérimentée qu'elle ne voulait l'avouer et elle continue de le nier. Cela dit, si le doute narratif est aussi vif que le doute du récit, les temps ne sont pas brouillés pour autant et la « moustache-grise » de Van rappelle bien au lecteur les différentes strates temporelles contenues dans le passage. Par contre les deux strates spatiales semblent se faire écho puisque pour les amants du récit et pour les amants de la narration l'échange a lieu dans la couche nuptiale de Van et d'Ada (d'où l'importance de la « table de nuit »). Cette similarité des espaces du dialogue est également intéressante dans le rôle qu'elle peut jouer dans l'appréhension de la consommation de l'inceste adelphique par le lecteur. En effet, l'inceste reste l'une des transgressions sexuelles les plus taboues, toutes sociétés confondues. Nabokov parvient pourtant à rendre ses personnages réellement

---

<sup>23</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., pp. 152-155.

attachants et à rallier le lecteur à leur cause, même s'il le regrette plus tard par égard pour la pauvre Lucette (regret qui ne survit d'ailleurs pas forcément à la joie que provoquent en lui les retrouvailles des amants). Et ce qui fait que cet amour illégitime parvient à attirer si facilement la sympathie du lecteur, c'est sans doute la certitude qu'il a de savoir que Van et Ada finiront leurs vieux jours ensemble. Et l'effet est tel que, au diable l'inceste, le lecteur va jusqu'à trouver une réelle pureté dans l'union charnelle de ces deux enfants qu'il sait être la première mais aussi la dernière de leur existence (il ignore encore à ce moment les nombreuses péripéties qui éloigneront Van et Ada pendant bien des années). Le ton de tendre taquinerie qui accompagne les paroles échangées par Van et Ada âgés contribue d'ailleurs à faire de cette scène incestueuse un souvenir gai et heureux comme pourrait l'être celui de n'importe quels vieux amants.

### 3) Le « réalisme » de Proust selon Nabokov

Nabokov salue également le style proustien pour son « réalisme ». Il ne faut pas entendre ici le mot « réalisme » dans le sens traditionnel qu'il a en littérature, mais bien comprendre que par là Nabokov désigne une capacité chez un auteur à décrire, avec précision, ce qu'il observe ou ce qu'il imagine. L'écrivain doit être capable de voir son personnage et d'en transmettre une image précise à son lecteur. Les cours de Nabokov sur Dostoïevski opposent l'auteur de *Crime et Châtiment* à Tolstoï sur ce point, Tolstoï qui, contrairement à Dostoïevski selon le partial professeur, savait [voir] son personnage.

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.<sup>24</sup>

Nabokov apprécie d'ailleurs d'autant plus l'œuvre d'un auteur lorsqu'une certaine scientificité vient accentuer de telles qualités. A cet égard, les formations personnelles qu'il avait acquises en botanique et en lépidoptérologie lui semblaient des atouts importants pour sa propre écriture romanesque. Ce qui fait la saveur des métaphores de Proust pour Nabokov, c'est la précision qu'elles peuvent atteindre dans les domaines auxquels s'intéressait l'auteur d'*A la recherche du temps perdu* tels que la littérature classique, la musique, la peinture, la médecine et autres disciplines scientifiques. Pour illustrer son propos, Nabokov cite Derrick Léon<sup>25</sup> qui n'avait pas manqué de faire remarquer la très vaste culture générale de Proust mise à profit dans son œuvre :

Enrichie par sa remarquable et vaste culture, son profond amour et sa profonde intelligence de la littérature classique, de la musique et de la peinture, l'œuvre entière déploie un trésor de comparaisons, puisées avec la même facilité et la même pertinence dans la biologie, la physique, la botanique, la médecine ou les mathématiques, et qui ne cesse jamais d'étonner et d'enchanter.<sup>26</sup>

Il faut noter que tout au long de l'œuvre dans son ensemble, le narrateur (ou Swann) voit souvent l'apparence physique de tel ou tel personnage en termes de peinture de vieux maîtres célèbres, souvent de l'école de Florence. Il y a à cela une raison principale et une raison secondaire.<sup>27</sup>

Mais réalisme rime parfois avec perspectivisme dans l'œuvre proustienne. Comme Deleuze le fera plus tard dans *Proust et les signes*, Nabokov remarque le perspectivisme adopté par Proust dans la construction de ses personnages, c'est-à-dire la manière qu'a l'auteur de proposer plusieurs angles de perception d'un même personnage à différents

---

<sup>24</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures II*, op. cit., p. 159.

<sup>25</sup> LEON, Derrick, *Introduction to Proust : his life, his circle, his work*, Routledge and Kegan Paul, London, 1940, 319 p.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 332.

moments de l'œuvre. Un tel procédé permet de révéler successivement certaines facettes d'un même personnage, de percevoir la complexité de sa personnalité avec ses nuances et ses paradoxes. On peut d'ailleurs noter que, à partir du *Côté de Guermantes*, le procédé est parfois poussé à l'extrême et devient presque trop systématique. C'est sans doute l'une de raisons qui faisaient préférer à Nabokov la première moitié d'*A la recherche du temps perdu* au reste de l'œuvre. Cela dit, Nabokov admire cette méthode de construction (qui l'a sans doute inspiré pour certains de ses propres personnages, tels que Lolita ou Hermann de *La Méprise*), et l'estime supérieure à celle de Joyce.

En ce qui concerne la méthode d'approche des personnages, il y a une différence fondamentale entre Joyce et Proust. Joyce prend un personnage complet et absolu, connu de Dieu, connu de Joyce, puis le fait éclater en fragments dans l'espace-temps de son livre. Le bon relecteur rassemble les morceaux du puzzle et peu à peu reconstitue l'ensemble. Proust, pour sa part, soutient qu'un personnage, une personnalité, n'est jamais soutenue de façon absolue, mais seulement comparative. Au lieu de le hacher menu, il nous montre tel personnage à travers l'idée que d'autres personnages se font de ce personnage. Et il espère, après avoir donné une série de ces prismes et de ces reflets, les combiner pour en faire une réalité artistique.<sup>28</sup>

Ce procédé, que l'on trouve chez Proust dans la construction de Swann, qui pour la famille du Narrateur n'est que le fils d'un agent de change alors qu'il apparaît comme une personnalité éminente de la société parisienne pour les Guermantes, dans la construction d'Odette, qui est simultanément pour l'oncle Adolphe une cocotte (la « dame en rose ») et pour Swann un être éthéré et dans la construction de tous les personnages prétendument hétérosexuels qui se révèlent être soit de Gomorrhe, soit de Sodome (Charlus, Albertine, Saint-Loup, etc...), est également présent chez Nabokov. Dans *Lolita*, le dialogue entre Humbert et Quilty (Chapitre 35 Seconde Partie) met en scène la confrontation de deux points de vue différents sur un même personnage. Humbert croyait Lolita heureuse avec lui et/ou l'imaginait trop innocente pour fuir avec un nympholepte encore plus pervers que

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 319.

lui. Mais Quilty lui révèle que la jeune fille a su trouver quelque bonheur dans la vie qu'il lui a fait mener, vie qu'Humbert lui-même, qui est pourtant loin d'être exemplaire, trouve véritablement sordide.

“Concentrate,” I said, “on the thought of Dolly Haze whom you kidnapped –“

“I did not!” he cried. “You’re all wet. I saved her from a bastly pervert. (...) I’m not responsible for the rapes of others. Absurd! That joy ride, I grant you, was a silly stunt but you got her back, didn’t you? Come, let’s have a drink.”<sup>29</sup>

« Concentrez-vous, dis-je, et songez à Dolly Haze, que vous avez kidnappée...

- Ce n'est pas vrai ! s'écria-t-il. Vous vous gourez. Je l'ai arrachée des mains d'un répugnant pervers. (...) Je ne suis pas responsable des viols des autres. C'est absurde ! Cette folle randonnée fut une machination stupide, je vous l'accorde, mais vous avez récupéré la gamine, non ? Allons, buvons un coup. »<sup>30</sup>

Les jeux sur les renversements de point de vue d'un même personnage apparaissent comme caractéristiques des œuvres de Proust et de Nabokov. Mais observant ces jeux de manière plus approfondie dans l'œuvre de l'auteur russo-américain on peut tenter de distinguer ceux qui sont le fruit d'une réelle influence proustienne de ceux qui sont plutôt le fruit d'affinités ignorées avec l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*.

---

<sup>29</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, in *Nabokov, Novels 1955-1962*, The Library of America, New York, 1996 [1955], p. 280.

<sup>30</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, tr. de l'américain par Maurice Couturier, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2005 [1955], p. 499.

## II. Renversements de point de vue

Etant donné l'admiration qu'avait Nabokov pour la construction à multiples facettes des personnages proustiens dont les caractéristiques se révèlent au fil de l'œuvre sans que jamais le lecteur puisse entièrement les « saisir », il semble que de nombreux renversements de point de vue dans ses propres romans aient pu subir une influence proustienne. D'autres sont le fruit d'affinités ignorées et peuvent avoir pour origines des lectures communes ou tout simplement des points de convergence entre les personnalités de chacun des deux auteurs. Elles ne sont en tout cas pas négligeables, car elles permettent de comprendre ce qui probablement plaisait à Nabokov dans l'œuvre de Proust.

### 1) Des personnages à multiples facettes

On a brièvement évoqué dans les pages précédentes l'influence du perspectivisme proustien sur *Lolita*. A ce propos, on pourrait remarquer que, même si bien des facettes d'Albertine et de Lolita échappent au Narrateur et à Humbert, les deux hommes sont au moins conscients de la multiplicité des traits de personnalité des deux jeunes filles qu'ils savent ne pas connaître pleinement. Albertine et Lolita ne prennent que très peu la parole (dans des œuvres où, paradoxalement, elles sont des figures centrales) et restent assez énigmatiques pour les narrateurs et pour le lecteur. Ce sont les différentes facettes de leur corps, de leur visage, ou les multiples positions appartenant à leur gestuelle qui sont substituées dans les œuvres aux traits de leur trop mystérieuse personnalité - personnalité que les narrateurs ne

découvrent que progressivement et ce, en manquant toujours de certitude. Les sublimes variations onomastiques du commencement de *Lolita* sont emblématiques de tels rapports :

LOLITA, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.

She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita.

Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-lee-ta : le bout de la langue fait trois petits pas le long du palais pour taper, à trois, contre les dents. Lo. Lee. Ta.

Le matin, elle était Lo, simplement Lo, avec son mètre quarante-six et son unique chaussette. Elle était Lola en pantalon. Elle était Dolly à l'école. Elle était Dolores sur les pointillés. Mais dans mes bras, elle était toujours Lolita.<sup>31</sup>

Cette curieuse envie de nommer Lolita dans chacune des facettes qu'elle révèle successivement semble faire écho à un passage de *La Prisonnière* :

Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertine qui apparaissaient par moi, jamais la même, comme — appelées simplement par moi pour plus de commodité la mer — ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait.<sup>32</sup>

Au regard de ces deux passages, il serait possible de considérer que les jeux onomastiques autour de Lolita sont une application d'une idée proustienne. Nabokov, a certes toujours été sensible aux noms de ses personnages, mais *Lolita* est le premier roman où les noms des deux personnages sont à ce point déclinés et toujours dans des usages précis. On remarquera d'autre part, que le narrateur proustien songe lui aussi, dans ce passage d'*A la recherche du temps perdu*, à se donner à lui-même différents noms. Or, n'est-ce pas précisément ce que fait Humbert dans le récit dont il est le narrateur ? On se souviendra de la célèbre dichotomie entre Humbert, l'amoureux lyrique, et Humbert Humbert, le pervers. Mais le roman présente

---

<sup>31</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., p. 31.

<sup>32</sup> PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 507.

quelques autres variations qui, elles aussi, renvoient au comportement adopté vis-à-vis de Lolita. Par exemple, au Chapitre 11 de la Première Partie, Humbert battant en retraite devant le refus de Lolita de répondre à ses taquineries se nomme « Humbert the Humble »<sup>33</sup> (« Humbert l'Humble »<sup>34</sup>). Au chapitre 13, le personnage faisant la description des papillonnages de Lolita à ses côtés se surnomme « Humbert the Hummer »<sup>35</sup> (« Humbert le Fredonneur »)<sup>36</sup>. Et lorsqu'Humbert est dans l'embarras ce sont les lettres de son nom qui semblent instables.

How some of my readers will laugh at me when I tell them the trouble I had with the wording of my telegram! What should I put: Humbert and daughter? Humberg and small daughter? Homberg and immature girl? Homburg and child? The droll mistake – the « g » at the end – which eventually came through may have been a telepathic echo of these hesitations of mine.<sup>37</sup>

Certains de mes lecteurs vont bien rire quand je leur dirai tout le mal que j'eus à rediriger mon télégramme ! Que vais-je mettre : Humbert et sa fille ? Humberg et sa fille ? Homberg et sa fille impubère ? Homburg et son enfant ? L'étrange erreur – ce « g » à la fin – qui apparut finalement dans le message fut peut-être l'écho télépathique de ces miennes hésitations.<sup>38</sup>

Humbert Humbert nous confie même quelques informations génétiques sur le choix de son pseudonyme :

[...] I have toyed with many pseudonyms for myself before I hit on a particularly apt one. There are in my notes "Otto Otto" and "Mesmer Mesmer" and Lambert Lambert", but for some reason I think my choice expresses the nastiness best.<sup>39</sup>

[...] j'ai envisagé pour moi-même maints pseudonymes avant d'en trouver un particulièrement idoine. Je retrouve dans mes notes « Otto Otto », « Mesmer Mesmer » et « Lambert Lambert », mais je ne sais pourquoi, je trouve que le nom que j'ai choisi exprime mieux la vilénie.<sup>40</sup>

---

<sup>33</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., [éd. The Library of America], p. 50.

