Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

3 | 2010

Lolita : Examining “the Underside of the Weave”

Play hard : enjeux des jeux dans *Lolita*

René Alladaye

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1626>

DOI : 10.4000/miranda.1626

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

René Alladaye, « Play hard : enjeux des jeux dans *Lolita* », *Miranda* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 26 novembre 2010, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1626> ;
DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.1626>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Play hard : enjeux des jeux dans *Lolita*

René Alladaye

- 1 Le sujet de cette étude s'écarte un peu, du moins en apparence, des grandes lignes thématiques de *Lolita* puisqu'il s'agira d'explorer dans les pages qui suivent le traitement du jeu dans le roman. Cet éloignement des sentiers battus ne se fait pas sans arrière-pensée, cependant, et l'objectif premier de ce travail est de montrer que le choix du sujet est moins « excentrique » qu'il n'y paraît. L'idée que je souhaite défendre ici est en effet très simple et pourrait se résumer d'une formule : on ne lit pas *Lolita*, on joue à *Lolita*.
- 2 Pour ce faire il m'a paru pertinent de diviser mon travail en trois étapes. Je me demanderai d'abord à quoi on joue dans *Lolita* en me penchant sur la récurrence de certains jeux dans l'intrigue. Puis j'essaierai de montrer que cette domination de certaines formes de jeu reflète le fonctionnement de la narration. Enfin, je me tournerai vers l'auteur pour mettre en évidence une idée simple : lire Nabokov, c'est participer à un jeu, et à un jeu qui n'est pas toujours facile, d'où la partie anglaise du titre de cette étude, de prime abord un peu énigmatique.

1. A quoi joue-t-on dans *Lolita* ?

- 3 *Lolita* est un roman dans lequel les jeux occupent une place assez importante. Ce n'est pas forcément une surprise, puisque l'un des personnages principaux est une enfant. Ce n'est pas surprenant non plus de la part d'un narrateur qui se décrit comme singulièrement sensible à la magie des jeux (« especially susceptible to the magic of games », 265).¹ Ce qui est plus étonnant, en revanche, c'est que les jeux qui dominent le texte ne sont pas des jeux d'enfant. Le roman fait apparaître quelques scènes d'enfants, des scènes de jeu, dans lesquelles intervient notamment Lolita, mais elles sont peu nombreuses et tombent systématiquement dans deux catégories.
- 4 Première catégorie : la scène d'ennui. Au chapitre XII de la deuxième partie, le jeu n'amuse personne :

The party was not a success. [...] and most of the evening was spent messing up in the kitchen, and then endlessly jabbering about what card game to play, and sometime later, two girls and four boys sat on the floor of the living room, with all windows open, and played a word game which Opal could not be made to understand [...] (225-226)

- 5 On notera au passage le lien entre le jeu de cartes que l'on trouve ici et un autre jeu de cartes, le bridge, évoqué à plusieurs reprises dans le roman comme emblème du jeu de société, et d'une société dont Humbert s'exclut. Le bridge, c'est par excellence, le jeu des autres, comme en témoigne un passage du chapitre IV de la première partie où l'on trouve le récit de l'un des épisodes majeurs de l'aventure Annabel :

Through the darkness and the tender trees we could see the arabesques of lighted windows which, touched up by the colored inks of sensitive memory, appear to me now like playing cards — presumably because a bridge game was keeping the enemy busy. (13)

- 6 On songera également à la première description, très peu flatteuse, de Charlotte (I, 10, 39) où l'on voit en elle la probable adhérente d'un club de bridge.
- 7 Deuxième catégorie : la scène du désir. On en trouve déjà un exemple intéressant avec le passage du jardin public au chapitre V de la première partie, mais je vais plutôt me pencher ici sur un passage qui fait intervenir Lolita.

How charming it was to see her, a child herself, showing another child some of her accomplishments, such as for example a special way of *jumping rope*. *With her right hand holding her left arm behind her untanned back, the lesser nymphet, a diaphanous darling, would be all eyes*, as the pavonine sun was all eyes on the gravel under the flowering trees, while in the midst of that occlude paradise, my freckled and raffish lass skipped, repeating the movements of so many others I had gloated over on the sun-shot, watered, damp-smelling sidewalks and ramparts of ancient Europe. *Presently, she would hand the rope back to her Spanish friend, and watch in her turn the repeated lesson, and brush away the hair from her brow, and fold her arms, and step on one toe with the other, or drop her hands loosely upon her still unflared hips, and I would satisfy myself* that the damn staff had at last finished cleaning up our cottage; whereupon, flashing a smile to the shy, dark-haired page girl of my princess and thrusting my fatherly fingers deep into Lo's hair from behind, and then gently but firmly clasping them around the nape of her neck, I would lead my reluctant pet to our small home for a quick connection before dinner. (184-185, c'est moi qui souligne)

- 8 Il s'agit bien d'une scène de jeu — le saut à la corde en l'occurrence — mais le jeu y devient, on le voit, complètement secondaire, simple prétexte à une description des deux nymphettes (Lolita et la fillette qu'il appelle « the lesser nymphet, a diaphanous darling »), description dans laquelle s'exprime avant tout le désir de Humbert. La fin de la citation indique clairement l'urgence de ce désir. Le verbe « satisfy myself » annonce en fait le dénouement de cette scène que Humbert finit par interrompre pour passer à d'autres activités : « I would lead my reluctant pet to our small home for a quick connection before dinner ».
- 9 Pourquoi un traitement aussi particulier des scènes de jeux entre enfants ou adolescents ? La raison essentielle en est, me semble-t-il, l'agencement même de la narration dans ce roman où tout est tyranniquement centré sur le personnage de Humbert. La petite fête organisée pour Lolita ne peut être qu'ennuyeuse puisqu'il n'y a pas sa place. La scène de jeu avec l'autre fillette ne peut être qu'une scène de désir puisque Humbert n'assiste pas à un jeu, mais à une série de gestes qu'accomplit un corps désirable, et qui ne font que le rendre plus désirable encore.

