

‘Bad, mad, and dangerous to know’ : la formule lapidaire en laquelle Byron fut caractérisé par Caroline Lamb, l’une de ses victimes, s’appliquerait assez bien à Humbert. Et, de fait, les auteurs romantiques, l’auteur de *Childe Harold* tout le premier, ne sont pas absents des références humbertiennes explicites ou implicites. Pour autant faut-il voir en lui un héros romantique, voire un avatar de cet archétype qu’est le héros byronien, dangereux, en effet, et destructeur mais admirable par sa dimension et perdu par sa démesure ?

Pour Nabokov, la nomenclature des mouvements et des écoles fait partie de ces accrétions mortes qui perdurent nuisiblement de manuel en manuel. Toutefois, le romantisme se présente à lui sous des espèces particulières et il y distingue, dans son commentaire à la traduction du *Eugène Onéguine* de Pouchkine, jusqu’à onze formes ou phases successives que je ne vais pas toutes ici nommer : je me contenterai d’observer qu’entre la phase primitive de la naissance historique, *romance* (qui désigne tant le récit d’armes médiéval que l’Arcadie pastorale qui la suit). et la survie artificielle du romantisme, il observe une croissance et un épanouissement suivis d’une chute dans les stéréotypes qui viennent tenir lieu des règles classiques auparavant rejetées.

Si, nous renvoyant à la première phase, des références médiévales au Cycle d’Arthur ou à l’architecture gothique sont moqueusement présentes dans *Lolita*, en même temps qu’à une Arcadie bien absente de “the Wilds of America” (168/190¹), c’est dans la seconde phase que le goût romantique se définit par “the addition of strangeness to beauty”, *strangeness* étant à considérer dans ses divers sens dont celui de distance (et cette distance est bien à l’œuvre chez Humbert, dans ses années européennes, comme gage de virtualités infinies en même temps que de sécurité au regard de la loi). La troisième phase voit l’inquiétant de cette étrangeté, “the eerie note”, naître du grotesque, du spectral, de la mélancolie d’un spectacle nocturne, et elle engendre une peur irrationnelle : les poèmes et récits de Poe viennent naturellement à l’esprit. La quatrième phase, celle du romanesque fait fond d’un catalogue de *topoi* romantiques, qu’ils soient tel ou tel paysage sous la lune ou les émotions associées. Et on se souvient du ricanement de Lolita à l’évocation de tel “*romantic moonlight ride*” (146/164)...

On le voit, ces « phases » ne sont pas toutes à inscrire dans une succession mais, pour la plupart, elles permettent de lire une évolution du clair au sombre, de l’arcadien au grotesque, de l’élévation à la chute, du pittoresque au menaçant ; mais aussi du rejet des règles

¹ Les références non précédées d’une abréviation renvoient successivement à : (en romains) *Lolita*. New York: Putnam’s (“Vintage”), 2000 / (en italiques) *Lolita*. London: Penguin Books (“Red Classics”), 2006. Les abréviations renvoyant aux autres œuvres de Nabokov sont explicitées, en fin d’étude, dans la bibliographie. Les références au minutage du film de Stanley Kubrick sont indiquées entre chochets.

classiques à l'acceptation des stéréotypes romantiques. Je suggère que l'évolution de Humbert est conforme à cette évolution du mouvement romantique, telle que la perçoit Nabokov, et je propose de l'examiner en termes de passage du clair à l'obscur et de l'élévation à la chute.

La critique a plus d'une fois identifié les thèmes et les structures romantiques à l'œuvre dans *Lolita*, notamment les versions successives de la quête vaine d'un objet fuyant qui est la beauté même, allant jusqu'à voir en ce livre le produit de : "a love affair with the romantic novel" (cité par Nabokov dans sa postface à *Lolita*, 316/360). Le sort de Humbert est pleinement romantique : tôt orphelin de mère, il perd son père et hérite de son oncle : comme le Melmoth de Maturin, le Onéguine de Pouchkine, et plus d'un héros romantique. Puis il quitte un Paradis (celui de l'hôtel Mirana et le vert paradis des amours enfantines) et cherche, s'aidant des brèves lueurs du souvenir, à regagner cet état de félicité, ce à quoi il ne parviendra, s'il y parvient à terme, que par l'art.