<sup>34</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., [éd. Gallimard, « Folio »], p. 106.

<sup>35</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., [éd. The Library of America], p. 53.

<sup>36</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., [éd. Gallimard, « Folio »], p. 110.

<sup>37</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., [éd. The Library of America], p. 102.

<sup>38</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., [éd. Gallimard, « Folio »], p. 193.

<sup>39</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., [éd. The Library of America], p. 290.

En préférant Humbert Humbert à « Lambert Lambert », Nabokov (ou l'Humbert-narrateur, si l'on respecte l'illusion romanesque) a en tout cas choisi d'attribuer les initiales « H. H. » au personnage de son récit. Or pour Nabokov, si l'on se réfère à la nouvelle « Scènes de la vie d'un monstre double », la lettre H est un composé de deux « I » (le je anglais) reliés par une attache qui semble être celle de deux frères siamois et qui renvoie donc à une certaine forme de dualité. On peut d'ailleurs remarquer qu'Humbert Humbert, Dolorès Haze et même Hermann de *La Méprise* se voient tous affublés de cette même initiale. On retrouve également le « H » dans « The Enchanted Hunters » qui est le nom de l'auberge où Humbert possède Lolita, mais qui sera aussi le nom de la pièce de Quilty.

## 2) Une technique pouvant tendre vers le genre policier

Chez Proust, l'obsession du Narrateur pour les facettes cachées des personnages qui l'entourent fait parfois tendre l'œuvre vers le genre policier. Particulièrement lors des « interrogatoires » et des tentatives d'espionnage du Narrateur pour parvenir à découvrir quelles sont les véritables préférences sensuelles d'Albertine et pour savoir avec qui, où et comment l'infidèle jeune fille assouvit ses désirs charnels. L'influence du roman policier est surtout due chez Proust aux lectures de Conan Doyle et de Stevenson, tous deux cités dans *A la recherche du temps perdu* : Doyle, dans une lettre du Narrateur pour infirmer un alibi d'Albertine en réponse à ses accusations, et Stevenson, dans le récit d'un désaccord entre Madame Cottard et Swann (qui, lui, s'exprime bien évidemment en faveur de l'auteur de *L'Etrange histoire du Dr Jekyll et de Mister Hyde*).

---

<sup>40</sup> NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, op. cit., p. 516.

« P.-S. — Je ne réponds pas à ce que vous me dites de prétendues propositions que Saint-Loup (que je ne crois d'ailleurs nullement en Touraine) aurait faites à votre tante. C'est du Sherlock Holmes. Quelle idée vous faites-vous de moi ? »<sup>41</sup>

Et la suggestive dissertation passa, sur un signe gracieux de la maîtresse de maison, de la salle à manger au fumoir vénitien dans lequel Cottard me dit avoir assisté à de véritables dédoublements de la personnalité, nous citant le cas d'un de ses malades qu'il s'offre aimablement à m'amener chez moi et à qui il suffisait qu'il touchât les tempes pour l'éveiller à une seconde vie, vie pendant laquelle il ne se rappelait rien de la première, si bien que, très honnête homme dans celle-là, il y aurait été plusieurs fois arrêté pour des vols commis dans l'autre où il serait tout simplement un abominable gredin. Sur quoi Mme Verdurin remarque finement que la médecine pourrait fournir des sujets plus vrais à un théâtre où la cocasserie de l'imbroglio reposerait sur des méprises pathologiques, ce qui, de fil en aiguille, amène Mme Cottard à narrer qu'une donnée toute semblable a été mise en œuvre par un amateur qui est le favori des soirées de ses enfants, l'Écossais Stevenson, un nom qui met dans la bouche de Swann cette affirmation péremptoire : "Mais c'est tout à fait un grand écrivain, Stevenson, je vous assure M. de Goncourt, un très grand, l'égal des plus grands." <sup>42</sup>

Si Nabokov partage lui aussi une certaine admiration pour Stevenson, lui aussi cité dans *Lolita*, c'est davantage l'influence d'Agatha Christie que l'on ressent dans son roman nympholeptique. Comme l'a remarqué Maurice Couturier dans *Nabokov : Lolita, The Murder of Roger Ackroyd* est un intertexte important pour les passages à tendance policière.

Dans *Lolita*, l'intrigue policière n'est pas annoncée d'entrée de jeu. On apprend seulement, à la lecture de l'avant-propos, que Humbert est en prison pour avoir commis un crime, mais on ignore la nature de ce crime. [...] La formule du roman policier a donc été pervertie par Humbert : il ne s'agit plus pour nous de découvrir le nom du coupable mais celui de sa victime. Nabokov a transformé quelque peu une formule qui était déjà ébauchée dans le roman d'Agatha Christie, où c'était sans qu'on le sache, le meurtrier lui-même qui racontait l'histoire.<sup>43</sup>

Cette tendance au genre policier enclenchée par la jalousie du Narrateur dans *A la recherche du temps perdu* est sans doute l'un des modèles de l'enquête menée par Humbert Humbert dans *Lolita* pour savoir si sa nymphette le trompe et avec qui. Le nympholepte cherche alors, comme le Narrateur, à surprendre une incohérence dans les propos de Lolita. Mais Lolita est bien plus rusée qu'Albertine, qui oublie ses mensonges et les infirme par

---

<sup>41</sup> PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, Gallimard, coll. « Folio », n°146, Paris, 1954 [1925], p. 57.

<sup>42</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, coll. « Folio », n°159, Paris, 1954 [1927], pp. 38-39.

<sup>43</sup> COUTURIER, Maurice, *Nabokov : Lolita*, Didier-Erudition, coll. « CNED Concours », Paris, p. 49.

d'autres, voire parfois en disant la vérité, laissant échapper quelques détails en apparence sans importance mais qui prennent très vite sens dans la pensée du Narrateur puisqu'ils contredisent un premier récit d'événements qui s'avèrent n'être pas aussi innocents qu'ils n'y paraissaient alors. Dans *La Prisonnière*, Albertine se trahit en niant l'existence d'une tante à Infreville chez qui elle avait prétendu devoir impérativement se rendre un soir où le Narrateur désirait la voir.

Je crois que vraiment, ce jour-là, j'allais décider notre séparation et partir pour Venise. Ce qui me réenchaîna à ma liaison tint à la Normandie, non qu'elle manifestât quelque intention d'aller dans ce pays où j'avais été jaloux d'elle (car j'avais cette chance que jamais ses projets ne touchaient aux points douloureux de mon souvenir), mais parce qu'ayant dit : « C'est comme si je vous parlais de l'amie de votre tante qui habitait Infreville », elle répondit avec colère, heureuse comme toute personne qui discute et qui veut avoir pour soi le plus d'arguments possible, de me montrer que j'étais dans le faux et elle dans le vrai : « Mais jamais ma tante n'a connu personne à Infreville, et moi-même je n'y suis jamais allée. »

Elle avait oublié le mensonge qu'elle m'avait fait un soir sur la dame susceptible chez qui c'était de toute nécessité d'aller prendre le thé, dût-elle en allant voir cette dame perdre mon amitié et se donner la mort. Je ne lui rappelai pas son mensonge. Mais il m'accabla. Et je remis encore à une autre fois la rupture.<sup>44</sup>

Comme bien presque tous les criminels de roman policier, Albertine a la mémoire courte. Le Narrateur possède, quant à lui, deux des atouts majeurs d'un bon détective : un sens de l'observation très aiguisé et une excellente mémoire. Sa sensibilité aux « signes », pour reprendre le terme de Deleuze jointe à son talent d'analyse lui permettent de tirer des conclusions pertinentes dans le monde qui l'entoure. Mais le Narrateur ne bénéficie pas toujours de tous les angles de perspective d'une vérité et de nombreuses conclusions se voient différées. De plus, il aime à développer tous les possibles proposés par un même signe et c'est ce qui parfois fait aussi sa naïveté. Il n'avait pas vraiment cru à l'excuse d'Albertine concernant sa vieille tante, mais un infime possible persistait jusqu'à ce que la jeune fille confirme maladroitement sa pensée.

---

<sup>44</sup> PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, Gallimard, coll. « Folio », n°785, Paris, 1954 [1923], p. 128.

### 3) Un outil de mystification

Les renversements de point de vue permettent également de brouiller les pistes quant à la position de l'auteur sur les sujets évoqués. Il serait difficile de dire quelle est la position réelle de Nabokov vis-à-vis des fantasmes d'Humbert Humbert. Un roman comme *Lolita* présente une structure narrative extrêmement complexe : le roman est censé être le journal tenu par le nympholepte pendant les derniers jours de sa vie – passés en prison pour le meurtre de Quilty – et recueilli par le psychologue du meurtrier qui en aurait confié l'édition à un certain John Ray, auteur de l'introduction fictive. Le texte bénéficie également d'une postface ajoutée par l'auteur en 1957. Nabokov s'insinue donc dans ce que Gérard Genette nomme les « seuils »<sup>45</sup> d'un roman et crée ainsi une multiplicité de points de vue dans l'œuvre : les points de vue de John Ray et du psychologue qui, s'ils bannissent les actes d'Humbert, reconnaissent une réelle valeur au texte, les points de vue d'Humbert selon deux strates temporelles, c'est-à-dire celle du temps du récit et celle du temps de la narration, et celui de l'auteur qui cherche à écarter d'éventuelles mésinterprétations du texte (accusations de pornographie et d'anti-américanisme). Les Humbert des deux temporalités oscillent eux-mêmes entre l'horreur devant leur propre perversité et l'envie de rallier le lecteur à leur cause. Et le point de vue est tout à fait complexe, de sorte que même les critiques nabokoviens divergent dans leur vision du roman, Brian Boyd lisant dans *Lolita* une forme de dénonciation de la pédophilie, Robert Davies le roman désespéré d'un homme victime des fourberies d'une fillette érotomane (l'exploitation d'un adulte faible par une enfant corrompue »<sup>46</sup>).

---

<sup>45</sup> GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1995, 388p.

<sup>46</sup> DAVIES, Robertson, « Mania for Green Fruit », in *Victoria Daily Times*, 17 janvier 1959.

La complexité des renversements de point de vue mis en place par Proust et par Nabokov peut aussi résulter de l'aspect licencieux des sujets abordés par leurs œuvres respectives. Les deux auteurs aiment à aborder sous divers angles les sujets sexuellement transgressifs que sont l'homosexualité (du moins à leurs époques respectives), les rapports incestueux et le voyeurisme. Ces différents thèmes licencieux partagés par Proust et Nabokov constitueront le troisième temps de notre analyse.