- 10 Les jeux auxquels on va ici s'intéresser et jouer, sont donc ceux auxquels Humbert s'intéresse et joue, ou souhaite que Lolita joue. Car on joue essentiellement à deux jeux dans *Lolita*, et ils appartiennent à deux groupes distincts. Il y a d'abord le jeu auquel Humbert joue : les échecs. Mais on ne doit pas négliger le jeu auquel il fait jouer Lolita : le tennis.
- 11 Je commencerai par les échecs en m'empressant de préciser qu'un certain nombre des remarques qui suivent sont liées à un article d'Edmond Bernhard intitulé « La thématique échiquéenne de *Lolita* ». ² La pratique des échecs est évoquée très directement à trois reprises. On trouve la première de ces évocations au chapitre VII de la première partie lorsque Humbert joue avec un médecin polonais qui n'est autre que le père de Valeria. Cette partie est décrite très brièvement:
- We played chess: his daughter watched me from behind her easel, and inserted eyes and knuckles borrowed from me into the cubistic trash that accomplished misses then painted instead of lilacs and lambs. (25)
- 12 On note ici la manière dont l'univers géométrique de l'échiquier se transporte sur la toile cubiste que peint Valeria. Ce type de transfert réapparaît dans les deux évocations suivantes du jeu. Elles interviennent dans la deuxième partie du roman, plus précisément dans l'épisode de Beardsley, où Humbert trouve un partenaire attiré : Gaston Godin. La première scène de jeu d'échecs de Beardsley se trouve au chapitre VI. Il s'agit de la description la plus longue, elle occupe pratiquement une page entière. Et ce qui frappe dans ce passage, c'est qu'on y parle finalement assez peu de la partie d'échecs elle-même. Le centre d'intérêt, c'est Lolita dont les déplacements, dans une pièce voisine se lient pour Humbert (même s'il prête cette impression à Gaston) aux déplacements de sa Dame sur l'échiquier :
- Sometimes, from where we sat in my cold study I could hear Lo's bare feet practicing dance techniques in the living room downstairs; but Gaston's outgoing senses were comfortably dulled and he remained unaware of those naked rhythms— and-one, and-two, and-one, and-two, weight transferred on a straight right leg, leg up and out to the side, and-one, and-two, and only when she started jumping, opening her legs at the height of the jump, and flexing one leg, and extending the other, and flying, and landing on her toes—only then did my pale, pompous, morose opponent rub his head or cheek as if confusing those distant thuds with the awful stabs of my formidable Queen. (206)
- 13 La seconde partie reprend exactement le même schéma et met en jeu la même pièce. Elle se déroule au moment où Humbert apprend que Lolita lui a menti et qu'elle ne suit pas ses cours de piano. L'état de choc dans lequel le plonge la nouvelle se traduit immédiatement dans sa description de la scène :
- One Friday night toward the end of May [...] the telephone in my study, where I was in the act of mopping up Gustave's — I mean Gaston's — king's side, rang and Miss Emperor asked if Lo was coming next Tuesday because she had missed last Tuesday's and today's lessons. I said she would by all means — and went on with the game. As the reader may well imagine, my faculties were now impaired, and a move or two later, with Gaston to play, I noticed through the film of my general distress that he could collect my queen; (229-230)
- 14 Gaston ne profite pas de l'aubaine, et la partie se termine par la nulle, mais ce passage annonce évidemment la capture prochaine de la Dame : l'enlèvement de Lolita par Quilty.
- 15 Le deuxième jeu apparaissant de façon récurrente dans le roman est le tennis, également présent à trois reprises, que Humbert veut apprendre à Lolita pour faire

naître avec elle une complicité qui dépasse leurs séances intensives de gymnastique en chambre — « I tried to teach her to play tennis so we might have more amusements in common » (182-83) — mais qui devient rapidement l’emblème de l’enfermement. L’enfermement de Humbert dans le passé tout d’abord; Humbert veut que Lolita pratique le tennis pour faire renaître un moment de sa relation avec Annabel: « On this or that hotel court I would drill Lo, and try to relive the days when in a hot gale, a daze of dust, and queer lassitude, I fed ball after ball to gay, innocent Annabel » (183). Enfermement de Lolita aussi; enfermement physique, car le court est un décor grillagé, une cage (on peut penser à la cage du singe du jardin des plantes que Nabokov évoque dans sa postface).³ Enfermement psychologique plus encore, dans la mesure où Lolita, dans ces passages tennistiques, apparaît clairement comme la marionnette de Humbert contrainte de jouer à un jeu qui ne l’intéresse pas. Le narrateur l’admet d’ailleurs à demi-mot lorsqu’il décrit la manière dont elle joue en l’appelant « the art of make believe » (262).