Dans cette quête d'un passé tangiblement hors de portée et dans le recours au supplément de l'art, on reconnaît un thème et une démarche chers, notamment, à Wordsworth. Mais c'est davantage le héros byronien qu'évoque Humbert à ceci près qu'il déroge sur un point à la définition : le défaut originel, le vice constitutif, la faille congénitale, n'existe pas chez lui : il ne s'agit, à l'entendre, que d'un effet induit par cette séparation brutale à moins que la trace en soit à chercher en amont, en la tante Sybil et "the rigidity—the fatal rigidity—of some of her rules" (10/9).

Ce passé européen est notoirement absent de la version cinématographique proposée par Stanley Kubrick, qui gomme toute référence à des amours européennes tuées dans leur fleur. En faisant l'ellipse de ce que le Humbert de Nabokov identifie comme un traumatisme irrémédiable, ou veut faire passer pour tel, le réalisateur garde bien à son personnage le statut d'un fascinant produit de la vieille Europe tout fraîchement implanté dans une bourgade de Nouvelle-Angleterre mais ne propose pas ce thème romantique d'un bonheur précocement ravi, "incomplete childhood romance" (167/188) dont Humbert fait aussi, sans le dire, l'explication psychanalytique de sa passion perverse.

Comptant parmi les "bewitched travellers" (16/15), "lone voyagers" (17/16), le personnage de Nabokov n'est pas seulement un immigrant : il est un exilé et un errant comme, encore, Melmoth ou comme d'autres victimes de la démesure et de l'arrogance, tel le Vieux Marin de Coleridge. Romantique aussi, et byronien, le choix d'une existence en marge de la loi, de la société, des usages. Le héros byronien est souvent inspiré de l'image publique de Lord Byron quand on le rencontre hors de son œuvre, ainsi dans le roman gothique, un des genres où le héros byronien a le mieux trouvé sa place ; et ce genre est

l'objet de plusieurs allusions dans *Lolita*, ne serait-ce que par ces châteaux inauthentiques que sont le manoir d'Ivor Quilty à Ramsdale et la dernière demeure de son neveu. A cet égard, le lieu de tournage retenu par Kubrick pour figurer Pavor Manor (Hilfield Castle, Hertfordshire), s'il a bien l'aspect propre à suggérer "a medieval fairy tale" (296/335), n'a pas l'inauthenticité de "a wooden house with a turret" (292/333), manifestation d'un goût renouvelé pour le gothique sans les moyens à la clé ou choix d'un lieu qui, plus qu'une demeure, est un décor (de roman ou de film) : "linden-shaded château of painted wood" (*EO*, 2158) pour amateur de roman gothique.

Enfin, est-il besoin de le dire, Byron est, pour le lecteur de ce récit d'amours interdits, à invoquer pour les relations qu'il entretient avec sa demi-sœur Augusta Leigh. Quoique Byron ne soit pas invoqué au même titre que Pétrarque, Dante, Poe et quelques autres, la nympholepsie de Humbert trouve en lui une caution supplémentaire. Dans la petite communauté de Ramsdale, plus d'un détail fait clin d'œil au mythe du héros byronien. Les chiens de Byron, Cavall et Melampus sont bien là (s'il faut en croire Humbert) mais ce sont ceux de la médiocre Jean Farlow. La *sweet girleen* du Dr. Byron serait aussi à mentionner mais il n'est que le médecin de famille. Enfin, la collection de chaussures de Harold Haze évoque celle du plus célèbre pied-bot de la littérature, Byron, père de *Childe Harold*, mais c'est d'un coup d'embauchoir que Lolita punit la trahison de Humbert (65/72) : chute dans le quotidien. Il n'est pas jusqu'à l'effraction du bureau dont Byron n'ait été victime de la part de son épouse avant que l'idée en vienne à celle de Humbert.

Au demeurant, dans *Lolita*, le mot *nympholepsy* fait clin d'œil à Byron s'adressant, dans *Childe Harold*, à la nymphe Egérie – "whate'er thou art, / Or wert,—a young Aurora of the air, / The nympholepsy of some fond despair" (*Childe Harold's Pilgrimage*, Canto IV, stanza CXV) – et, de la sorte, augure que l'issue de cette passion sera dans l'écriture. Il n'est pas indifférent que le mot en soit venu, par métaphore, à désigner "a frenzy of emotion (as for some unattainable ideal)" (*Webster's*) et la passion idolâtre, fétichiste et exclusive de Humbert pour la nymphette se fera ambition littéraire : dans cet appétit de transcendance, l'esprit créateur qui l'anime alors est proprement romantique, même si c'est avec quelque ironie qu'il parle de "[his] romantic soul" (53/58), avec ignorance que Charlotte emploie le terme, avec dérision ou mépris, ennui ou duplicité, que "unromantic Lo" (146/164), diversement, le reprend quand elle ne pousse pas le paradoxe jusqu'à voir dans la moindre effusion une déviance clinique : "she considered—and kept doing so for a long time—all caresses except kisses on the mouth or the stark act of love either 'romantic slosh' or 'abnormal'" (133/151). Pour autant, on se gardera de se laisser tromper par l'hypocrisie de Humbert et, notamment, par les précautions que prend d'abord le solipsiste séduit par la nymphette : "My romantic soul gets all clammy and shivery at the thought of