### III. Transgressions sexuelles

#### 1) De Charlus à Kinbote

Dans *A la recherche du temps perdu*, l'homosexualité est un thème omniprésent. Il ne s'agit pas d'un mythe récurrent chez Nabokov, toutefois elle est un élément important du roman *Feu Pâle*. A la lecture de cette œuvre, il semble que le roi homosexuel, Kinbote, soit un personnage fortement inspiré de Charlus et ce n'est d'ailleurs certainement pas un hasard si Nabokov a donné Charles-Xavier pour prénom à son personnage. Comme son modèle, issu de familles régnantes, Kinbote, qui pour bien des lecteurs s'avère être le roi de Zembla dont il parle tant dans ses notes critiques au poème de John Shade, est en proie à un fort orgueil héraldique. On se souvient aussi que, dans *A la recherche du temps perdu*, Charlus se conduit comme un véritable roi jusqu'à son progressif découronnement. Dans *Feu pâle*, le roi Kinbote ne se conduit pas en universitaire consciencieux mais, au contraire, substitue le récit de sa propre histoire aux notes qui devraient accompagner le poème. C'est par exemple le cas pour la note concernant le vers 275 :

Line 275: We have been married forty years

John Shade and Sybil Swallow (see note to line 247) were married in 1919, exactly three decades before King Charles wed Dias, Duchess of Pain. Since the very beginning of his reign (1936-1958) representatives of the nation, salmon fishermen, non-union glaziers, military groups, worried relatives, and especially the Bishop of Yeslove, a sanguineous and saintly old man, had been doing their utmost to persuade him to give up his copious but sterile pleasures and take a

wife. It was a matter not of morality but of succession. As in the case of some of his predecessors, rough alderkings who burned for boys, the clergy blandly ignored our young bachelor's pagan habits, but wanted him to do what an earlier and even more reluctant Charles had done: take a night off and lawfully engender an heir.<sup>47</sup>

Vers 275 : Il y a quarante ans que nous sommes mariés

Le mariage de John Shade et de Sybil Swallow (voir note vers 247) eut lieu en 1919 exactement trente ans avant celui du Roi Charles avec Disa, Duchesse de Payn. Dès le début de son règne (1936-1958), des représentants de la nation, pêcheurs de saumons, vitriers non syndiqués, groupes militaires, parents inquiets et surtout l'évêque de Yeslove, un saint vieillard sanguin avaient fait leur possible pour persuader le Roi de renoncer à ses abondants mais stériles plaisirs et de prendre femme. Ce n'était pas une question de moralité, mais de succession. Comme dans le cas de ses prédécesseurs, de rudes « rois des aulnes » qui se consumaient pour des jeunes garçons, le clergé ignorait purement et simplement les habitudes païennes du jeune célibataire, mais il voulait qu'il fit ce qu'avant lui avait fait un autre Charles encore plus récalcitrant : disposer d'une nuit et engendrer légalement un héritier.<sup>48</sup>

Bien évidemment un tel commentaire ne permet nullement d'éclaircir en quoi que ce soit la lecture du poème de John Shade. Toute la volubilité du « critique » est concentrée sur le récit de sa propre généalogie. Et, si l'on s'interroge sur l'association d'idées qui est à l'origine d'une telle digression narcissique, on ne peut songer qu'à l'idée que se fait Kinbote du mariage des Shade - mariage qui, selon lui, n'est qu'une couverture pour le poète qu'il croit homosexuel et amoureux de lui (Kinbote a même la certitude d'avoir été l'inspirateur du poème « Feu pâle » !). Le renvoi à la note du vers 247 ne nous apprend rien de plus sur le mariage de John Shade, sauf, élément essentiel pour le commentateur (et pour lui seul), que Sybil déteste Kinbote. Les littéraires que sont le Narrateur et John Shade se voient donc soumis aux caprices de deux grands seigneurs eux-mêmes fort lettrés. Charlus et Kinbote, monarques décadents, quelque peu perdus dans les époques respectives dans lesquelles ils vivent, sont également à contre-courant lorsqu'il s'agit de leur sexualité. Ces deux homosexuels frénétiques font le désespoir de leurs compagnes, la

---

<sup>47</sup> NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, in *Nabokov, Novels 1955-1962*, The Library of America, New York, 1996 [1962], p. 562.

<sup>48</sup> NABOKOV, Vladimir, *Feu pâle*, tr. de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, coll. « Folio », n°2252, Paris, 1991 [1965], p. 201.

princesse de Guermantes et la reine Disa, qui multiplient les stratagèmes pour tenter vainement de séduire les hommes dont elles sont éprises. La première se fait plus androgyne, la seconde prend différentes poses invitant à l'amour, mais sans succès dans les deux cas. Elles sont pourtant en quelque sorte aimées de ces deux hommes ; seulement il ne s'agit pas d'amour conjugal (« la princesse de Guermantes dont la passion l'ennuyait »<sup>49</sup>) mais d'amour fraternel. Et, même si la peine de Charlus a été sincère lors de l'enterrement de son épouse, le baron laisse pourtant entendre qu'il n'aurait pas manqué de glisser un billet doux à un enfant de chœur qui lui semble bien à son goût...

La tristesse qui suivit la mort de sa femme, grâce à l'habitude de mentir, n'excluait pas chez M. de Charlus une vie qui n'y était pas conforme. Plus tard même, il eut l'ignominie de laisser entendre que, pendant la cérémonie funèbre, il avait trouvé le moyen de demander son nom et son adresse à l'enfant de chœur.<sup>50</sup>

Les femmes de Charlus et de Kinbote ne sont pas les seules à être contrariées dans leurs espérances, les deux hommes connaissent eux-aussi le dépit amoureux : Charlus pour Morel, violoniste qui ne répond aux avances du baron que pour faire carrière et John Shade pour Kinbote, qui, quant à lui, vit une vie conjugale parfaitement harmonieuse avec son épouse, même si Kinbote ne cesse de vouloir persuader son lecteur du contraire (ce qu'infirmement les faits qu'il rapporte lui-même à son insu sans se rendre compte que le lecteur y verra de solides preuves des sentiments partagés de John et de Sybil). Le traitement de ces amours incompatibles est tantôt comique, tantôt tragique dans les deux œuvres. On pourra d'ailleurs noter que, chez Nabokov, le rapport entre Kinbote et la reine Disa est sensiblement le même que celui d'Humbert et de Charlotte Haze dans *Lolita*. Le dépit de la reine, personnage somme toute assez grotesque dans *Feu pâle*, parvient à devenir touchant, même s'il ne rend pas le personnage plus attirant. D'autre

---

<sup>49</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, coll. « Folio », n°102, Paris, 1954 [1922], p. 361.

<sup>50</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., pp. 399-400.

part, l'homosexualité et les origines souveraines des deux personnages, que ces derniers croient trop bien dissimuler, ne sont que des secrets de Polichinelle. Il reste, certes, une hypothèse possible pour *Feu pâle* selon laquelle Kinbote ne serait qu'un fou qui se prend pour le roi de Zembla, mais, si l'on considère qu'il est réellement ce roi, alors son jeu de mystification semble bien faible, au moins autant que l'est celui de Charlus lorsque, pour ne pas avoir l'air d'éviter le sujet, il évoque trop souvent l'homosexualité.

les diverses compromissions auxquelles l'avaient contraint la nécessité d'exercer son goût et d'en protéger le secret ayant eu pour effet d'amener à la surface du visage précisément ce que le baron cherchait à cacher, une vie crapuleuse racontée par la déchéance morale. (...) Ce n'était pas d'ailleurs seulement dans les joues, ou mieux les bajoues de ce visage fardé, dans la poitrine tétonnière, la croupe rebondie de ce corps livré au laisser aller et envahi par l'embonpoint, que surnageait maintenant, étalé comme de l'huile, le vice jadis si intimement renfoncé par M. de Charlus au plus secret de lui-même. Il débordait maintenant dans ses propos.

« C'est comme ça, Brichot, que vous vous promenez la nuit avec un beau jeune homme ? dit-il en nous abordant, cependant que le voyou désappointé s'éloignait. C'est du beau ! On le dira à vos petits élèves de la Sorbonne, que vous n'êtes pas plus sérieux que cela. Du reste la compagnie de la jeunesse vous réussit, Monsieur le Professeur, vous êtes frais comme une petite rose. Je vous ai dérangés, vous aviez l'air de vous amuser comme deux petites folles, et vous n'aviez pas besoin d'une vieille grand'maman rabat-joie comme moi. Je n'irai pas à confesse pour cela, puisque vous étiez presque arrivés. »<sup>51</sup>

Charlus se trahit aussi lors de tentatives de séduction téméraires et maladroites, comme celle dont est l'objet le Narrateur dans une scène célèbre qui rétrospectivement s'éclaire pour celui-ci à la lumière de révélations ultérieures sur ses préférences sexuelles.

Ces tentatives de dissimulation plongent parfois les deux personnages dans des situations ridicules. On se souviendra par exemple de la mésaventure de Kinbote dans *Feu pâle* qui doit subir les appréciations de ses collègues sur un portrait représentant Charles-Xavier le bien aimé (c'est-à-dire lui-même), qui, selon eux, a tout de la « tapette de fantaisie »<sup>52</sup> (« Quite the fancy pansy, in fact »<sup>53</sup>). Charlus et Kinbote sont aussi confrontés à des expériences plus douloureuses que ces quelques mésaventures et les deux œuvres

---

<sup>51</sup> PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, op. cit., p. 246-247.

<sup>52</sup> NABOKOV, Vladimir, *Feu pâle*, op. cit., p. 233.

<sup>53</sup> NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, op. cit., p. 211.

orchestrent savamment leur déchéance. Poursuivi par la haine des Verdurin, Charlus perd sa place dans le Grand Monde, tout comme Kinbote, traqué par Gradus, perd son royaume. La déchéance pathétique de ces deux grands hommes éveille une grande empathie chez le lecteur. Si ridicules qu'ils soient à certains moments, Charlus et Kinbote deviennent parfois bouleversants. On peut, par exemple, penser à l'étrange succession d'une scène de plaisir érotique intense entre Jupien et Charlus qui, après une description oscillant entre bouffonnerie et sordide, devient l'occasion d'un développement du Narrateur sur la malédiction qui est celle des homosexuels :

Il appartenait à la race de ces êtres, moins contradictoires qu'ils n'en ont l'air, dont l'idéal est viril, justement parce que leur tempérament est féminin, et qui sont dans la vie pareils, en apparence seulement, aux autres hommes; là où chacun porte, inscrite en ces yeux à travers lesquels il voit toutes choses dans l'univers, une silhouette installée dans la facette de la prunelle, pour eux ce n'est pas celle d'une nymphe, mais d'un éphèbe. Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable, son désir, ce qui fait pour toute créature la plus grande douceur de vivre; qui doit renier son Dieu, puisque, même chrétiens, quand à la barre du tribunal ils comparaissent comme accusés, il leur faut, devant le Christ et en son nom, se défendre comme d'une calomnie de ce qui est leur vie même; fils sans mère, à laquelle ils sont obligés de mentir toute la vie et même à l'heure de lui fermer les yeux; amis sans amitiés, malgré toutes celles que leur charme fréquemment reconnu inspire et que leur cœur souvent bon ressentirait; mais peut-on appeler amitiés ces relations qui ne végètent qu'à la faveur d'un mensonge et d'où le premier élan de confiance et de sincérité qu'ils seraient tentés d'avoir les ferait rejeter avec dégoût, à moins qu'ils n'aient à faire à un esprit impartial, voire sympathique, mais qui alors, égaré à leur endroit par une psychologie de convention, fera découler du vice confessé l'affection même qui lui est la plus étrangère, de même que certains juges supposent et excusent plus facilement l'assassinat chez les invertis et la trahison chez les Juifs pour des raisons tirées du péché originel et de la fatalité de la race.

Ces deux passages, foncièrement différents dans le ton adopté vis-à-vis de l'homosexualité, se situent à seulement quelques lignes d'écart. Dans le second extrait, la pédérastie cesse d'être monstrueuse et clownesque pour devenir bouleversante, le point de vue n'est plus celui du Narrateur voyeur, mais celui d'un narrateur omniscient révélant les souffrances de l'inverti.

## 2) Le voyeurisme sexuel

Dans *Proust et le roman*<sup>54</sup>, Jean-Yves Tadié n'hésite pas à qualifier le Narrateur de « voyeur ». Il faut dire que le voyeurisme est une attitude qui permet au Narrateur d'alimenter son œuvre à venir, en s'intéressant aux signes qu'il observe, qu'il décode et qu'il se donne pour but de retranscrire dans son livre. Lorsque le Narrateur est témoin de scènes érotiques, c'est tout un langage qu'il lui faut décoder.

Je n'osais bouger. Le palefrenier des Guermantes, profitant sans doute de leur absence, avait bien transféré dans la boutique où je me trouvais une échelle serrée jusque-là dans la remise. Et si j'y étais monté j'aurais pu ouvrir le vasistas et entendre comme si j'avais été chez Jupien même. Mais je craignais de faire du bruit. Du reste c'était inutile. Je n'eus même pas à regretter de n'être arrivé qu'au bout de quelques minutes dans ma boutique. Car d'après ce que j'entendis les premiers temps dans celle de Jupien et qui ne furent que des sons inarticulés, je suppose que peu de paroles furent prononcées. Il est vrai que ces sons étaient si violents que, s'ils n'avaient pas été toujours repris un octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi et qu'ensuite le meurtrier et sa victime ressuscitée prenaient un bain pour effacer les traces du crime. J'en conclus plus tard qu'il y a une chose aussi bruyante que la souffrance, c'est le plaisir, surtout quand s'y ajoutent—à défaut de la peur d'avoir des enfants, ce qui ne pouvait être le cas ici, malgré l'exemple peu probant de la Légende dorée—des soucis immédiats de propreté.<sup>55</sup>

Les bruits terrifiants de cette étrange scène que le Narrateur pensait tout d'abord être dus à la douleur se révèlent être des manifestations de plaisir ; ce qui cessera d'être antithétique et deviendra seulement oxymorique lors des scènes masochistes du *Temps retrouvé* qui allient plaisir et souffrance.

Je ne voulais pas parler devant ce petit qui est très gentil et fait de son mieux. Mais je ne le trouve pas assez brutal. Sa figure me plaît, mais il m'appelle crapule comme si c'était une leçon apprise". "Oh! non, personne ne lui a rien dit, répondit Jupien sans s'apercevoir de

---

<sup>54</sup> TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1971, 461p.

<sup>55</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 23.

l'in vraisemblance de cette assertion. Il a du reste été compromis dans le meurtre d'une concierge de la Villette". "Ah! cela c'est assez intéressant", dit le baron avec un sourire. "Mais j'ai justement là le tueur de bœufs, l'homme des abattoirs qui lui ressemble; il a passé par hasard. Voulez-vous en essayer?" "Ah! oui, volontiers". Je vis entrer l'homme des abattoirs<sup>56</sup>

Dans *Ada*, la première scène de voyeurisme est appréhendée gaiement puisqu'il s'agit d'un passage où Van surprend Ada, qu'il convoite déjà ardemment, en train de faire sa toilette.