- 16 Les échecs et le tennis sont des activités assez différentes, mais beaucoup d’aspects les rapprochent dans le roman. J’en retiendrai deux. D’abord, ils se jouent tous deux sur un champ étroitement délimité : d’un côté l’échiquier et ses soixante-quatre cases, auquel fait évidemment écho « the crazy quilt of forty-eight states » (171). De l’autre le court de tennis, espace grillagé qui, comme on l’a déjà souligné, n’est pas sans ressembler à une cage. Deuxième point commun : le statut qu’ils réservent au personnage féminin. Dans les deux cas, la femme est un enjeu. C’est tout à fait clair aux échecs : on joue, métaphoriquement, pour gagner Valeria ou conserver Lolita, et la manière dont les trois parties sont décrites, avec pour contrepoint les actions de ces dernières, montre bien que la situation sur l’échiquier traduit d’abord ce qui se passe *au-delà* de l’échiquier. C’est évident aussi au tennis, bien que l’enjeu se soit un peu déplacé puisque l’on n’est plus dans l’idée de la *conquête* mais dans celle de la *domination*. Il s’agit pour Humbert, en la contraignant à jouer à ce jeu qui l’ennuie, de faire de Lolita *sa chose*.
- 17 Pourquoi donner une place aussi importante à ces deux jeux qui, notons-le au passage, miment tous deux une lutte, un combat singulier, si l’on se réfère à la classification de Roger Caillois dans *Les Jeux et les Hommes* ?⁴ Peut-être, c’est du moins l’interprétation que j’avancerais ici, parce que les échecs et le tennis fonctionnent comme emblèmes d’un troisième jeu, central dans le roman : le jeu amoureux. Le jeu amoureux occupe une place particulièrement importante dans la confession de Humbert. Ce dernier se décrit comme plutôt séduisant et évoque nombre de relations « amoureuses », même si l’adjectif doit souvent être mis entre guillemets. J’aimerais me concentrer ici sur la relation « amoureuse » entre Humbert et la nymphette — et les guillemets sont ici vraiment nécessaires — qui occupe le centre du roman. Et je m’y intéresserai bien sûr en relation avec la thématique du jeu.
- 18 Il s’agit de jeu amoureux, mais les protagonistes y sont envisagés comme les pièces d’une partie d’échecs. Lolita, on l’a vu dans les passages décrivant les parties avec Gaston, est la Dame, la pièce la plus puissante du jeu — the Queen — détail très signifiant parce qu’il se conjugue naturellement avec le passage où Humbert lui donne le surnom de « frigid Queen » (288). En poursuivant l’analogie, on peut aussi voir en Humbert une pièce du jeu d’échecs, à la faveur d’un jeu de mots facile mais qui ne pouvait échapper au polyglotte Nabokov. On se souvient de la définition du nympholepte. « An artist and a madman » (16). A madman ? Un *Fou*, bien sûr. Mais une métaphore tout aussi facile peut également dans notre lecture en faire un *pion*,

manipulé par Lolita et Quilty. Enfin, même s'il s'agit d'un détail, n'oublions pas que l'un des camarades de classe de Lolita se nomme Kenneth Knight, comme le Cavalier du jeu d'échecs, allusion aussi, on s'en doute, à un autre Knight, Sebastian, le héros de *The Real Life of Sebastian Knight*, le premier roman composé en anglais par Nabokov.

- 19 Le jeu amoureux tel que le pratique Humbert ne doit rien au hasard. Il s'apparente décidément à une partie d'échecs, et on retrouve dans son déroulement quelques motifs typiquement échiquéens. J'en mentionnerai quatre en m'appuyant pour une part, je le précise encore, sur l'analyse d'Edmond Bernhard. On ne peut pas jouer aux échecs, premier point, sans être conscient de l'importance de la stratégie, autrement dit de l'importance d'avoir un plan et de s'y tenir, de raisonner sur le long terme et d'avoir « plusieurs coups d'avance » sur les événements. C'est très exactement ce que reflète un passage du chapitre XXV de la première partie :

My scheme was a marvel of primitive art: I would whizz over to Camp Q, tell Lolita her mother was about to undergo a major operation at an invented hospital, and then keep moving with my sleepy nymphet from inn to inn while her mother got better and better and finally died. (119)

- 20 Que fait Humbert ici en quelques lignes ? Il livre sa stratégie, son plan de prise de possession de Lolita, et, incidemment, de manière plus métatextuelle, le plan narratif de la fin de la première partie qui ne s'achèvera que lorsque tous ces coups auront été joués.
- 21 On ne peut pas non plus jouer aux échecs, deuxième point, sans être conscient de l'importance de la tactique : un ensemble de manœuvres concrètes, immédiates, à court terme cette fois. L'emblème de la tactique, pour le joueur d'échecs, c'est la combinaison. Là encore on trouve un parallèle évident avec cette notion dans l'attitude et les choix de Humbert qui voit très rapidement le profit immédiat qu'il peut tirer d'une situation. L'exemple le plus spectaculaire de cela, c'est ce que j'appellerai « l'idée Charlotte ». Elle intervient au chapitre XVII de la première partie, juste après que Humbert vient de lire la déclaration d'amour de Charlotte. La tactique est aussi simple que brillante : épouser la mère pour conserver la fille. On notera la manière dont le texte insiste sur la naissance de l'idée et sur le moment où Humbert, comme un joueur d'échecs, après avoir réfléchi à la position voit la combinaison.