running into some awful indecent unpleasantness.” (53/58). En matière de romantisme, la peur du délit et de la sanction l’emporte ici sur le respect de l’innocence mais les sueurs froides que lui valent cette évocation sont elles-mêmes délicieuses.

Pourtant, je ferai ici, à côté du tumultueux Byron une place à Keats. C’est Humbert lui-même qui y invite. Parmi ses essais érudits de jeunesse, Humbert mentionne “‘The Proustian theme in a letter from Keats to Benjamin Bailey’” (16/15). Une fois encore, Humbert, dont le fantasme enfante, a pour précurseur le narrateur de *La Recherche* évoquant de même, dans *Combray*, plus d’un “sinful dream” passé :

Quelquefois, comme Eve naquit d’une côte d’Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d’une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j’étais sur le point de goûter, je m’imaginai que c’était elle qui me l’offrait. Mon corps qui sentait dans le sien sa propre chaleur voulait s’y rejoindre, je m’éveillais. (Proust : I, 4).

Mais le lien s’établit plus clairement encore avec un passage de *La Prisonnière* où le narrateur détaille comment, sa jambe accolée à celle d’Albertine endormie, il parvient à goûter un « plaisir moins pur » (Proust : III, 72) : celui de posséder la jeune fille plus pleinement, à la faveur du sommeil qu’elle n’eût pu l’être à l’état de veille, « comme une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature » (*Ibid.*, 72-3). Quand le souffle de la dormeuse se fait plus fort et peut « donner l’illusion de l’essoufflement du plaisir », le narrateur, alors allongé contre elle, voit le sien à son terme : ce thème est, précisément, celui de l’imagination créatrice. Humbert se retrouverait dans telle lettre du 22 novembre 1817, du poète à son ami, qui propose notamment : “The Imagination may be compared to Adam’s dream: he awoke and found it truth.” Dans le souci de montrer comment Humbert peut, ou a pu, se reconnaître dans ces conceptions, il conviendrait de citer plus longuement la lettre, et notamment : “I am certain of nothing but of the holiness of the heart’s affections, and the truth of Imagination. What the Imagination seizes as Beauty must be Truth, whether it existed before or not [...]”

Les “twilight eyes” (120/136) que prête Humbert à Lolita sont l’indice d’une fonction d’intercesseur clairvoyant entre ce monde-ci et un autre monde – “a link between / This real world and that unseen— / the world beyond the morn” autant après-mort qu’avant-naissance – et c’est une fonction inquiétante, un aspect de sa dualité à rapporter à sa qualité de *fey creature* comme à sa capacité d’ensorceler. Si “fey grace” (17/16) caractérise la nympnette, souvenons-nous qu’avant de signifier une séduisante et fragile timidité ou d’usurper les valeurs de *fay*, le terme s’entend comme : « destiné à mourir » et aussi « porteur de mort » : “deadly demon among the wholesome children” (17/16) qui rend mortelle la délectation (125/141). être en métamorphose, nymphe entre deux états, elle est *de passage*. C’est en ce sens que le romantisme emploie la formule *twilight eyes*, ainsi dans l’*Endymion* de Keats ou chez de moindres poètes, tel Thomas Bailey Aldrich, auteur de la

formule citée plus haut. C'est cette dualité que lit Humbert dans ces yeux changeants, variables, "vair", qui ne se ferment pas sous son baiser (256/292) ; bien qu'elle ait, certes, appris à fermer les yeux "as Hollywood teaches" (48/52). C'est sans doute cette transcendance, "a twilight" (284/324), qu'il constate – trop tard : "so hopelessly late in the day" (270/308) – avoir ignorée en sa pâle étoile du soir.

La filiation organique, analogue à celle d'Adam et Eve, évoquée plus haut à propos de Keats, s'établit entre Humbert et Lolita. Quand, à la dérobee, il la voit qui ôte, l'un après l'autre, des articles d'une corde à linge, une corde plus sensible et plus intime est autant de fois touchée : "Every movement she made in the dappled sun plucked at the most sensitive chord of my abject body." (41/43-4). Ceci n'est que les prémices de l'effet produit sur Humbert quand, à la balle de match, le deuxième service de Lolita vient "strike vibrantly the harp-cord of the net" (233/264).