Next morning, he happened to catch sight of her washing her face and arms over an old-fashioned basin on a rococo stand, her hair knotted on the top of her head, her nightgown twisted around her waist like a clumsy corolla out of which issued her slim back, rib-shaded on the near side. A fat snake of porcelain curled around the basin, and as both the reptile and he stopped to watch Eve and the soft wobble of her bud-breasts in profile, a big mulberry-colored cake of soap slithered out of her hand, and her black-socked foot hooked the door shut with a bang which was more the echo of the soap's crashing against the marble board than a sign of pudic displeasure.<sup>57</sup>

Le lendemain matin, il surprit Ada à sa toilette. Elle se frottait le visage et les bras au-dessus d'une cuvette à l'ancienne mode encastrée dans une table rococo, les cheveux noués sur le dessus de la tête, la chemise de nuit roulée autour de la taille comme une corolle disgracieuse d'où jaillissait un dos mince dont on voyait de profil le dessin estompé des côtes. Un serpent obèse de porcelaine se lovait autour de la cuvette. Or, comme Van et le reptile s'immobilisait pour contempler Eve et le brimbalement mollet de ses seins à peine formés, un gros savon couleur de mûre glissa des mains de la fillette, dont le pied chaussetté de noir accrocha lestement la porte et la fit claquer avec bruit... un bruit qui faisait bien davantage écho à la chute d'un savon sur un marbre sonore qu'aux véhémences de la pudeur courroucée.<sup>58</sup>

Le passage est une parodie de la célèbre légende mythologique de Tirésias surprenant la déesse Minerve au bain. Mais Van, contrairement au malheureux devin, ne deviendra pas aveugle et aura le plaisir de contempler la belle nymphe sous ses moindres coutures. Mais le voyeurisme se révèle tout autre lorsque ce sont les yeux de la trop jeune Lucette qui rencontrent les corps nus et entrelacés de son frère et de sa sœur. Comme l'explique Brian Boyd dans *Vladimir Nabokov's Ada, The Place of Consciousness*<sup>59</sup>, Van et Ada vivent en

---

<sup>56</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 161-162.

<sup>57</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 52.

<sup>58</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 86.

<sup>59</sup> BOYD, Brian, *Nabokov's : Ada, The Place of Consciousness*, Ardis, Ann Arbor, 1985, 353p.

autarcie amoureuse, tant et si bien qu'ils n'ont pas conscience ou ne font pas attention aux dégâts que produit leur manque de pudeur sur leur petite sœur. Lucette ne conçoit pas d'être exclue des « jeux » de ses frère et sœur et les suit partout dans l'espoir de participer. Les techniques de repoussoir employées par les deux amants sont d'une réelle cruauté. Ces derniers n'hésitent pas à enfermer la pauvre Lucette dans un placard pour pouvoir s'adonner tranquillement à leurs ébats. Pire, même, Ada lui propose de participer aux préliminaires, pour éviter que la petite ne les dénonce, mais ne la laisse jamais participer pleinement. L'ambiance érotique dans laquelle grandit Lucette est insoutenable, d'autant plus insoutenable qu'on lui refuse la pleine ivresse physique. Au fond, si Lucette est voyeuse, ce n'est qu'en réaction à l'exclusion dont elle se sent victime. Et, si étrange que cela puisse paraître, le lecteur trouve encore plus pervers le refus de Van et d'Ada d'accueillir leur petite sœur dans leurs ébats qu'il n'aurait trouvé le fait que tous deux ne l'accueillent entièrement dans leurs rapports charnels (il en vient même à leur reprocher de ne pas l'avoir fait !). Ce retournement de la morale est l'un de ces extraordinaires tours de passe-passe dont Nabokov a le secret. Dans *Lolita*, un retournement de ce genre fait trouver Lolita cruelle à la fin du roman, lorsqu'elle refuse un troisième périple érotique avec son « father in law » à travers les Etats-Unis. Nabokov aime à rendre ses lecteurs complices des pires méfaits de ses personnages. Et, dans *Ada*, on trouve presque astucieux le bain qu'Ada concocte à sa petite sœur pour l'écarter des plaisirs qu'elle et Van meurent d'envie d'assouvir, alors qu'il ne s'agit ni plus ni moins que d'honteuse séquestration.

On the following day Ada informed her mother that Lucette badly needed a bath and that she would give it to her, whether her governess liked it or not. [...]

“And remember,” said Ada, “don’t you dare get out of this nice warm water until the bells rings or you’ll die, because that’s what Krolic said. I’ll be back to lather you, but don’t call me; we have to count the linen and sort out Van’s hankies.”

The Two elder children, having locked the door of the L-shaped bathroom from the inside, now retired to the seclusion of its lateral part, in a corner between a chest of drawers and an old unused mangle, which the sea-green eye of the bathroom looking-glass could not reach; but barely had they finished their violent and uncomfortable exertions in that hidden nook, with an empty

medicine bottle idiotically beating tile on a shelf, when Lucette was already calling resonantly from the tub<sup>60</sup>

Le lendemain, Ada dit à sa mère que Lucette avait grand besoin de prendre un bain et qu'elle-même la baignerait, que cela plût ou non à sa gouvernante. [...]

« Et rappelle-toi bien, dit Ada, si tu t'avises de sortir de ce bain bien chaud avant que le réveil ne sonne, tu es morte : c'est Krolik qui l'a dit. Je reviendrai pour te savonner mais ne m'appelle pas. Nous avons à trier le linge et à compter les mouchoirs de Van ! »

Ayant verrouillé de l'intérieur la porte de la salle de bains (une pièce en équerre), les deux aînés se retirèrent dans l'isoloir formé par sa partie latérale, entre une commode et une vieille calandre hors d'usage, retraite inaccessible à l'œil vert marin de la glace de la salle. Mais à peine avaient-ils fini leurs violents et peu confortables exercices au fond de ce réduit exigu (un flacon de médicament vide battait stupidement la mesure sur une étagère) que Lucette dans sa baignoire commençait à les appeler à grands cris<sup>61</sup>

Cette scène préfigure le suicide de Lucette qui, écartée une dernière fois du couple formé par ses frère et sœur, se jettera dans la mer après un ultime refus de Van.

### 3) L'inceste via l'intertextualité

L'inceste n'est certes pas un motif aussi flagrant dans *A la recherche du temps perdu* que dans *Ada*, où il est central, et on aurait plutôt tendance à rechercher l'influence du thème incestueux sur Nabokov dans des romans d'amours adelphiques tels que *L'Homme sans qualités* de Musil - qui est un intertexte certain pour le Chapitre 21 de la Première partie du roman de Nabokov, chapitre où Ada et Van font leur apprentissage érotique à travers les lectures de la Bibliothèque d'Ardis et qui parodie les lectures érudites d'Ulrich et d'Agathe en en supprimant tout le caractère platonique. Mais le thème incestueux a également quelques origines proustiennes notamment dans le rapport instauré entre l'inceste et la lecture. On trouve, dans les deux textes, des allusions à l'inceste à travers des références intertextuelles, parmi lesquelles *François le Champi* pour *A la recherche du temps perdu* et *René* pour *Ada*.

---

<sup>60</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit. pp. 116-117.

<sup>61</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., pp. 180-181.

Certes, on pourrait pour *Ada*, citer tout l'ensemble de la bibliothèque d'Ardis (les titres des ouvrages ne sont pas sans éloquence ni sans humour) mais celle-ci contient essentiellement des ouvrages fictifs qui ne conviendraient pas à une étude d'analogie par proportionnalité avec *François le Champi* pour *A la recherche du temps perdu*. L'allusion à *François le Champi*, dans *A la recherche du temps perdu*, illustre de manière assez pudique le rapport à tendance incestueuse du jeune Narrateur à sa mère. Par un effet d'ironie assez amusant, l'enfant ne saisit pas le réel contenu du livre dont les passages plus explicites sont soigneusement tus par les lectures fragmentaires que sa mère lui fait du roman.

L'action s'engagea; elle me parut d'autant plus obscure que dans ce temps-là, quand je lisais, je rêvassais souvent, pendant des pages entières, à tout autre chose. Et aux lacunes que cette distraction laissait dans le récit, s'ajoutait, quand c'était maman qui me lisait à haute voix, qu'elle passait toutes les scènes d'amour. Aussi tous les changements bizarres qui se produisent dans l'attitude respective de la meunière et de l'enfant et qui ne trouvent leur explication que dans les progrès d'un amour naissant me paraissaient empreints d'un profond mystère dont je me figurais volontiers que la source devait être dans ce nom inconnu et si doux de «Champi» qui mettait sur l'enfant, qui le portait sans que je susse pourquoi, sa couleur vive, empourprée et charmante.<sup>62</sup>

Les allusions à l'inceste véhiculées par cette lecture ne sont pas accessibles au Narrateur-enfant, mais sont perçues par le Narrateur-adulte et par le lecteur qui ne peut qu'être intrigué par le choix d'une telle lecture partagée entre mère et fils. A la fin d'*A la recherche du temps perdu*, on trouve une autre allusion à *François le Champi* qui vient faire écho à celle-ci. A l'origine, comme l'a prouvé la critique génétique, les deux passages ne faisaient qu'un, mais Proust a divisé le passage en deux parties pour faire réapparaître l'intertexte sandien dans *Le Temps retrouvé*.

Bien plus, une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être repassé que par la sensibilité, par la personne que nous étions alors; si je reprends même par la pensée, dans la bibliothèque François le Champi, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre: François le Champi,

---

<sup>62</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, op. cit., pp.54-55.

et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain.<sup>63</sup>

A la lumière de cette citation et au regard des places stratégiques accordées aux deux passages (début et fin de l'œuvre), la lecture de *François le Champi* semble être désignée comme un souvenir très vif de l'enfance du Narrateur. Et cette lecture apparaît comme inconsciemment emblématique pour lui de ses rapports avec sa mère. Dans la perspective d'une analogie par proportionnalité, on pourrait considérer que *René* exerce une fonction similaire dans *Ada*. En effet, les multiples allusions faites à cette œuvre tout au long du roman en font un emblème littéraire des liens qui unissent Van et Ada. Une fois le rapport amoureux consommé, les allusions à *René* servent à rendre la relation des enfants d'Ardis illustre dans la mesure où celle-ci est rapprochée d'une grande œuvre littéraire et est amenée à s'inscrire, elle-aussi, grâce à la narration des protagonistes âgés, dans la littérature. D'autres allusions à Chateaubriand, au Chapitre 17 de la Première Partie d'*Ada*, anticipent l'inceste adelphique qui unira les ardents frère et sœur. Nabokov tire profit de ses connaissances entomologiques et introduit dans son récit un certain « moustique de Chateaubriand » qui s'acharne sur la peau de la jeune Ada et présage l'union charnelle que partageront, quelques chapitres plus loin, les deux enfants - lors du chapitre de la « Grange en feu ». L'insecte n'est d'ailleurs pas sans posséder une anatomie se prêtant à quelques connotations phalliques.

It settled on pretty bare arms and legs without the hint of a hum, in a kind of *recueilli* silence, that – by contrast – caused the sudden insertion of its absolutely hellish proboscis to resemble the brass crash of a military band.<sup>64</sup>

Il se posait sur un petit bras, sur une jambette nue, sans faire sst... ni bzzz..., dans un silence en quelque sorte recueilli. Par contre, la pénétration de sa trompe, engin véritablement infernal, faisait l'effet de l'explosion des cuivres dans un orchestre militaire.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 245.

<sup>64</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 87.

Et, la piqure de ce redoutable insecte fait ruisseler le sang d'Ada jusqu'à ses mollets, devant les yeux ébahis de son adorateur, en évident symbole de défloration.

During the week following her birthday, Ada's unfortunate fingernails used to stay garnet-stained and after a particularly ecstatic, lost-to-the-world session of scratching, blood literally streamed down her shins – a pity to see, mused her distressed admirer, but at the same time disgracefully fascinating<sup>66</sup>

Les ongles de la malheureuse Ada restaient teints de grenat pendant toute la semaine qui suivait son anniversaire. Elle s'écorchait avec des transports capables d'abolir dans son âme la conscience du monde : après une séance extatique à l'excès, le sang ruisselait littéralement sur ses mollets martyrs – si ce n'est pas malheureux, disait à part soi son admirateur navré ; mais, aussi, quel spectacle scandaleusement fascinant<sup>67</sup>

Si l'on considère que l'inceste est la pratique sexuelle la plus taboue qui soit pour de nombreuses sociétés, on pourrait considérer que les intertextes permettent d'adoucir le jugement du lecteur quant aux liens qu'entretiennent Van et Ada.

---

<sup>65</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p 137

<sup>66</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 87.

<sup>67</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 138.