After a while I destroyed the letter and went to my room, and *ruminated*, and rumbled my hair, and modeled my purple robe, and moaned through clenched teeth *and suddenly* — *Suddenly*, gentlemen of the jury, I felt a Dostoevskian grin dawning (through the very grimace that twisted my lips) like a distant and terrible sun. I *imagined* (under conditions of new and *perfect visibility*) all the casual caresses her mother's husband would be able to lavish on his Lolita. I would hold her against me three times a day, every day. All my troubles would be expelled, I would be a healthy man. (78, c'est moi qui souligne)

- 22 Ma troisième direction est un peu plus technique. Il s'agit de ce que l'on appelle la *promotion*. La promotion est une règle très simple du jeu d'échecs. Lorsqu'un pion, l'élément le plus faible de toute l'armée, parvient à traverser tout l'échiquier il peut se transformer en n'importe quelle autre pièce (à l'exception du Roi). Il reçoit donc une « promotion ». Généralement, les joueurs choisissent la pièce la plus forte, la Dame. Bernhard voit ce motif de la promotion dans la manière dont, à la faveur de la mort de Charlotte, la Dame originelle, Lolita prend sa place et devient à son tour la Dame. Dernière analogie : la scène de mise à mort du chapitre 35, dans laquelle on verra un lien évident avec le dénouement d'une partie et l'expression qui la ponctue : « échec et

mat », où le mot « mat »— d'origine perse — signifie, comme chacun sait, « mort ». Dans le chapitre 35, Humbert met Quilty échec et mat.

- 23 Ce que ces remarques donnent à voir, c'est à quel point les échecs fonctionnent, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Richard, comme une *métaphore obsédante* dans *Lolita*. Les échecs ne sont pas seulement le jeu auquel joue régulièrement le narrateur, mais une autre manière de lire quelques moments-clés de l'intrigue. Dans *Lolita*, le jeu n'est pas seulement présent dans l'intrigue, et ne se conçoit pas non plus uniquement comme une manière de décrire certains de ses temps forts, mais devient l'emblème du fonctionnement narratif du roman.

2. Calculs et mises en scène : jeux de narrateur

- 24 Le passage à cette deuxième étape me fournit l'occasion de reprendre, mais très rapidement, une rengaine familière et peut-être un peu lassante à la longue : la distinction entre Humbert protagoniste et Humbert narrateur. Lorsqu'on évoquait plus haut les questions de stratégie et de tactique, on était en présence d'Humbert le protagoniste qui, au moment de l'action, formule ses objectifs et évalue les possibilités qui s'offrent à lui, en un mot *calcule*. Mais celui qui mène vraiment le jeu dans *Lolita* c'est Humbert le narrateur.
- 25 On a décrit longuement les analogies entre l'intrigue et le jeu d'échecs. Il me semble que ces analogies fonctionnent également si l'on observe la manière dont Humbert organise sa confession dans la mesure où celle-ci est extrêmement *calculée*. On trouve l'indice de cette prégnance du calcul dans beaucoup d'aspects du texte, mais je me limiterai ici à la mise en évidence de deux directions.
- 26 J'insisterai dans un premier temps sur la nature extrêmement concertée de certaines scènes d'apparence mineure. L'exemple que je prendrai est celui de la scène de rupture entre Humbert et Valeria au chapitre VIII de la première partie. Deux choses me semblent particulièrement remarquables dans ce passage en ceci qu'elles sont la preuve claire d'un calcul narratif très précis. Cette scène annonce d'abord très directement l'évasion de Lolita dans la deuxième partie. La manière dont Valeria organise et dirige cette scène de rupture en collaboration avec son complice Maximovich, ressemble beaucoup à la manière dont Lolita un peu plus tard organise le deuxième voyage, toujours avec un complice (cette fois Quilty). Et on notera, dans les deux cas, l'importance de la voiture, le taxi de la première partie préfigurant les différents véhicules que Quilty va utiliser pour suivre Humbert et Lolita dans la seconde. Le second point que j'aimerais souligner est un détail du texte : la présence importante du français dans ce passage. Ce détail contribue à créer un effet de réel (on est en France donc on met l'accent sur tout ce qui s'ancre dans un contexte français), mais il contribue aussi, de manière plus subtile, à mettre en place un *programme narratif*. Juste avant que Valeria n'indique à Humbert que son rival se trouve dans le taxi avec eux, et n'est autre que le chauffeur, Humbert qui commence à être en colère pose une question :

I demanded her lover's name. I repeated my question; but she kept up a burlesque babble, discoursing on her unhappiness with me and announcing plans for an immediate divorce. « *Mais qui est-ce?* » I shouted at last, striking her on the knee with my fist; (28, c'est moi qui souligne)