Peut-on aller jusqu'à dire que la confession de Humbert a pour propos d'amener non plus, cette fois, l'enfant mais le lecteur, sensible à la tendre magie de "his singing violin" (pour reprendre la formule de John Ray, Jr.), à lui prêter une oreille tolérante, sinon à s'accorder avec lui ? En tout cas, Humbert ne trouve pas cet accord avec sa partenaire et, si sa sonate est pour piano et violon, le premier de ces deux instruments est notoirement absent. S'agissant du piano partenaire, ce n'est qu'à une table dressée pour un dîner à deux que Charlotte semble prête à jouer sa partition, "as if touching piano keys" (63/69) : de piano, les murs de Ramsdale n'en entendront vraiment qu'avec de nouveaux occupants : revisitant Lawn Street avant l'exécution de Quilty, Humbert entend un torrent de musique italienne s'échapper du salon de la maison dont il fut l'hôte et où il connut sa "musical little girl" (189/214) (au seul sens où Gaston était flanqué d'un "musical little boy") ce salon où elle fut, pour lui, "musical and apple-sweet" (59/65) : "what romantic soul was playing the piano where no piano had plunged and plashed on that bewitched Sunday [...]" (288/329) se demande Humbert à qui Nabokov fait évoquer le roman de Tourgueniev, *Un Nid de gentilhomme*. Quant aux leçons de Miss Emperor à Lolita, c'est ailleurs qu'elles se donneront (ou non) et on sait avec quelles suites. Le premier piano tangible sera celui où Quilty plaque ses derniers accords.

Au terme, Lolita est absente de ce "melodious unity of sounds rising like vapor", "that vapory vibration" que, à la fin du livre, Humbert dit s'être remémoré au moment de son arrestation. Semblable "vapor of blended voices" est, en contrebas de son promontoire, la mélodie des enfants à leurs jeux, dans la ville minière, une mélodie rendue poignante par l'absence de Lolita Haze ou plutôt "the absence of her voice from that concord" (308/351). Le choix de ce dernier mot nous renvoie clairement, par son étymologie, à ce cœur à vif et à ses cordes sensibles, *heartstrings*, terme qu'on est tenté de considérer avec la valeur

propre que lui donnait l'ancienne anatomie. Cet *accord* – évoqué par Humbert à la dernière page et tout à l'opposé des accords assourdissants, “hysterical, plangent chords” (302/345), plaqués par Quilty, le moribond théâtral – vient clore un thème introduit à la dérobée dans les premières pages : on se souvient, en effet, qu'un des aïeux de Humbert était expert en harpes éoliennes (10/8) comme un autre en paléopédologie. A ces harpes mythiques, le romantisme aimait à rapporter le cœur du poète et on pense tout particulièrement à “The Æolian Harp” de Coleridge. L'unisson de leurs cordes est cette harmonie à laquelle, faute de la trouver complète et durable dans le concert des voix, Humbert s'efforce d'atteindre par le travail de la mémoire et l'écriture, dans ce texte qui, hors le préambule qui s'y ajoute, coïncide avec le livre de Nabokov. De fait, cette *concorde* n'est rien d'autre que ce à quoi, nous dit le romancier, parvient le souvenir à partir de “innate harmonies” (*SM*, 170) quand il rassemble “the suspended and wandering tonalities of the past” : “stability and completeness” caractérisent l'image qu'il transmet d'une enfance russe ; “immortality” (309/352) est ce qu'aspire à octroyer Humbert – pour quelques générations, du moins – par les pigments durables de son écriture.