#### IV. L'ancrage proustien dans *Ada*

*Ada ou l'Ardeur*, qui devait au départ s'intituler *La Texture du Temps*, présente de nombreuses similitudes avec *A la recherche du temps perdu*. Si Nabokov a souvent manifesté son admiration pour Proust, lors de ses cours de littérature et de ses interviews ou en l'évoquant dans quelques-uns de ses romans, c'est dans *Ada* que les allusions à Proust sont le plus présentes. Rappelons que le projet initial de Nabokov avec *Ada* était d'écrire « un roman sur le Temps », l'histoire d'amour incestueuse ne s'étant greffée que plus tard autour de ce sujet. Fin connaisseur de Proust, Nabokov ne pouvait pas ne pas songer à *A la recherche du temps perdu* en écrivant *Ada*. Ce d'autant plus, qu'à cette période, comme le précise Brian Boyd dans sa biographie de Nabokov, « un producteur d'Hollywood lui avait proposé d'écrire le scénario d'*A la recherche du temps perdu*, et il était impatient de s'y essayer »<sup>68</sup>. Le projet n'a pas abouti mais il a néanmoins occupé Nabokov en pensée et est probablement, avec le choix d'écrire « un roman sur le Temps », à l'origine du fort ancrage proustien du roman. C'est d'ailleurs une image proustienne qui aurait dû figurer sur la couverture de l'édition Penguin poche d'*Ada*, puisque Nabokov avait demandé à ce qu'un cattleya illustre son œuvre<sup>69</sup>.

Il ne s'agira pas ici d'observer *Ada* comme réécriture d'*A la recherche du temps perdu*, bien des éléments les séparent, en particulier la réciprocité de l'amour de Van et d'Ada qui

---

<sup>68</sup> BOYD, Brian, *Les années américaines*, op. cit., p. 458.

<sup>69</sup> BOYD, Brian, « L'Art et l'Ardeur d'Ada » in *Vladimir Nabokov*, Europe, Paris, 1995, p. 112.

s'oppose aux amours du Narrateur proustien qui semblent ne jamais pouvoir coïncider avec les éventuels sentiments qui auraient pu naître chez Gilberte ou chez Albertine, ou encore l'aspect non incestueux de la relation du Narrateur et de ces deux grands amours, bien qu'il fasse passer Albertine pour sa cousine auprès des Verdurin, mais il s'agira plutôt d'observer *A la recherche du temps perdu* comme arrière-plan du roman. On observera pour cela tout d'abord les fortes affinités de structure qui unissent l'œuvre de Proust et celle de Nabokov, puis on explorera sommairement le rapport au Temps et à l'Art dans *A la recherche du temps perdu* et dans *Ada* (sommairement dans la mesure où ces rapports des deux auteurs pourraient mériter à eux seuls une étude), puis on s'intéressera aux variations proustiennes sur la jalousie qu'offre *Ada* et enfin on observera comment les connotations proustiennes envahissent la palette des mauves du roman de Nabokov.

1) Rapprochement de la structure d'*A la recherche du temps perdu* et de la structure d'*Ada*

*A la recherche du temps perdu* et *Ada* nous présentent toutes deux le long cheminement d'un narrateur amené à saisir ce que le personnage de Nabokov, Van, nommera «la texture du temps» et à devenir écrivain. Ces deux dons ne s'exaltent véritablement chez les protagonistes qu'à la fin des deux œuvres, après un long cheminement de vie pour chacun d'entre eux. Il semble que la longueur des deux œuvres soit le premier élément de structure qui permette de les rapprocher, car la vocation artistique et l'essence du Temps réclament un long apprentissage de la part de Van et du Narrateur, apprentissage qui se caractérise par l'écoulement des années pour eux et par l'écoulement des pages pour le lecteur. Élément essentiel de la composition d'*Ada* et d'*A la recherche du temps perdu*, l'étendue du temps

romanesque est ce qui permet au narrateur proustien et à Van d'acquérir la maturité nécessaire à la saisie du temps et à la vocation d'écrivain, mais est aussi ce qui permet au romancier de plonger son lecteur dans une temporalité autre, essentielle lorsqu'il s'agit de montrer comme le font le Narrateur et Van que le Temps n'existe pas en soi mais relève de la subjectivité. Van et le Narrateur s'accordent avec la théorie bergsonienne de la durée où s'opposent la perception du temps par la conscience et la mesure scientifique du temps. D'autre part, la longueur et les « vérités » sur l'Art et le Temps acquises à la fin des œuvres par les deux narrateurs font tendre la structure de ces deux romans vers celle de la fable. Le récit des deux œuvres illustre et prépare les réflexions des deux auteurs. Proust a écrit en même temps le début et la fin d'*A la recherche du temps perdu*, il a donc entrepris son œuvre avec la volonté que celle-ci s'achève sur une perception maîtrisée des signes de l'Art et du Temps, comme le fait remarquer Deleuze dans *Proust et les signes*. Si ce choix de Proust lors de la genèse de son œuvre est aujourd'hui nuancé par la critique proustienne qui se plaît à penser qu'*A la recherche du temps perdu* aurait eu une fin toute autre si son auteur avait eu le temps de l'achever, il n'en demeure pas moins que l'œuvre, dans l'état où elle nous a été livrée, va vers la création du roman du Narrateur. Et, cet avènement de l'œuvre fait figure d'épiphanie dans l'œuvre proustienne. La fin d'*Ada* peut, elle aussi, être considérée comme épiphanique dans la mesure où elle s'achève sur une très élogieuse introduction à l'œuvre qui invite le lecteur à une seconde lecture. De plus, ce chapitre permet d'éluder la question de la mort des amants. Ce renvoi au début du roman, qui commence par le récit de l'enfance de Van et d'Ada, permet de ne pas clore l'œuvre mais d'inviter à des cycles de relecture infinis censés ranimer éternellement les amants.

Comme en témoigne la volonté de Nabokov de faire figurer un *cattleya* sur la couverture d'*Ada*, l'auteur relie explicitement son roman à l'œuvre de Proust. Le texte présente différentes reprises et variations sur des thèmes et des motifs proustiens, comme la jalousie et

notamment une jalousie qui porterait sur des infidélités gomorrhéennes. Le rapport au Temps et à l'Art est, quant à lui, un thème central dans les deux œuvres.

## 2) Le rapport au Temps et à l'Art dans *A la recherche du temps perdu* et dans *Ada*

Dans *Ada*, Nabokov confronte son rapport à l'espace-temps avec celui de Proust dans *A la recherche du temps perdu*. Sa vision coïncide avec celle de Proust en certains points. Le souvenir est rendu vivant chez les deux auteurs par la coïncidence d'une sensation présente avec le souvenir d'une sensation similaire éprouvée dans le passé et autour de laquelle s'est cristallisée la mémoire d'un événement qui revient alors à la mémoire du narrateur. Et rendre le souvenir en le libérant du passé qui l'emprisonne est l'une des missions de l'artiste. Pour les deux auteurs, la littérature rend mieux le souvenir que ne saura jamais le faire aucune description, si minutieuse soit-elle en l'absence de sens artistique, ni aucun cliché photographique lorsqu'il ne s'agit pas de photo d'Art. C'est pourquoi la grand-mère du Narrateur préfère qu'il ait dans sa chambre des tableaux ou des reproductions de tableaux qui se graveront plus profondément dans sa mémoire (« ces effigies glorieuses dont ma grand'mère aimait à me donner des reproductions—comme ces gravures anciennes de la Cène ou ce tableau de Gentile Bellini dans lesquels l'on voit en un état qui n'existe plus aujourd'hui le chef-d'œuvre de Vinci et le portail de Saint-Marc. »<sup>70</sup>). Dans *Ada*, l'œuvre de Van est le véritable témoin de leur histoire d'amour et les vulgaires photographies prises par un domestique voyeuriste, Kim Beauharnais lors de leur jeunesse ne font, quant à elles,

---

<sup>70</sup> PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, op. cit., p. 199.

qu'entacher le souvenir, le rendre vulgaire, ce qui irrite Van au plus haut point et lui donne l'envie d'écrire son histoire avec Ada pour lui rendre sa poésie.

" Art my *foute*. This is the hearse of ars, a toilet roll of the Carte du Tendre ! I'm sorry you showed it to me. That ape has vulgarized our own mind-pictures. I will either horsewhip his eyes out or redeem our childhood by making a book of it: *Ardis*, a family chronicle."<sup>71</sup>

- Art, my *foute* ! C'est le corbillard de l'art, la carte du Tendre sur un rouleau de papier hygiénique ! Je regrette que tu m'aies montré ça. Ce singe a prostitué nos propres images mentales. De deux choses l'une : ou bien je lui arracherai les yeux à coups de cravache ou bien, pour le rachat de notre enfance, je la prendrai pour sujet d'un livre : *Ardis, chronique familiale*.<sup>72</sup>

C'est donc pour Van, l'Art qui doit rendre ses lettres de noblesse à la réalité passée. Proust allait même un peu plus loin, dans *A la recherche du temps perdu*, en faisant observer à son Narrateur que l'Art a parfois le pouvoir de donner une importance à des choses ou à des êtres qui dans la réalité ne présentent rien d'extraordinaire.

Mais que ces modèles médiocres que j'avais connus eussent en outre inspiré, conseillé certains arrangements qui m'avaient enchanté, que la présence de tel d'entre eux dans les tableaux fût plus que celle d'un modèle, mais d'un ami qu'on veut faire figurer dans ses toiles, c'était à se demander si tous les gens que nous regrettons de ne pas avoir connus parce que Balzac les peignait dans ses livres ou les leur dédiait en hommage d'admiration, sur lesquels Sainte-Beuve ou Baudelaire firent leurs plus jolis vers, si à plus forte raison toutes les Récamier, toutes les Pompadour, ne m'eussent pas paru d'insignifiantes personnes, soit par une infirmité de ma nature, ce qui me faisait alors enrager d'être malade et de ne pouvoir retourner voir tous les gens que j'avais méconnus, soit qu'elles ne dussent leur prestige qu'à une magie illusoire de la littérature, ce qui forçait à changer de dictionnaire pour lire et me consolait de devoir d'un jour à l'autre, à cause des progrès que faisait mon état maladif, rompre avec la société, renoncer au voyage, aux musées, pour aller me soigner dans une maison de santé.<sup>73</sup>

Van et le Narrateur sont "à la recherche" d'une sorte de hors-temps. Il est pour eux impératif de se départir de l'écoulement linéaire et irrémédiable du Temps. Si le Narrateur est essentiellement préoccupé par la restitution du passé, Van s'intéresse également au présent qui est comme dissout par la linéarité du Temps, jusqu'à devenir « an instant of zero

---

<sup>71</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 325.

<sup>72</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 485.

<sup>73</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 46.

duration »<sup>74</sup>. Pour lutter contre le sentiment d'inaccessibilité du passé et contre celui de l'inconséquence du présent, le personnage de Nabokov propose d'observer le Temps comme immobile dans l'esprit de l'artiste qui, certes, d'un point de vue purement biologique ne peut nier son écoulement, mais qui, de par son imagination, a le pouvoir de s'en échapper. Le narrateur proustien semble, quant à lui, estimer que l'artiste qui voit son passé restitué par le télescopage du passé et du présent n'aurait en quelque sorte plus à redouter ni l'avenir, ni la mort.

Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir.<sup>75</sup>

Et, dans l'euphorie du hors-temps, l'artiste réaliserait pour lui une victoire mythique sur la mort.

Pourtant, en dépit des similitudes observées sur les réflexions sur le Temps des deux narrateurs, Van tient néanmoins à mettre son lecteur en garde contre ce qu'il nomme la « marcel wave » :

But beware, *anime meus*, of the marcel wave of fashionable art; avoid the Proustian bed and the assassin pun (itself a suicide – a those who know their Verlaine will note).<sup>76</sup>

Mais, *anime meus*, méfie-toi de l'ondulation dite marcel-wave de l'art élégant ; évite le lit de Proust et le pun (calembour) assassin (lui-même un suicide, comme le remarqueront ceux qui connaissent leur Verlaine).<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 440.

<sup>75</sup> PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 230.

<sup>76</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 432.

<sup>77</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 642.

Sans doute, Van voit-il quelques aspects négatifs dans le rapport du narrateur proustien au Temps, et cherche probablement à se préserver et à préserver son lecteur d'une forme de complaisance dans le souvenir. La contemplation passive et solitaire qu'incarne « le lit de Proust » s'oppose à l'« ardeur » d'Ada. Van fait preuve de bien autant d'esprit que le Narrateur et peut, lui aussi, s'adonner aux joies du « pun » ; mais *Ada* est un roman plein de chair, et donc, de vie, de dévoration et n'est par conséquent pas l'œuvre d'un dandy décadent, même si les origines de Van (qui reflètent celles de Nabokov) semblaient l'y inviter. Van aime trop la vie (la Cinquième Partie d'*Ada* commence par ces mots : « MOI, Van Veen, je vous salue, je salue la vie [...] »<sup>78</sup>) pour ne pas en jouir. On peut d'ailleurs remarquer que ce n'est qu'à la veille de sa mort qu'il décide de restituer ses souvenirs.