- 27 « Mais qui est-ce ? ». Question dont on n'est pas forcément tenté de faire grand cas, mais qui est pourtant pleine d'intérêt pour trois raisons (au moins). La première réside dans le fait qu'elle fonctionne à la fois sur le court et le long terme. Le court terme : qui est le rival, l'amant de Valeria ? Le long terme : quelle est l'identité du ravisseur de Lolita, question obsédante pour Humbert après la disparition de la nymphette. Long terme encore : pour le lecteur qui, depuis le premier chapitre, s'interroge sur l'identité de la victime de Humbert puisque ce dernier déclare d'emblée qu'il est un meurtrier sans révéler qui il a tué. Une bonne part du suspense sur lequel repose le roman se trouve donc dans cette question d'apparence anodine. Cette interrogation est aussi particulièrement riche de sens parce qu'elle s'applique également, dans un retournement remarquable, à celui qui la pose. « Mais qui est-ce ? » est une question que peut légitimement se poser le lecteur à propos de Humbert. D'abord parce qu'on sait que « Humbert » est un pseudonyme. Ensuite, de manière plus profonde, parce que Humbert est un narrateur dont la sincérité est souvent très douteuse. Il y a donc un sens à se demander qui il est réellement, la victime des circonstances qu'il prétend être ou le personnage abject qu'on est tenté de voir en lui. Cette question vaut enfin d'être remarquée parce qu'elle contient exactement la moitié de sa réponse. *Qui*. Les trois premières lettres d'un nom qui en compte 6 : *Quilty*. Demi-révélation qui s'inscrit dans la stratégie de Humbert dont on sait qu'il multiplie les allusions à *Quilty* dans son texte, mais les multiplie à des moments où seul un relecteur peut les identifier comme on le verra par la suite.
- 28 Le second aspect que j'aimerais souligner, mais très rapidement, car cela fait l'objet d'un article très complet de Nomi Tamir-Ghez,⁵ c'est la façon dont le calcul s'invite aussi, et de manière encore plus fondamentale, dans le rapport que Humbert entretient avec le *narrataire*, c'est-à-dire ce lecteur qu'il projette dans son texte avec lequel il prétend dialoguer, mais qu'en fait il manipule par le biais d'une série de tactiques rhétoriques simples mais terriblement efficaces. Une domination par les mots qui fonctionne d'ailleurs avant tout comme une compensation, une manière pour Humbert d'essayer de faire oublier, qu'il a lui-même été *joué*, et qu'il l'a été, entre autres choses, par les mots des autres. Ceux de Lolita, qui ne lui a proposé un second voyage que pour prendre la fuite avec son rival. Ceux du rival en question aussi, pendant cette fameuse poursuite au cours de laquelle il tente de repérer sa trace de motel en motel, en décryptant tant bien que mal cette suite de noms et d'adresses codés. Il s'avoue alors pris dans ce qu'il qualifie de « jeu démoniaque » : « He succeeded in thoroughly enmeshing me and my thrashing anguish in his demoniacal game » (284).
- 29 Le récit ressemble donc à une partie d'échecs engagée entre narrateur et narrataire, une partie dans laquelle, au-delà du narrataire, c'est le lecteur qui se trouve constamment mis à l'épreuve. Il s'agit pour lui de percer à jour les ruses du narrateur et d'échapper aux pièges dans lesquels il essaye de l'entraîner. On se souvient d'une citation antérieure, et de ce « word game » que l'un des personnages ne comprend pas. Il y a là un double entendre évident : le lecteur se trouve aussi face à un « word game » et la question se pose tout autant de savoir s'il va le comprendre.
- 30 Mais cette analogie avec les échecs pose tout de même un problème, à y bien réfléchir. La narration ressemble à une partie d'échecs à cette différence près que les dés sont complètement pipés par rapport à une partie normale. Pour le saisir, il faut se tourner un instant vers la théorie des jeux et revenir à un aspect élémentaire des échecs. Les échecs sont ce qu'on appelle un *jeu à information complète*. La notion est facile à saisir si

l'on effectue une rapide comparaison entre les échecs et les jeux de cartes. Dans un jeu de cartes, quel qu'il soit, les cartes de nos adversaires nous sont inconnues, et c'est d'ailleurs une dimension importante du jeu que de s'orienter à partir de cette inconnue centrale. Les cartes sont un jeu à information incomplète. Aux échecs, à l'inverse, rien n'est caché. On voit tout l'échiquier, et sur cet échiquier toutes les pièces. On est donc à tout moment en possession de tous les paramètres permettant de déterminer l'évolution possible de la partie.

- 31 Si l'on prend en compte cet aspect central de la nature du jeu d'échecs et que l'on revient à la narration de Humbert, on constate qu'il faut nuancer un peu cette comparaison. D'une partie d'échecs, *Lolita* n'a en fait que l'apparence, car on est très loin de se trouver dans des conditions d'information complète. C'est même tout le contraire puisque Humbert profite de l'avantage que lui confère sa position de narrateur pour dissimuler certaines zones de l'échiquier. Il le fait en distribuant l'information de manière très retorse, soit en la donnant trop tôt pour que le lecteur puisse en saisir la portée (la mort de Lolita alias Mrs. Dolly Schiller, annoncée dès l'avant-propos) soit en la retardant volontairement alors même qu'on pourrait légitimement l'attendre. C'est ce qui se passe avec l'identité de Quilty au chapitre XXIX de la deuxième partie, une identité que Humbert narrateur refuse de dévoiler, décidant de faire durer le suspense un peu plus longtemps en usant de cette formule désormais si connue : « the name the astute reader has guessed long ago » (310). Le problème, c'est que le lecteur — le lecteur et non le *relecteur*, la distinction est ici essentielle — quelle que puisse être son ingéniosité, *n'a pas pu deviner ce nom*, et le narrateur le sait pertinemment. Le lecteur dispute une partie à handicap face à un adversaire qui triche.