Dans *Bend Sinister*, de Nabokov, le philosophe Krug envisage un système où “a great mountain may be said to stand a thousand dreams high and hope and terror can be as easily charted as the capes and bays they helped to name” (*BS*, 152). Et, au vrai, ce qui est mis ici, dans *Lolita*, à un usage propre à l'économie du roman, et à l'évolution de Humbert Agoniste, est le dernier avatar d'une figure illustrée ailleurs chez Nabokov (il y recourra autrement dans *Pale Fire* ou *Ada*) et sans doute lointainement issue d'un goût de la démesure que, tout jeune, l'écrivain disait particulièrement russe mais que le poète reconnaît chez les Romantiques anglais : extatique, le corps amoureux se dilate aux dimensions de l'univers, se transfuse dans la nature entière. Rapporter tête et corps d'un personnage au faciès d'un paysage, voire à tout un continent, c'est nier l'enfermement de l'être dans son enveloppe et préparer le lecteur à voir ce personnage transcender les limites de l'espace comme du temps par une évasion spirituelle dont son créateur, seul, sait leur donner le moyen. Mais, si, de cette expansion qui confond les barrières de l'espace et du temps, de cette distribution du corps dans le paysage, dans l'univers, voire dans la dimension transverse du temps, on conçoit qu'elle permet d'évoquer Annabel d'entre les morts, on imagine aussi à quelles versions burlesques et dévaluées elle peut aboutir, ainsi dans la situation scabreuse où se trouve Humbert aux Enchanted Hunters, suspendu au bord du lit de Lolita et au dessus d'elle comme dominant un pays où il est près de tomber. Et on sait comment Kubrick a pu greffer sur cette situation une scène burlesque, une forme de *slapstick comedy* : loin de demeurer suspendu au-dessus du corps de Lolita, Humbert se

replie dans un *collapsible bed* qui ne mérite que trop son nom. A cette notion de chute, il convient de venir à présent.

C'est depuis sa réclusion américaine que Humbert cite ce représentant du romantisme noir américain qu'est Edgar Allan Poe dont la toute jeune épouse Virginia Clemm, prématurément ravie, ne pouvait que lui suggérer une communauté de destins. Certes, la déploration de son amour avorté pour Annabel et sa lamentation sur une mort précoce se reconnaissent dans le poème "Annabel Lee", application des principes pragmatiquement systématisés dans *The Poetic Principle* et surtout dans *The Philosophy of Composition*. Certes, c'est le poème "Ulalume" qui, chez Kubrick, est prétexte à l'initiation de Lolita à la littérature que semble vouloir entreprendre Humbert auprès de celle qui n'en partage que les consonnes liquides. Mais c'est davantage aux nouvelles de Poe que font songer l'épilogue du roman comme le prologue (et l'épilogue) du film : à "The Fall of the House of Usher", à "Ligeia", "Eleonora" ou "Morella", où, comme dans *Lolita*, le nom éponyme clôt le récit, ou encore à "The Oval Portrait".

Charlotte, aux prétentions littéraires, aisément conquise par les distinctions de la Vieille Europe, est séduite, en Humbert, par "[his] dark romantic European way" (68/75) mais, ignorante du Manfred de Byron, elle ne soupçonne pas que son romantisme à lui est sans doute plus noir encore et byronien qu'elle ne l'imagine (et ceci renverrait à la quatrième phase du Romantisme, identifiée plus haut). Elle comprend que Humbert accepte le mariage, de simplement le trouver encore dans les lieux à son retour de Camp Q où elle a déposé Lolita ; sans rien conclure pourtant de le confronter sur le pas de la chambre de l'enfant. Par le fait, ce lieu sera, au contraire, chargé pour elle de " "Romantic Associations" " (82/92) qu'elle verrait volontiers Humbert partager. L'usage des majuscules par Humbert citant ses propos dénote le caractère convenu qu'il prête au romantisme de Charlotte, laquelle est, comme on sait, une *Church and Book Club woman*.

Le mariage avec Charlotte n'est que le moyen de convoler avec Lolita mais c'est déjà une chute, dont Humbert sous-estime les implications : " "When did you fall for my mummy?" " lui demande l'enfant, candide ou clairvoyante (112/126). Mais, ensuite aussi, *Somber Humbert*, "of obscure European origins" (107/119), ne pouvait, *dark, gloomy*, ténébreux à plus d'un titre, que s'abîmer dans le vide aveuglant qu'est la perspective offerte par la lumière de sa vie : Lolita, *limpid, lucid*. S'approchant de l'œil de Lolita, "somber Humbert" (44/47), le *beau ténébreux* obscurcissait sa vision. Mais bientôt, cette image – sombre, romantique, européenne (pour Charlotte, ces qualités sont inséparables) – est travestie en la vision gauche et absurde de "somber [...] Mlle Humbert": "Berthe au Grand Pied" (66/72). *Somber Humbert*. Dans *Playboy*, Nabokov reprend cette rime à la Hugo (ombre/sombre) et oppose à quelques lignes de distance, "somber Humbert" au "lyrical lilt"