### 3) La jalousie

Dans *Ada*, Van demande à Ada de lui être fidèle, mais devant les objections de la jeune fille qui ne pense pas, en dépit de son amour pour Van, pouvoir contrôler ses désirs charnels, l'amant autorise les infidélités lesbiennes. « The girls don't matter... it's the fellows I'll kill »<sup>79</sup> (« Les filles ça n'a pas d'importance. C'est les garçons que je tuerai s'ils s'approchent de toi.<sup>80</sup> »). Pourtant bien vite, Van souffre d'avoir accordé cette permission et, lorsqu'il retrouve Ada, après trois mois de séparation, lors d'une visite autorisée par son lycée en compagnie d'une certaine Cordula avec laquelle il apparaît évident qu'Ada n'entretient pas que de simples rapports amicaux, Van exprime sa mauvaise humeur en orientant la conversation vers une réflexion proustienne : un problème donné par un de ses professeurs sur

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 673.

<sup>79</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 128.

<sup>80</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 198.

le rôle de l'homosexualité de Proust qui, soi-disant, contaminerait la bonne appréhension de l'œuvre. Mais Ada, qui connaît trop bien Van pour ne pas lire entre les lignes, ne daigne pas se pencher sur le problème et lui rétorque : « "But you've had too much Marcel," muttered Ada. »<sup>81</sup> (« Mais, toi, tu as trop lu de Marcel », murmura Ada. »<sup>82</sup>). L'Ada-narratrice, empruntera à cet instant la plume de Van pour inscrire une petite note tendrement moqueuse « (On fait *son grand Joyce* after doing one's *petit Proust*. In Ada's lovely hand). »<sup>83</sup>

Mais Ada commet également des tromperies hétérosexuelles, pour lesquelles Van tient sa promesse de vengeance mortelle. Comme le Narrateur proustien, Van n'obtient jamais la « Vérité » - grande obsession des jaloux - sur les infidélités d'Ada. Parmi différents individus qu'il soupçonne d'être les amants de sa sœur, il ne parvient à faire avouer à Ada que trois de ses liaisons : celle avec Percy de Prey (qui n'est autre que le cousin de Cordula), celle avec Philip Rack et celle avec Andrey Vinelander. Mais il est un autre type d'infidélité qui, quant à lui, rattaché au monde de Gomorrhe, est encore plus cruel pour Van et est sans doute à rapprocher de la jalousie du Narrateur pour Andrée : les infidélités lesbiennes et incestueuses qu'Ada commet avec sa petite sœur Lucette. On peut y voir un rapprochement avec les soupçons que conçoit le Narrateur au sujet de rapports gomorrhéens entre Albertine et Andrée, dans la mesure où Andrée a un statut proche de celui d'une sœur pour Albertine dans *A la recherche du temps perdu*. Lorsque le Narrateur aperçoit les jeunes filles sur la plage, c'est d'abord comme un groupe indistinct et pendant plusieurs chapitres rien ne le pousse à donner son amour à l'une plutôt qu'à l'autre de ces jeunes filles, il peine d'ailleurs à les distinguer les unes des autres. Les filles de Balbec semblent ne faire qu'un au premier abord, comme si elles n'étaient que des doubles les unes des autres.

---

<sup>81</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 136.

<sup>82</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 209.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 136.

Seul, je restai simplement devant le Grand-Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand'mère, quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage, -- les retardataires rattrapant les autres en voletant, -- une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux.<sup>84</sup>

De plus, Andrée est celle qui est la plus proche d'Albertine, avec qui elle partage l'initiale de son prénom. Les trois personnages forment un trio impossible à l'image du trio Van-Ada-Lucette, où les vertus incertaines d'Ada et d'Albertine voguent entre l'homme et la femme du trio, où la seconde femme est souvent laissée pour compte (Andrée ou Lucette) et où chacun des deux hommes voit son désir pour la femme aimée (aimée malgré les incessantes oscillations du Narrateur proustien) contrarié par un tiers. L'aveu des plaisirs saphiques qu'ont éprouvés ces deux sœurs est l'un des passages les plus obscènes d'Ada :

She kissed my *krestik* while I kissed hers, our heads clamped in such odd combinations that Brigitte, a little chambermaid who blundered in with her candle, thought for a moment, though naughty herself, that we were giving birth simultaneously to baby girls, your Ada bringing out *une rousse*, and no one's Lucette, *une brune*.<sup>85</sup>

Elle baisait mon *krestik* pendant que je baisais le sien, et nos têtes s'empiegeaient dans des postures tellement étranges que Brigitte, une de nos petites caméristes, entrant par mégarde avec sa chandelle, crut un instant, bien qu'elle fut elle-même assez vicieuse, que nous étions en train d'accoucher simultanément de deux filles : ton Ada d'une petite rousse, et Lucette qui n'est à personne d'une brune.<sup>86</sup>

Les deux jeunes filles entremêlées semblent diaboliquement accoucher l'une de l'autre. Le terme « *krestik* », désignant en russe une croix et, plus souvent, un crucifix vient de « *Kristos* », c'est-à-dire le Christ. Il y a donc une connotation religieuse à ce mot qu'emploie Lucette pour désigner son sexe. A partir de là on peut trouver deux interprétations possibles : la persécution ou la profanation. Il y a d'ailleurs probablement concentration de ces deux sens

---

<sup>84</sup> PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 354.

<sup>85</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 299.

<sup>86</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 448.

dans cet extrait. En effet, Lucette, la petite sœur d'Ada est tout au long de l'œuvre jusqu'à son suicide la victime des inconsciences de Van et d'Ada. Ayant bien trop tôt surpris leurs rapports incestueux et étant, comme tous les jeunes enfants, fortement portée sur l'imitation, Lucette essaye elle-aussi d'être l'amante de Van. Or, pour éviter que, dans sa frustration, Lucette ne les dénonce Ada laisse à plusieurs reprises sa petite sœur se joindre à ses ébats avec Van, en lui refusant toutefois catégoriquement toute pénétration. Il y a donc de la persécution dans cette manière qu'a Ada de soumettre sa petite sœur à divers jeux sexuels qui ne font qu'irriter davantage son désir pour Van d'autant que Lucette ne pourra jamais assouvir ce désir. Le terme de « krestik » dans le discours de Lucette pourrait désigner les souffrances qu'elle traverse comme le Christ traversa la Passion. Mais la persécution est aussi à observer du point de vue de Van. Comme le note Brian Boyd, dans *Nabokov's Ada, the Place of Consciousness*, cette scène qui fait suite au récit des aventures sensuelles d'Ada avec Percy de Prey fait de Lucette une rivale de plus pour Van. Van n'a pas vu Ada depuis fort longtemps et doit souffrir le récit de ses ébats sexuels avec Lucette. Il avait certes dit à Ada que le lesbianisme ne comptait pas, mais le lesbianisme incestueux au moment où lui ne peut plus poser la main sur Ada est ici source de lourde frustration. Intervient également une part de profanation dans le terme. En effet, Lucette est toujours vierge, du moins techniquement, mais cette virginité est entachée par les pratiques sexuelles auxquelles la soumet Ada. Sur sa peau blanche de rousse se dégage cette croix rouge source de souffrance. Mais c'est aussi l'unicité de sa relation avec Ada que Van peut considérer comme profanée. En effet, Demon a persuadé Van de s'éloigner d'Ada pour éviter le scandale et lui permettre un avenir plus heureux. Mais Ada pratique toujours l'inceste adelphique, seulement c'est à présent avec Lucette. Van ne tiendra pas rigueur de ces pratiques à Lucette à la fois parce qu'elle est femme, parce qu'elle est sa sœur et parce qu'il sait combien elle souffre, mais sa mauvaise humeur est tout de même notée par le texte lorsque Lucette va jusqu'à reproduire les

gémissements d'Ada lors de l'orgasme (les deux sœurs exultent-elles de la même façon ou Lucette reproduit-elle exactement le même son pour avoir davantage d'impact sur Van ?).

« (...) And that's when I learnt – » concluded Lucette, closing her eyes and making Van squirm by reproducing with diabolical accuracy Ada's demure little whimper of ultimate bliss.<sup>87</sup>

« (...) Et voila comment j'ai découvert... » Lucette ferma les yeux et lui crispa les nerfs en reproduisant avec une exactitude diabolique la petite plainte qui accompagnait chez Ada l'ultime félicité.<sup>88</sup>

Ce passage marquant d'Ada n'est pas sans rappeler deux passages importants d'*A la recherche du temps perdu* : la danse seins contre seins d'Albertine et Andrée dans *Sodome et Gomorrhe* et les révélations dans *Albertine disparue* sur le jour où les deux jeunes filles ont feint d'être incommodées par l'odeur du seringua. Dans leur danse voluptueuse, Albertine et Andrée dégagent elles aussi quelque chose de diaboliquement obscène. Seins contre seins, elles donnent l'impression de ne pouvoir se décoller.

Une des jeunes filles que je ne connaissais pas se mit au piano, et Andrée demanda à Albertine de valser avec elle. Heureux, dans ce petit Casino, de penser que j'allais rester avec ces jeunes filles, je fis remarquer à Cottard comme elles dansaient bien. Mais lui, du point de vue spécial du médecin, et avec une mauvaise éducation qui ne tenait pas compte de ce que je connaissais ces jeunes filles, à qui il avait pourtant dû me voir dire bonjour, me répondit: «Oui, mais les parents sont bien imprudents qui laissent leurs filles prendre de pareilles habitudes. Je ne permettrais certainement pas aux miennes de venir ici. Sont-elles jolies au moins? Je ne distingue pas leurs traits. Tenez, regardez, ajouta-t-il en me montrant Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre, j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et, voyez, les leurs se touchent complètement.» En effet, le contact n'avait pas cessé entre ceux d'Andrée et ceux d'Albertine.<sup>89</sup>

On notera d'ailleurs qu'à l'origine, comme le précise Julie André dans sa thèse intitulée « Le Cahier 46 : transcription et interprétation »<sup>90</sup>, ce n'est pas Cottard qui dévoilait les plaisirs

---

<sup>87</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 300.

<sup>88</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 449.

<sup>89</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 224.

<sup>90</sup> ANDRÉ, Julie, *Le Cahier 46 : transcription et interprétation*, Paris III Sorbonne, 2009.

sensuels qu'éprouvaient les deux jeunes filles dans la danse mais Elstir. Proust a préféré le verdict d'un médecin qui avait plus de poids que la déclaration du peintre. Dans le texte nabokovien, comme dans son intertexte proustien, l'homme est placé en situation de voyeurisme désagréable et devient le témoin d'une initiation sensuelle à un plaisir inaccessible pour lui qui ne peut être de Gomorrhe. Proust emploie même le terme de « fête inconnue » pour désigner la volupté à laquelle Albertine initie Andrée.

Andrée dit à ce moment un mot à Albertine et celle-ci rit du même rire pénétrant et profond que j'avais entendu tout à l'heure. Mais le trouble qu'il m'apporta cette fois ne me fut plus que cruel ; Albertine avait l'air d'y montrer, de faire constater à Andrée quelque frémissement voluptueux et secret. Il sonnait comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue.<sup>91</sup>

Le récit du passage érotique entre Ada et Lucette est très probablement aussi inspiré par l'aveu des relations illicites qu'entretenait Andrée avec Albertine. Le Narrateur ne les reçoit qu'après la mort d'Albertine, à un moment où il éprouve le « besoin » de caresser Andrée pour se rapprocher de sa défunte amie.

L'idée qu'une femme avait peut-être eu des relations avec Albertine ne me causait plus que le désir d'en avoir moi aussi avec cette femme. Je le dis à Andrée tout en la caressant. Alors sans chercher le moins du monde à mettre ses paroles d'accord avec celles d'il y avait quelques mois, Andrée me dit en souriant à demi: « Ah! oui, mais vous êtes un homme. Aussi nous ne pouvons pas faire ensemble tout à fait les mêmes choses que je faisais avec Albertine. »<sup>92</sup>

Après cet aveu, le récit d'Andrée se fait plus explicite avec même un exemple concret : le souvenir d'une fois où les deux jeunes filles ont failli être surprises dans la chambre d'Albertine par le Narrateur.

Je dois avouer que, tout à fait au début de son séjour chez vous, elle n'avait pas entièrement renoncé à ses jeux avec moi. Il y avait des jours où elle semblait en avoir besoin, tellement qu'une fois, alors que c'eût été si facile dehors, elle ne se résigna pas à me dire au revoir avant de m'avoir

---

<sup>91</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., pp. 224-225.