- 32 Mais au-delà du jeu d'échecs, on pourrait aussi parler du jeu du musicien : on se souvient de l'avant-propos dans lequel John Ray parle du chant du violon de Humbert. On voit aussi sans trop de difficulté que cette confession met également à l'honneur le jeu de l'acteur. Derrière le couple Humbert protagoniste/Humbert narrateur, s'en profile un second : Humbert acteur/Humbert metteur en scène. Humbert est un acteur. On le voit dès le tout premier chapitre. Il est vrai que la représentation n'aura pas lieu puisqu'il meurt avant le procès, mais on perçoit dès cette ouverture cette envie de s'exposer (*play* n'est jamais loin de *display* dans le roman), cette conscience du public et ce désir de jouer du verbe face à ce public. Cet aspect est présent tout au long du roman. Humbert est souvent surpris en train de jouer un rôle. Il joue un rôle face aux autres personnages. On pensera à la manière dont il se comporte avec Charlotte par exemple. Il est aussi acteur face au lecteur devant lequel il joue ou rejoue des scènes de son histoire. Un moment très emblématique de ce point de vue c'est le chapitre XIII de la première partie. Il s'agit de la scène dominicale de Ramsdale où Humbert, avant de raconter sous une forme très théâtrale l'épisode du davenport réclame l'attention particulière et même la participation de son lecteur : « I want my learned readers to participate in the scene I am about to replay » (62). Citation captivante pour bien des raisons, mais le mot qui m'intéresse ici est évidemment « replay ».

- 33 Ce faisant, Humbert devient aussi le metteur en scène de son petit théâtre d'illusions. C'est lui qui met en lumière ou au contraire pousse dans l'ombre ce qu'il souhaite montrer ou cacher. C'est lui qui, plus subtilement, dicte au public la réception des scènes. Je pense ici à un moment du texte que commente N. Tamir-Ghez dans l'article déjà cité. Il s'agit d'un passage qui se trouve au chapitre VII de la deuxième partie,

passage dans lequel Humbert se décrit en train de donner des pièces de monnaie à Lolita pour qu'elle continue de « remplir ses fonctions » : « O Reader ! Laugh not, as you imagine me on the very rack of joy noisily emitting dimes and quarters [...] » (208). Manipulation absolue que ce commentaire dans lequel Humbert tente de convaincre le lecteur qu'il assiste à un moment de comédie, alors que ce n'est absolument pas le cas, et qu'on n'aura sans doute aucune envie de rire devant cette scène où Humbert fait de Lolita sa prostituée.

- 34 Mais il y a une justice : *Lolita* est aussi une variante de l'arroseur arrosé. Humbert joue et se met en scène, mais ne parvient pas à cacher dans son récit qu'il est tombé sur plus fort que lui. Humbert est un acteur, mais il est confronté à une actrice de première force en la personne de Lolita dont il finit par comprendre, mais un peu tard, qu'elle jouait bel et bien un double jeu, comme au chapitre XXII de la seconde partie : « I shall go further and say that Lo was playing a double game... » (277). Il se trouve aussi, et surtout, pris au piège de Quilty, le vrai dramaturge de l'histoire (« the murdered playwright », 33), celui qui orchestre toute la deuxième partie et parvient même à prendre le contrôle de la scène d'exécution, pourtant soigneusement planifiée par Humbert, et à s'en faire le metteur en scène.
- 35 Cette notion de metteur en scène, cette idée qu'une instance dirige le jeu m'amène à ma dernière étape dans laquelle je vais me pencher rapidement sur le grand ordonnateur de tous ces jeux : Nabokov.

3. Le jeu de Nabokov

- 36 Commençons par dire que l'on peut difficilement faire l'économie cette dernière étape lorsque l'on sait qu'avec Nabokov on est en présence d'un écrivain lui-même très sensible à la magie des jeux. Et on retrouve une nouvelle fois les échecs ici, d'abord parce que Nabokov, ne l'oublions pas, raconte dans l'un de ses romans russes intitulé *La défense Loujine* le destin tragique un joueur d'échecs,⁷ mais aussi parce qu'à ses heures perdues il composait des problèmes d'échecs, une activité qui pour lui s'apparentait à la composition littéraire. Il rassembla d'ailleurs certains de ces problèmes dans un volume intitulé *Poems and Problems*⁸ où ils voisinent précisément avec des poèmes anglais et russes, un choix d'apparence étrange, mais qu'il explique dans un entretien.⁹ Ouvrons une courte parenthèse technique : un problème d'échecs n'est pas une vraie partie. C'est une position composée qu'il faut résoudre. Le plus souvent, il s'agit de trouver une combinaison qui mène à un échec et mat en deux ou trois coups, et dont le premier mouvement, la *clé* du problème, est remarquable par son caractère inattendu, voire paradoxal. Plus la clé est surprenante, plus le problème est beau. Cette parenthèse est utile car le lien avec les échecs va ici au-delà de l'anecdote, et influe directement sur la manière dont Nabokov envisage le texte et sa lecture. En fait, à l'image d'un problème d'échecs, chaque page est un écheveau à démêler, une combinatoire à décrypter. La lecture devient jeu (et on songe évidemment à l'ouvrage de Michel Picard).¹⁰
- 37 Mais avec Nabokov c'est un jeu féroce, et on ne nous ménage pas. Comment Nabokov joue-t-il avec son lecteur ? Il y a naturellement plusieurs directions que l'on pourrait envisager, mais je vais me concentrer brièvement ici sur l'une d'elles, l'intertextualité. Les références intertextuelles, on le sait, sont extrêmement nombreuses dans *Lolita*, et remplissent un certain nombre de fonctions. Mais je m'attarderai ici sur leur nature de *test*. Nabokov entretient une vision très manichéenne des lecteurs. Il y a pour lui, les