et aux *L* de Lolita, “one of the most limpid and luminous letters” (*SO*, 24-5). Le terme *dark* est souvent associé au charme viril de Humbert. Mais, “in [his] dark romantic European way” (68/75), dirait donc Charlotte, “in [his] darkness of passion” (69/77), dirait-il lui-même (ou bien s’agit-il de “dimness of thought” ?) les “dark male jaws” (66/73) du locataire qui, point encore rasé, accueillent férocement la bouche de Lolita, les cheveux bruns de celui qui tarde à se reconnaître dans tel “dark-haired young husband” (69/76) – vêtu, il est vrai, d’un tartan aux carreaux quiltyesques² – s’avèrent la figuration d’une autre noirceur, de ce “dark turmoil” (140/158) qu’est le fond de son âme, de cette forme de “dark life” (231/262) où, “on [his] dark way to Lolita’s bed” (262/298), il se prépare à entraîner la limpide enfant, de ces “deeper and darker waters than [he] care[s] to probe” (308/351), enfin, où disparaît son identité.

C’est un autre lui-même que Humbert poursuit dans son itinéraire, une part de son être qu’il souhaite abolir : aussi n’est-il que normal qu’il emploie avec une telle constance le mot *fiend*. Le mot, romantique et victorien dans cet emploi, apparaît neuf fois, notamment sous la forme *the red fiend* (247/281), formule par laquelle la presse britannique désignait l’insaisissable *Jack the Ripper* en 1888. Il en use comme l’emploie Victor Frankenstein dès qu’il s’enfuit loin de sa créature, ne cessant dès lors de croire sur ses talons le démon malfaisant et citant, d’entrée, ces vers de Coleridge qui pourraient servir d’exergue à la filature subie par Humbert et suivie, Lolita disparue, d’un jeu de piste où le poursuivi devient poursuivant (comme Frankenstein poursuit la créature maléfique) :

Like one that on a lonesome road
Doth walk in fear and dread,
And, having once turned round walks on,
And turns no more his head;
Because he knows a frightful fiend
Doth close behind him tread.

(S.T. Coleridge : “The Rhyme of the Ancient Mariner”, VI, 446-51)

Pourtant, au moment où il se dispose à exécuter celui qu’il prend pour le ravisseur de Lolita – “the fiend, this Schiller” (267/305) – Humbert, au terme du voyage, est tout prêt à prendre congé tant de ce cloaque de monstres en lui – “a cesspoolful of rotting monsters” (44/48) – que, peut-on comprendre, des lecteurs, hypocrites frères en monstrosité, ceux qu’il a fait ses amis et doivent se reconnaître ses semblables : “*finis*, my friends, *finis*, my fiends” (269/306). Ce monstre, c’est celui, révélé par les bandelettes défaits, que l’écran

² La page punaisée au mur de la chambre de Lolita, identifiable comme une publicité pour les articles Viyella, est reproduite dans les notes de l’édition Appel (p. 369) et le numéro du *New Yorker* où Nabokov a pu rencontrer ce “dark-haired young husband with a kind of drained look in his Irish eyes” (69/76) est accessible en ligne, et en couleurs (<http://archives.newyorker.com/default.aspx?iid=17231&startpage=page0000012> [16-09-50, p. 10]). L’illustration en est aussi visible à l’adresse : <http://www.dann-online.com/viyella.robes.htm>

nocturne du *drive-in* fait, dans le film de Kubrick, succéder au visage frais et radieux de la nymphette surprise dans une flaque de soleil sur la pelouse de Lawn Street : c'est celui de Christopher Lee dans *The Curse of Frankenstein* de Terence Fisher (1957) et c'est un monstre qui incite tant l'enfant que sa mère à chercher le contact rassurant de Humbert et de sa main alors que c'est de sa main – de cette main large et velue – que, directement ou indirectement, elles périront toutes deux. Dès le plan en plongée [00:17:53] où, voisins de Humbert, nous voyons l'enfant le considérer depuis la pelouse du *sunny garden*, elle est, auréolée par son chapeau de paille, telle qu'il la décrira : “radiant, relaxed, caressing me with her tender, mysterious, impure, indifferent, twilight eyes” (120:136). Et ce plan, qui succède à celui en contre-plongée où, voisin de Lolita, le spectateur, avec elle, considère Humbert, est immédiatement suivi de celui en contre-plongée où, voisin du Docteur (Peter Cushing), le spectateur découvre le visage menaçant de la créature [00:17:56]. Et ce plan ne peut qu'évoquer au lecteur de Nabokov les dernières pages où un Humbert désabusé s'interroge : “I wondered idly if some surgeon of genius might not alter his own career, and perhaps the whole destiny of mankind, by reviving quilted Quilty, Clare Obscure.” (306/348).