<sup>92</sup> PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, op. cit., p. 252.

mise auprès d'elle, chez vous. Nous n'eûmes pas de chance, nous avons failli être prises. Elle avait profité de ce que Françoise était descendue faire une course, et que vous n'étiez pas rentré. Alors elle avait tout éteint pour que quand vous ouvririez avec votre clef vous perdiez un peu de temps avant de trouver le bouton, et elle n'avait pas fermé la porte de sa chambre. Nous vous avons entendu monter, je n'eus que le temps de m'arranger, de descendre. Précipitation bien inutile, car par un hasard incroyable vous aviez oublié votre clef et avez été obligé de sonner. Mais nous avons tout de même perdu la tête de sorte que, pour cacher notre gêne, toutes les deux, sans avoir pu nous consulter, nous avons eu la même idée: faire semblant de craindre l'odeur du seringa, que nous adorions au contraire.<sup>93</sup>

A la lecture de cet extrait, on est frappé par les similitudes de composition qui existent entre le texte nabokovien et le texte proustien. La distribution des personnages est sensiblement la même : les « sœurs lesbiennes », la domestique (Blanche ou Françoise) et le personnage-narrateur exclu du temps de l'événement raconté et qui ne l'apprend qu'après coup. De plus, les motivations d'Andrée dans cet aveu sont aussi floues que celles de Lucette dans *Ada*. On peut y voir un simple effet de l'auteur pour faire parvenir au Narrateur une preuve tangible des infidélités d'Albertine, ou bien la volonté chez Andrée de blesser le Narrateur (rappelons que la jeune fille a quelques sujets d'irritation : avoir servi de prétexte au Narrateur qui feignait de l'aimer pour s'approcher d'Albertine, avoir dû rendre des comptes à celui-ci au sujet des activités d'Albertine ou bien Andrée peut vouloir se venger d'une certaine jalousie que lui ont fait éprouver tant Albertine que le Narrateur). Dans le texte de Nabokov, comme on l'a vu précédemment Lucette a de semblables objets de contrariété : avoir été exclue du rapport amoureux de Van et Ada, avoir assisté à de nombreuses scènes érotiques sans pouvoir y prendre part, ainsi qu'avoir dû garder le secret d'une relation qui a brisé son cœur et sa vie. Peut-être la jeune fille nabokovienne et la jeune fille proustienne éprouvent aussi une certaine délectation perverse dans ce récit, le souvenir du plaisir est très explicite chez Lucette même si celui-ci est mêlé de souffrance.

---

<sup>93</sup> PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, op. cit., p. 254.

#### 4) Une affinité de palette : le mauve

Le mauve est une couleur omniprésente dans *Ada*. Certes, il est également fort présent dans les autres œuvres de Nabokov, surtout lorsque l'auteur s'identifie un moment à son personnage et l'habille de gris et de lilas, couleurs qui pour l'écrivain synesthète étaient celles de ses initiales, comme c'est par exemple le cas dans les premières lignes de *La Méprise*, mais dans *Ada* le mauve bénéficie de quelques emplois spécifiques qui rejoignent étrangement ceux qu'il peut avoir chez Proust. Dans ses cours sur Proust, Nabokov note que le mauve renvoie à la fois au temps et au tempérament artistique.

(...) de couleur mauve ; cette teinte violet pâle qui court tout au long du livre, la couleur même du temps. Ce mauve rose, ce rose lilas, ce nuage de violet, est associé dans la littérature européenne à une certaine sophistication du tempérament artistique. C'est la couleur d'une orchidée, *Cattleya labiata* (l'espèce doit son nom à William Cattley, un solennel botaniste britannique)<sup>94</sup>

Selon certains psychologues de la couleur, le mauve favoriserait effectivement le sens artistique en générant une certaine mélancolie qui invite à la création. L'association de cette couleur au tempérament artistique dans l'œuvre de Proust se manifeste par l'adresse que déploie le Narrateur à décrire cette couleur. Nabokov donne dans son cours de multiples exemples des différentes variantes de mauve que propose Proust.

De ce mauve au rose délicat des aubépines dans les chapitres « Combray », le prisme enfiévré de Proust offre toute une gamme de nuances. Que l'on se rappelle la robe rose portée bien des années auparavant par la jolie dame (Odette de Crécy) dans l'appartement de l'oncle Adolphe, et, ici, l'association de couleurs suscitée par sa fille Gilberte. Remarquez, qui plus est, comme un

---

<sup>94</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, op. cit., p. 347.

point d'exclamation ponctuant le passage, le plumet bleu sur le chapeau de l'institutrice de la petite fille – plumet tristement absent du chapeau de la vieille Françoise.<sup>95</sup>

Le mauve est une couleur qui marque l'élégance féminine dans *A la recherche du temps perdu*<sup>96</sup>. Il faut savoir que cette couleur a longtemps été considérée comme précieuse en teinturerie. Obtenue à partir d'un certain mollusque, sa fabrication était complexe et onéreuse et il servait donc à colorer les vêtements des empereurs, ce qui a d'ailleurs donné naissance à l'expression « né dans la pourpre ».<sup>97</sup>

Le mauve est également une couleur dont l'observation aide au développement du tempérament artistique. Pour la rendre dans toutes ses subtilités, par la peinture ou les mots, le peintre ou l'écrivain doit redoubler d'adresse. Malheureusement le tempérament artistique n'est pas partagé par tous les personnages d'*A la recherche du temps perdu* et, c'est avec étonnement et mépris que Madame Cottard se remémore les touches de mauve qu'Elstir avait attribuées aux cheveux de son mari dans un portrait qu'il avait réalisé de lui.

- Elstir ! Vous connaissez Tiche ? s'écria Mme Verdurin. Mais vous savez que je l'ai connu dans la dernière intimité. Grâce au ciel je ne le vois plus. Non, mais demandez à Cottard, à Brichot, il avait son couvert mis chez moi, il venait tous les jours. En voilà un dont on peut dire que ça ne lui a pas réussi de quitter notre petit noyau. Je vous montrerai tout à l'heure des fleurs qu'il a peintes pour moi ; vous verrez quelle différence avec ce qu'il fait aujourd'hui et que je n'aime pas du tout, mais pas du tout ! Mais comment ! je lui avais fait faire un portrait de Cottard, sans compter tout ce qu'il a fait d'après moi. -Et il avait fait au professeur des cheveux mauves, dit Mme Cottard, oubliant qu'alors son mari n'était pas agrégé. Je ne sais, Monsieur, si vous trouvez que mon mari a des cheveux mauves.<sup>98</sup>

Le mauve est également une couleur à connotations sensuelles. Dans *A la recherche du temps perdu*, Odette Swann et Gilberte arborent souvent des tons dérivés de violet qui

---

<sup>95</sup> NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, op. cit., pp. 347-348.

<sup>96</sup> DE DIEULEVEULT, Juliette, « Les artistes de l'élégance chez Marcel Proust et Vladimir Nabokov », 2002 in *Revue de littérature*, n° 303, Paris, 2002, pp. 301-321.

<sup>97</sup> *La Couleur Nature, histoire et décoration*, éd. Le Temps Apprivoisé, Paris, 1993, 256 p.

<sup>98</sup> PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 382.

ravissent les yeux du Narrateur. C'est par exemple, cette couleur que porte avec élégance Madame Swann dans *Du côté de chez Swann* :

ce qu'il y avait de charmant à voir Mme Swann coiffée d'une simple capote mauve ou d'un petit chapeau que dépassait une seule fleur d'iris toute droite.<sup>99</sup>

Albertine, quant à elle, porte davantage cette nuance dans sa peau que dans ses vêtements. Le mauve est donc encore plus sensuel chez elle que chez Odette ou Gilberte.

Je regardais les joues d'Albertine pendant qu'elle me parlait et je me demandais quel parfum, quel goût elles pouvaient avoir: ce jour-là elle était non pas fraîche, mais lisse, d'un rose uni, violacé, crémeux, comme certaines roses qui ont un vernis de cire. J'étais passionné pour elles comme on l'est parfois pour une espèce de fleurs.<sup>100</sup>

C'est ici le « rose uni » et « violacé » des joues d'Albertine qui attise le désir du Narrateur. On notera d'ailleurs que son désir se manifeste souvent pour les joues d'Albertine. Nabokov n'a d'ailleurs pas manqué de noter cet étrange fétichisme dans *Ada* : au Chapitre 27 où Van demande à Ada son avis sur un problème posé par son professeur de littérature.

Our professor of French literature maintains that there is a grave philosophical end hence artistic, flaw in the entire treatment of Marcel and Albertine affair. It makes sense if the reader knows that the narrator is a pansy, and that the good fat cheeks of Albertine are the good fat buttocks of Albert.<sup>101</sup>

Notre professeur de littérature française soutient que l'exposé de l'affaire Marcel-Albertine est compromis, de bout en bout, par un vice philosophique (et, partant, artistique) rédhibitoire ; le roman n'a de sens que pour le lecteur qui sait que le narrateur est une folle et que les bonnes grosses joues d'Albertine ne sont autres que les bonnes grosses fesses d'Albert.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 502.

<sup>100</sup> PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 450.

<sup>101</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op., cit., p. 136.

<sup>102</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p. 209.

Cela dit, ce professeur fictif est l'exemple même de ceux qui forment ce que Nabokov nomme les « mauvais lecteurs ». Comme nous l'avons vu précédemment, Nabokov considérait qu'il ne fallait pas tenir compte de la biographie de l'auteur pour étudier son œuvre.

On trouve aussi le mauve lors du premier contact du Narrateur avec la peau d'Albertine, lors de la partie de colin-maillard d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

La pression de la main d'Albertine avait une douceur sensuelle qui était comme en harmonie avec la coloration rose, légèrement mauve de sa peau. Cette pression semblait vous faire pénétrer dans la jeune fille, dans la profondeur de ses sens, comme la sonorité de son rire, indécent à la façon d'un roucoulement ou de certains cris.<sup>103</sup>

Ainsi toucher la peau « légèrement mauve » d'Albertine est une expérience tellement sensuelle et intime pour le narrateur qu'il voit dans ce contact l'équivalent d'une pénétration charnelle. Dans *Lolita*, au chapitre 13 de la Première Partie, le mauve d'un bleu aux tons violacés sur la cuisse de la jeune fille excite Humbert au plus au point. Si le nympholepte n'avait pas besoin de ce petit hématome pour trouver sa nymphette affriolante, la tâche mauve sur sa jambe semble illustrer la première exultation d'Humbert qui résultera des caresses que lui autorise Lolita sur les jambes et de l'emplacement érotique qu'elles prendront sur le corps d'Humbert. L'intertexte proustien pour ce qui est de la symbolique véhiculée par le mauve dans *Ada* apparaît au chapitre 8 de la Première Partie, avec une connotation ouvertement érotique dans la description qu'Ada fait à Van d'une larve de papillon en se plaignant que sa mère ne daigne pas s'y intéresser.

if I could persuade her to overcome her old-fashioned squeamishness and place simultaneously on palm and pulse (the hand alone would not be roomy enough!) the noble larva of the *Cattleya Hawkmoth* (mauve shades of Monsieur Proust), a seven-inch-long colossus, flesh colored, with turquoise arabesques, rearing its hyacinth head in a stiff 'Sphinxian' attitude.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit, p. 480.

<sup>104</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada, or Ardor*, op. cit., p. 49.

si je pouvais lui persuader de surmonter ces répugnances d'un autre âge et de poser à la fois sur sa paume et sur son poulx (car la main seule ne serait pas assez grande) la noble larve du Sphinx du Catleya (ombres mauves de Monsieur Proust), une géante longue de sept pouces, couleur chair striée de turquoise, au chef d'Hyacinthe érigé dans l'attitude dite sphigienne.<sup>105</sup>

Ce mauve qui est celui de la « très phallique » larve du Sphinx de Cattleya sera présent tout au long de l'œuvre, dans les reproductions de fleurs que peint Ada (pendant que Van se délecte de sa nuque), sur le membre viril de Van lui-même, cité à maintes reprises dans l'œuvre.

---

<sup>105</sup> NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, op., cit., p. 81.

## Conclusion

L'étude des cours de littérature que Nabokov consacre à Proust révèle une analyse intéressante et originale de la part de l'écrivain-professeur d'*A la recherche du temps perdu*, analyse qui se trouve bien des fois être en avance sur la critique proustienne de l'époque. La distinction entre auteur et Narrateur, qui peut sembler élémentaire de nos jours, impliquait, au début des années cinquante, une lecture véritablement moderne de l'œuvre. L'étude d'une certaine « vraisemblance » proustienne, au sens nabokovien du terme tel que nous l'avons explicité, permise par des descriptions détaillées, par des « éventail[s] » de métaphores et par les multiples renversements de point de vue proposés par l'œuvre, s'inscrit en faux contre certaines des critiques adressées à Proust à l'époque des années d'enseignement de Nabokov, critiques qui reprochaient souvent à l'écrivain français son manque de profondeur supposé, sa « superficialité » - image fréquente, notamment en France et en Italie durant l'entre-deux-guerres<sup>106</sup>. Bien au contraire, comme le montre Nabokov, son perspectivisme subtil permet la création de personnages à multiples facettes que le lecteur découvre au fil de l'œuvre. On reconnaît ici bien sûr pour une certaine part l'influence de Schopenhauer, très forte durant la période de l'entre-deux siècles, à travers quelques célèbres affirmations synthétiques et

---

<sup>106</sup> FRAVALO-TANE, Pascale, *A la recherche du temps perdu en France et en Allemagne (1913-1958)*, éd. Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », n°11, Paris, 2008, 461p.

vulgarisées telles que : « Le monde est ma représentation »<sup>107</sup>. Il semble que Nabokov ait éprouvé de fortes affinités avec les renversements de point de vue proustiens, tout particulièrement avec les passerelles qu'ils permettent vers le genre policier. Au fond, il n'est pas difficile de considérer le Narrateur comme un éternel enquêteur et ses prospections pas à pas dans le monde des possibles sont sans doute un des modèles dont a pu s'inspirer Nabokov pour les « enquêtes » d'Humbert Humbert dans *Lolita*. Le perspectivisme permis par les renversements de point de vue participe également d'un certain esprit de mystification de la part des deux auteurs. Voile plus ou moins pudique dans l'évocation de l'homosexualité chez Proust, il est, chez Nabokov, un outil d'« abus du lecteur » dans *Lolita*. Proust et Nabokov partagent également le goût de la mise en roman des transgressions sexuelles. Il ne fait guère de doute que Charlus est l'un des modèles de Kinbote dans *Feu pâle*. Et, dans le roman de Nabokov comme dans l'œuvre de Proust, l'évocation de l'homosexualité oscille entre bouffonnerie et pathétique. Le voyeurisme est également une transgression sexuelle présente chez les deux auteurs. Si celui-ci peut être excitant, il est parfois également source de frayeur ou de chagrin comme c'est par exemple le cas lorsque le Narrateur aperçoit Saint-Loup à l'entrée d'une maison de passe chez Proust, ou dans *Ada* où le voyeurisme innocent de Lucette déclenchera en elle des sentiments pour Van qui ne pourront jamais être assouvis et qui la tortureront jusqu'à ce qu'elle mette fin à ses jours. Proust et Nabokov évoquent également l'inceste dans leurs œuvres respectives, mais pas au même degré. Alors que celui-ci sera consommé sur toute une vie dans *Ada*, il n'est qu'une connotation lorsqu'il s'agit de dépeindre les rapports du Narrateur avec sa mère, réincarnés dans ses relations avec ses amantes. Ainsi que nous l'avons remarqué, Proust et Nabokov utilisent tous deux l'intertexte pour dire l'inceste. Et certaines motivations, comme par exemple la volonté d'infléchir le jugement du lecteur via l'intertexte sont partagées par les deux auteurs.