bons et les mauvais, et puis bien loin au-dessus, le meilleur d'entre tous, lui-même. Que signifie être un « bon lecteur » ? Voir beaucoup de choses dans le texte, y compris des détails *a priori* insignifiants, développer une perception intime, de ce qui s'y passe et être ainsi en mesure d'en apprécier l'originalité, l'harmonie, la complexité et cette *splendide insincérité* qu'évoque Nabokov dans l'extrait d'entretien donné ci-après dans notre note 9. Chaque page devient ainsi l'occasion de soumettre le lecteur à ce jeu redoutable qui se résume à une question : êtes-vous capables de voir tout ce que j'ai mis dans mon texte ? Le texte fonctionne comme une série d'énigmes que l'on pose et dont on donne plus loin la solution de manière directe ou plus oblique.

- 38 Ce mécanisme de question-réponse donne parfois lieu à des moments d'ironie particulière, où le lecteur croit triompher, s'être montré à la hauteur, pour comprendre plus tard, en relisant, que cela n'était pas du tout le cas. L'allusion à un poème célèbre de Goethe intitulé « Erlkönig » (« Le Roi des Aulnes ») constitue un exemple particulier de ce genre de « mésaventure » sur lequel je refermerai cette étude. Cette référence, on ne peut guère la manquer. Juste avant que Lolita soit « enlevée », Humbert fait une allusion à Quilty en mentionnant « a heterosexual Erlkönig in pursuit » (273). Mais la satisfaction de l'avoir repérée est sensiblement tempérée lorsque l'on prend conscience du fait que ce clin d'œil contenant le titre même du poème, constitue en fait la *réponse* à une énigme posée plus haut et que le lecteur était censé repérer...
- 39 Pour voir l'énigme, c'est-à-dire l'allusion beaucoup plus oblique qui intervient plus tôt dans le roman, il n'est pas inutile de connaître le poème de Goethe dans ses grandes lignes. On y raconte, pour le résumer très rapidement, qu'une incarnation spectrale du Roi des aulnes poursuit à travers la forêt un père et son enfant, et finit par tuer ce dernier dans la dernière strophe du poème dont je reprends la traduction française (pas toujours exempte de reproches) de Charles Nodier : « Le père frissonne d'horreur, il galope à vive allure, / Il tient dans ses bras l'enfant gémissant, / Il arrive à grand-peine à son port ; / Dans ses bras l'enfant était mort ». Si on connaît ce vers, on songera forcément à un épisode situé au chapitre XXVII de la première partie lorsque Humbert et Lolita sont sur le point d'arriver à l'hôtel Enchanted Hunters. Lolita suggère alors une sortie au cinéma, proposition à laquelle Humbert réagit de la façon suivante : « 'We might', chanted Humbert — knowing perfectly well, the sly tumescent devil, that by nine, when *his* show began, she would be dead in his arms » (131, c'est moi qui souligne). On reconnaît le dénouement du poème de Goethe et on comprend, mais un peu tard, que c'était cela qu'on attendait du *bon lecteur* : qu'il repère la citation légèrement transformée de ce dernier vers avant de voir son intuition confirmée par l'allusion transparente qui se trouve cent-quarante pages plus loin. On comprend aussi qu'à ce jeu-là gagner contre Nabokov tient du génie ou du miracle.
- 40 Je conclurai en mettant une dernière fois l'accent sur trois points. Pour lire *Lolita*, et plus largement Nabokov, il est d'abord préférable de savoir jouer aux échecs. Ce jeu ne fournit pas seulement son cadre à l'un des romans russes, mais apparaît comme une métaphore obsédante dans l'ensemble de l'œuvre, et *Lolita* ne fait pas exception à cette règle. Cette partie d'échecs, s'engage dès la première page et, au-delà des personnages, oppose le lecteur à l'auteur. On aura également noté que la thématique du jeu joue un rôle majeur dans ce roman. Elle contribue à structurer le texte à tous les niveaux, qu'il s'agisse de l'intrigue basique ou des enjeux plus subtils qui entourent sa lecture. On est tenté ici d'être plus radical encore dans la formulation : *Lolita* est un jeu. Ce constat me ramène à la formule employée en introduction : on ne lit pas *Lolita*, on joue à *Lolita*. A

l'image de Humbert mettant toute son énergie à déchiffrer les messages codés de Quilty pendant l'épisode de la poursuite, le lecteur s'engage, en lisant le roman, dans un vaste jeu de pistes où il s'égarera par moments, avant de mettre au jour peut-être, au détour d'une page, la perle rare d'une lecture innovante, et de découvrir la joie du « bon lecteur », cette satisfaction mâtinée d'ironie. Car à la fierté d'avoir compris se mêle le plus souvent la conscience d'avoir compris un peu tard. C'est toujours Nabokov qui a le dernier mot: « *Why did you write Lolita?* [...] I just like composing riddles with elegant solutions » (Nabokov 1990, 16).