“For some days already I had been leaving the door ajar, while I wrote in my room; but only today did the trap work.” (48/52) : dans son “purple dressing-gown” (57/62, 246/280), tel que peint par Thomas Phillips³, Byron présente, par sa pose, une notable ressemblance avec l'attitude de Humbert recevant, dans le film de Kubrick, la visite de Charlotte [00:47:18] (ou, mais dans une autre tenue, celle de Lolita [00:37:09]). On notera que Kubrick souligne cette analogie avec le portrait romantique, d'un autre temps et d'un autre continent : Humbert n'écrit qu'à la main – “one of my little idiosyncrasies”, dirait-il [37:50] ; “so charmingly Old World” [29:03], dirait Charlotte – tandis que le roman le montre à l'occasion en train de “meditate in his frank-windowed study over a typewriter” (189/214). Sur la publicité punaisée au mur de la chambre de Lolita, le spectateur peut, en revanche, voir Quilty, écrivain américain et de son siècle, qui lève les yeux de sa machine à écrire portative – elle doit bien l'être, eu égard à ses déplacements – et confie : “I can write without a pen, but not without a DROME.” [00:46:48]⁴ Et c'est, bien entendu, sur une machine à écrire que Kubrick veillera à faire composer la demande d'aide que, toute américaine, Lolita devenue Mrs. Schiller adresse à Humbert [02:13:10]. Mais observons que l'adolescente, qui vient de surprendre sa mère et Humbert enlacés, se saisit d'une main

³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lord_Byron_coloured_drawing.png

⁴ Cette caractérisation de Quilty, par opposition à Humbert, peut bien avoir été inspirée à Kubrick par l'observation de Humbert dans le roman : “He did not use a fountain pen which fact, as any psychoanalyst will tell you, meant that the patient was a repressed undinist.” (250/284).

porte-plume [00:32:03] avec laquelle elle ébauche rêveusement des gestes cosmétiques [00:32:22]⁵ tandis qu'elle défie sa mère et la provoque, de façon insinuante, sur son penchant pour Quilty, “a very erudite gentleman” [32:34] selon celle-ci : dans ce dernier rôle, Lolita est conforme à la conception de Nabokov mais sa gestuelle témoigne qu'elle est aussi, selon le changement apporté par Kubrick à l'esprit du livre, celle qui manipule la main qui écrit, soit *pen-and-quill Humbert* [00:35:21] que Kubrick nous montre occupé à se confier au petit livre noir dans des plans très évocateurs des portraits romantiques.



Le sourire de Quilty sur la publicité répond ironiquement à l'hilarité, cynique ou satanique, de Humbert qui vient de lire la confession amoureuse manuscrite de la pseudo-romantique Charlotte et se croit le maître du jeu. La figure byronienne transmise par la peinture romantique disparaît donc sous celle d'une autre sorte de *conquering hero*, portée par la publicité et mêlée aux portraits de stars de la scène et de l'écran, dont celui qui n'est encore pour Humbert qu'un certain metteur en scène et sera identifié comme Quilty. On sait que les “gloomy good looks” de Humbert le Sombre exercent leur séduction sur Lolita par le biais de sa *teen culture* : “Pubescent Lo swooned to Humbert’s charm as she did to hiccuppy music” (104/117). Plus généralement, l'image romantique de Humbert s'abîme dans les productions de ces vecteurs du *mainstream culture* américain que sont la publicité et le cinéma. Le processus est d'abord anodin : “First time I’ve seen a man wearing a smoking jacket, sir—except in movies, of course.” entend-il d'une camarade de Lolita (189/215). Il prend tout son sens près de l'épilogue. “‘Are you by any chance Brewster?’” demande Quilty quand Humbert se présente à sa vue. Et celui-ci d'emboîter le pas, *take the cue* : “‘That’s right. *Je suis Monsieur Brustère.*’” (295/336). Il est légitime de voir ici une allusion à *Arsenic and Old Lace* (1941), comédie de Frank Capra, où Cary Grant joue le rôle de Mortimer Brewster, affligé de deux frères fous dont l'un, Jonathan (Jack), meurtrier multi-récidiviste, doit au Dr. Einstein (Peter Lorre) de ressembler à Boris Karloff que, tout juste avant d'opérer, il avait vu, au cinéma, donner vie à la créature de Frankenstein, ce personnage de Mary Shelley transposé à l'écran par James Whale⁶. “‘You know, you don’t look like Jack Brewster.’” dit Quilty à Humbert. Si celui-ci est tout de noir vêtu ; c'est

⁵ En le même sens, dans sa préparation du second voyage, c'est le bâton de rouge à lèvres de Lolita et non le stylo de Humbert qui souligne les étapes (248/283) : celles de sa « trahison ».