---

<sup>107</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, tr. de l'allemand par Auguste Burdeau, PUF, Paris, 2004 [1819], 1434p.

Mais l'influence de Proust se ressent plus encore dans *Ada*. Comme on a pu le voir, l'idée d'*Ada* émerge dans la pensée de Nabokov peu de temps après que celui-ci eut accepté d'écrire un scénario d'*A la recherche du temps perdu* pour une adaptation cinématographique. Nabokov définit lui-même *Ada* comme un roman sur le Temps et la structure de son roman se calque en partie sur *A la recherche du temps perdu*, notamment lorsque l'on observe l'élaboration progressive de la réflexion sur le Temps menée par les narrateurs et leurs errances dans l'écriture qui débouchent finalement dans les deux cas sur une prise de plume imminente et épiphanique. Les hommages sont également présents à travers les variations sur la jalousie, particulièrement sur la jalousie gomorrhéenne qu'éprouve Van lorsqu'Ada lui est infidèle avec Cordula de Prey, ou bien pire avec sa petite sœur Lucette – ce qui n'est pas sans rappeler l'horreur éprouvée par le Narrateur à l'idée d'échanges de plaisir entre Albertine et Andrée (Andrée qui, comme la fameuse « amie de Mlle de Vinteuil », fait d'ailleurs figure de sœur pour Albertine dans *A la recherche du temps perdu*). Enfin, la couleur mauve apparaît comme un emprunt plus inattendu, symboliquement fort et définitivement proustien, dans *Ada*. Comme le laisse à penser la première apparition simultanée de Proust et du mauve dans le roman, cette couleur, que Nabokov n'avait pas manqué de commenter dans ses cours de littérature revêt des significations tout à fait autres que celles qu'elle a traditionnellement chez Nabokov (pour qui elle est également très importante). Il ne s'agit plus, pour l'auteur synesthète, de faire allusion aux couleurs de ses propres initiales (gris et mauve), comme c'était par exemple le cas dans *La Méprise*, mais d'utiliser cette couleur pour l'évocation de l'art et de l'érotisme, comme c'était déjà le cas chez Proust.

## Bibliographie

### Œuvres du corpus

#### Œuvres de Nabokov

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, in *Nabokov, Novels 1955-1962*, The Library of America, New York, 1996 [1955].

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, tr. de l'américain par Maurice Couturier, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2005 [1955].

NABOKOV, Vladimir, *Pale Fire*, in *Nabokov, Novels 1955-1962*, The Library of America, New York, 1996 [1962].

NABOKOV, Vladimir, *Feu pâle*, tr. de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, coll. « Folio », n°2252, Paris, 1991 [1965].

NABOKOV, Vladimir, *Ada or Ardor*, in *Nabokov, Novels 1969-1974*, The Library of America, New York, 1996 [1969].

NABOKOV, Vladimir, *Ada ou l'ardeur*, tr. de l'anglais par Gilles Chahine et J. B. Blandenier, Le livre de poche, n°4902, Paris, 1977 [1975].

NABOKOV, Vladimir, « L'Enchanteur », tr. de l'anglais par Gilles Barbedette, Rivages, coll. « Rivages poche », n°215, Paris, 1997 [1986].

NABOKOV, Vladimir, *Lectures on Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, New York ; London, 1980, 385p.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures I*, tr. de l'anglais par Hélène Pasquier, éd. Fayard, Paris, 1983, 543p.

NABOKOV, Vladimir, *Lectures on Russian Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, London, 1981, 324p.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures II*, tr. de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, éd. Fayard, Paris, 1985, 443p.

NABOKOV, Vladimir, *Lectures on Quixote*, Brucoli Clark, San Diego, New York ; London, 1983, 219p.

NABOKOV, Vladimir, *Littératures III*, tr. de l'anglais par Hélène Pasquier, éd. Fayard, Paris, 1986.

NABOKOV, Vladimir, *Partis pris*, tr. de l'anglais par Vladimir Sikorsky, 10-18, coll. « Bibliothèques 10-18 », Paris, 2001 [1999], 376p.

## Œuvres de Proust

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Folio », texte de la Pléiade, Paris, 1988-1990 (8 vol.).

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, coll. « Folio », n°821, Paris, 1954 [1913].

PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, coll. « Folio », n°1946, Paris, 1987 [1919].

PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes I*, Gallimard, coll. « Folio », n°900, Paris, 1954 [1921].

PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes II*, Gallimard, coll. « Folio », n°88, Paris, 1954 [1921].

PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, coll. « Folio », n°102, Paris, 1954 [1922].

PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, Gallimard, coll. « Folio », n°785, Paris, 1954 [1923].

PROUST, Marcel, *Albertine disparue*, Gallimard, coll. « Folio », n°146, Paris, 1954 [1925].

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, coll. « Folio », n°159, Paris, 1954 [1927].

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, dir. CLARAC, Pierre et SANDRE, Yves, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1971, 1022p.

## **Sur Nabokov**

### Essais

ALEXANDROV, Vladimir, *Nabokov's Otherworld*, éd. Princeton University Press, Princeton, 1991, 270p.

APPEL, Alfred, *The Annotated Lolita*, Vintage, New York, 1991 [1970], 457p.

BERBEROVA, Nina, *Nabokov et sa Lolita*, tr. du russe par Cécile Térouanne, Actes Sud, Paris, 1996, 70p.

BOYD, Brian, *Les années russes*, tr. de l'anglais par Philippe Delamare, Gallimard, Paris, 1992 [*The Russian Years*, Princeton University Press, 1990], 700p.

BOYD, Brian, *Les années américaines*, tr. de l'anglais par Philippe Delamare, Gallimard, Paris, 1991 [*American Years*, Princetown, 1991], 826p.

BOYD, Brian, *Nabokov's : Ada, The Place of Consciousness*, Ardis, Ann Arbor, 1985, 353p.

BOYD, Brian, *Pale Fire, The Magic of Artistic Discovery*, Princetown University Press, Woodstock, 1991, [1952], 303p.

CANCOGNI, Annapaola, *The mirage in the mirror, Nabokov's Ada and Its French Pre-Texts*, Garland Publishing, London, 1985, 367p.

COUTURIER, Maurice, *Nabokov, L'Age d'Homme*, Paris, 1979, 174p.

COUTURIER, Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Seuil, coll. « Poétique », Paris 1993, 418p.

COUTURIER, Maurice, *Nabokov : Lolita*, Didier érudition, coll. « CNED-Didier Concours », Paris, 1995, 125p.

COUTURIER, Maurice, *et alii, Lolita*, Autrement, coll. « Figures mythiques », Paris, 1998, 131p.

FOSTER, John Burt, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, éd. Princeton University Press, Princeton, 1993, 260p.

GUY, Laurence, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, PUP, Aix-en-Provence, 2007, 398p.

GRAYSON, J, Nabokov Translated, *A Comparism of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, 1977, 251p.

MAIXENT, Jocelyn, *Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov, de La Méprise à Ada*, 1e éd. Paris : PUF, coll. « Major », 1995, 195p.

POULIN, Isabelle, *Nabokov lecteur de l'autre. Incitations*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2005, 249p.

POULIN, Isabelle, *Écritures de la douleur*, Editions Le Manuscrit, Paris, 2006, 354p.

RAGUET-BOUVART, Christine, *Lolita, un royaume au-delà des mers*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1996, 313p.

#### Articles et périodiques

DE DIEULEVEULT, Juliette, « Les artistes de l'élégance chez Marcel Proust et Vladimir Nabokov », 2002 in *Revue de littérature*, n° 303, Paris, 2002, pp. 301-321.

PIER, John, « Narrative configurations », *The Dynamics of Narrative Form*, Walter de Gruyter, Berlin ; New York, 272p.

*Magazine littéraire*, « Nabokov l'enchanteur », n°379 septembre 1999, pp.1-67.

#### Sites internet

<http://www.zembla.org>

<http://www.ada.auckland.ac.nz>

#### Autre

PIVOT, Bernard, *Apostrophes : Entretien avec Vladimir Nabokov*, diffusé en direct sur Antenne 2 le 30 mai 1975 dans le cadre de l'émission "Apostrophes", Institut national de l'Audiovisuel, Gallimard, Paris, cop. 2004.

## Sur Proust

### Essais

ANDRÉ, Julie, *Le Cahier 46 : transcription et interprétation*, Paris III Sorbonne, 2009, vol. 1 : « Interprétation », 283p., vol. 2, « Transcription », 167p.

BARTHES, Roland, *et alii.*, *Recherche de Proust*, Seuil, Paris, 1983, 196p.

BIZUB, Edward, *Proust et le moi divisé*, Droz, Genève, 2006, 289p.

BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust, Bilan critique*, Nathan, coll. « Nathan Université », n°128, Paris, 1994, 128p.

BRUN, Bernard, *Idées reçues : Marcel Proust*, éd. Le Cavalier Bleu, coll. « idées reçues », n°151, Paris, 2007, 126p.

CHARDIN, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, coll. « Recherches proustiennes », Honoré Champion, Paris, 2006, 254p.

CHARDIN, Philippe, *L'Amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Droz, Genève, 1990, 206p.

COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, 314p.

COUDERT, Raymonde, *Proust au féminin*, Grasset, Paris, 1999, 311p.

CRÉMIEUX, Benjamin, *XXe siècle*, NRF, Paris, 1924, 250p.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, coll. « Quadrige », Presses universitaires de France, Paris, 3e éd., 1996 [1964], 219p.

DOUBROVSKY, Serge, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Mercure de France, Paris, 1974, 198p.

FRAVALO-TANE, Pascale, *A la recherche du temps perdu en France et en Allemagne (1913-1958)*, éd. Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », n°11, Paris, 2008, 461p.

HUBIER, Sébastien, « Du côté des petites madones perverses », in *Du Künstlerroman au Bildungsroman érotique, Une anthropologie littéraire de l'intimité*, Dossier d'H.D.R., Tours, 2008.

KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible*, Gallimard, Paris, 1994, 455p.

LADENSON, Elisabeth, *Proust lesbien*, EPEL, Paris, 2004, 171p.

MILLY, Jean, *La Phrase de Proust*, Larousse, Paris, 1975, 223p.

MILLY, Jean, *Proust et le style*, Minart, Paris, 1970, 146p.

NATUREL, Mireille, « La phrase longue dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust », thèse de Paris-III, 1983, 2 vol., 604p.

PIERRE-QUINT, Léon, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, éd. Du Sagittaire : S. Kra, Paris, 1925, 303p.

POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, rééd. 1982 [1963], 210p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974, 237p.

SCHULTE-NORDHOLT, *Le Moi créateur dans A la recherche du temps perdu*, l'Harmattan, Paris, 2000, 263p.

SOLOMON, Julie, *Proust, lecture du narrataire*, coll. « la thésothèque », Librairie Minard, Fleury-sur-Orne, 1994, 319p.

SPITZER, Léo, *Études de style*, tr. de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Gallimard, Paris, 1980, 531p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust : biographie*, Gallimard, coll. « Biographies nrf », Paris, 1996, 952p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, 461p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Lectures de Proust*, Colin, coll. « U2 », Paris, 1971, 283p.

*Dictionnaire Marcel Proust*, dir. Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, Paris, 2004, 1098p.

## **Appareil critique**

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 285p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, 573p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, 388p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956, 184p.