BIBLIOGRAPHIE

- Alladaye, René. « Geôle, enjôler, enjoliver : surveiller et (p)unir dans *Lolita*. » In *Sillages critiques* 11 (2010). 21 October 2010. <http://sillagescritiques.revues.org/index1682.html>
- Bernhard, Edmond. « La thématique échiquéenne de *Lolita*. » *L'Arc* 99 (1985) : 37-45.
- Caillois, Roger. *Les Jeux et les Hommes*. Paris : Gallimard, 1958.
- Nabokov, Vladimir. *La Défense Loujine (Zachtchita Loujina)*. 1930. In *Œuvres romanesques complètes*. Ed. Couturier, Maurice. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1999.
- . *Lolita*. 1955. Harmondsworth: Penguin Red classics, 2006.
- . *Poems and Problems*. New York: MacGraw-Hill, 1971.
- . *Strong Opinions*, [1973] New York, Vintage, 1990.
- . *The Luzhin Defense*. 1964. Transl. Michael Scammell and Vladimir Nabokov. London : Penguin Books, 1994.
- Picard, Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, 1986.
- Tamir-Ghez, Nomi. « The Art of Persuasion in Nabokov's *Lolita*. » In *Lolita: A Casebook*. Ed. Pifer, Ellen. Oxford: Oxford University Press, 2003. 17-37.

NOTES

1. Vladimir Nabokov. *Lolita*. 1955. Harmondsworth: Penguin Red classics, 2006.
2. Edmond Bernhard. « La thématique échiquéenne de *Lolita*. » *L'Arc* 99 (1985): 37-45.
3. Je me permets de renvoyer ici le lecteur à un autre de mes articles, récemment mis en ligne, dans lequel je me penche sur la thématique carcérale du roman : « Geôle, enjôler, enjoliver : surveiller et (p)unir dans *Lolita* ». Il est consultable sur le site « revues.org », dans la revue *Sillages critiques*. Il s'agit du numéro 11.
4. Dans sa classification, qui rejoint d'ailleurs celle de Johan Huizinga dans *Homo ludens* (publié en 1938 et traduit chez Gallimard en 1951), Roger Caillois classe les jeux en quatre catégories. Les jeux fondés sur la lutte, le combat singulier appartiennent au groupe « Agôn ». Les jeux reposant sur le hasard (la loterie par exemple) se rattachent au groupe « Aléa ». Les jeux fondés sur le simulacre et l'illusion constituent la catégorie « Mimicry ». Et enfin, les jeux ayant pour principe

premier la transe, le vertige ou l'étourdissement, appartiennent au groupe « Ilinx ». Voir Roger Caillois. *Les Jeux et les Hommes*. Paris: Gallimard, 1958.

5. Nomi Tamir-Ghez. « The Art of Persuasion in Nabokov's *Lolita* ». In *Lolita: A Casebook*. Ed. Pifer, Ellen. Oxford: Oxford University Press, 2003. 17-37.

6. Au nombre des manœuvres déloyales, on pourrait aussi souligner la manière dont Humbert tente de persuader son lecteur que Lolita est, en définitive, l'instigatrice des jeux amoureux qui les lient—et donc la responsable des déviances de Humbert. On pensera à la manière dont il insiste notamment sur les jeux de Lolita à Camp Q, jeux peu innocents qui l'auraient préparée à une intimité avec Humbert dont l'initiative lui revient, selon ce dernier : « I am going to tell you something very strange: it was she who seduced me »(150).

7. Vladimir Nabokov. *La Défense Loujine (Zachtchita Loujina)*. 1930. In *Œuvres romanesques complètes*. Ed. Couturier, Maurice. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1999. *The Luzhin Defense*. 1964. Transl. Michael Scammell and Vladimir Nabokov. London: Penguin Books, 1994.

8. Vladimir Nabokov. *Poems and Problems*. New York: MacGraw-Hill, 1971.

9. « *Why are you including the chess problems with the poems? Because poems are the poetry of chess. They demand from the composer the same virtues that characterize all worthwhile art: originality, invention, harmony, conciseness, complexity, and splendid insincerity* »(Nabokov 1990, 160-61).

10. Michel Picard. *La Lecture comme jeu*. Paris: Minuit, 1986.

RÉSUMÉS

Cette étude se concentre sur l'exploration de la thématique du jeu dans *Lolita*. Elle tente de se pencher de manière précise sur la manière dont le jeu intervient très concrètement dans l'intrigue (notamment le jeu d'échecs et le tennis), avant d'y voir un mode de fonctionnement narratif puis, dans un dernier temps d'examiner la relation très particulière qui se noue entre Nabokov et son lecteur à travers cette notion de jeu. Mais l'ensemble se résume d'une formule : on ne lit pas *Lolita*, on joue à *Lolita*.

This study is a careful exploration of the theme of games in *Lolita*. Games are omnipresent in this novel (notably chess and tennis) and the narrative itself often appears as a game — an elaborate conundrum — that the reader has to solve. *Lolita* is not a novel you read, but a novel you play at/with.

INDEX

Mots-clés : Lolita, jeu, échecs, tennis, stratégie, énigme, intertextualité, narration

Keywords : Lolita, games, chess, tennis, strategy, enigma, intertextuality, narrative

AUTEURS

RENÉ ALLADAYE

Maître de conférences

Université Toulouse 2 - Le Mirail

rene.alladaye@wanadoo.fr