⁶ Pour le visage de Cary Grant et celui de Raymond Massey en Jonathan Brewster dans le film de Capra, voir : <http://www.imdb.com/media/rm2443155456/nm0000026> / http://www.silverscreenings.net/screens/arsenic/images/pdvd_010.jpg ou <http://www.tigersweat.com/movies/arsen/arsen08.jpg>

trompeusement qu'il paraît l'être à la façon de ce « convive vêtu de noir, / Qui me ressemblait comme un frère », de ces figures de la Solitude que Musset égrène au long d'une vie dans « La Nuit de décembre », poème que, d'ailleurs, connaissait Nabokov pour l'avoir traduit en russe. Sous couvert de cette ténébreuse apparition romantique, Humbert est, en fait, vêtu à l'identique de Karloff incarnant le Monstre de *Frankenstein*. Le romantisme noir de Humbert, composant avec soin sa tenue de justicier – “the stern and romantic care of a gentleman about to fight a duel” (268/305) et on sait dans quelle tradition romantique s'inscrit le duel – sombre dans le film d'horreur et la comédie noire de l'usine à rêves, ou à cauchemars. Quelle n'est pas la joie de Mortimer Brewster dans le film de Capra quand il apprend qu'il n'est pas de cette confrérie et peut, quittant la maison biscornue, crier à qui veut l'entendre : “I'm not a Brewster!” Au fait de son identité, Quilty, en homme de cinéma, place son visiteur dans un rôle qu'il ne maîtrise pas. “I am afraid I am neither of the Brewsters.” (295/337) finit par admettre Humbert pour couper court à ce qu'il croit être une confusion : en entendant ces mots, Quilty a la satisfaction d'avoir amené Humbert à nier être le frère sain du monstre qu'il est venu abattre et en lequel il craint de se reconnaître, créature de Frankenstein où l'horreur se mêle au grotesque et qu'aucun chirurgien génial, aucun Dr. Einstein, n'animerait à nouveau, quoi que craigne Humbert à ce sujet. L'opération n'est pas de cette nature. Quilty a, simultanément, tourné en farce grotesque la tragédie du vengeur, il a substitué une comédie noire pour tous publics et une suite parodique des adaptations filmiques du récit de Mary Shelley au poème en forme d'acte d'accusation que Humbert souhaitait entendre.

Cette classification des mouvements littéraires (du classicisme au réalisme et au-delà) que j'ai évoquée en commençant, Nabokov la rapporte à la nomenclature zoologique et à ses errements. Pour lui, par ailleurs, l'évolution et la transformation de la littérature et des genres sont à rapporter à celles de chaque œuvre qui voit le jour, de même que la phylogénèse, le développement des espèces, est à rapporter à l'ontogénèse, le développement d'un individu. Ainsi, idéalement, la métamorphose intime du créateur épouse le parcours de l'histoire de la création jusqu'à lui : par exemple, chez l'écrivain Fiodor dans *The Gift* “artistic ontogeny recapitulates phylogeny”⁷, comme le formule un critique qui observe que, au cours de la gestation de son œuvre, la métamorphose du don de cet artiste le fait passer par les moments majeurs de la tradition littéraire dont il se réclame, de sa généalogie élue. Alfred Appel observe que la métamorphose de l'insecte est la métaphore de l'évolution intime de l'artiste (Appel, xxii). Or, elle est aussi métaphore du développement de l'enfant, de son éveil à la lumière, qui reproduit les étapes de la

⁷ Alexander Dolinin: “*The Gift*,” in: *Garland*, 145.

naissance de l'humain à la conscience et qui se trouve par Humbert mortifié chez Lolita. Humbert est, ou se veut, créateur, ayant reçu en partage, la notion nabokovienne mais aussi romantique que l'artiste est créateur de plein droit et que la précision de son art lui permet de rivaliser avec la Création. L'évolution de Humbert, si elle reflète celle du mouvement littéraire qu'est le Romantisme, le fait selon des modes qui sont invalidés par sa fatuité, son *ubris*, son solipsisme. En même temps qu'il mortifie l'élévation et l'épanouissement de l'enfant, être de lumière par excellence pour Nabokov, il tombe lui-même du pinacle poétique que, selon lui, méritait sa passion dans le gouffre du burlesque où, lamentablement, dégringole sa vengeance. S'il admet tardivement que c'est, en Lolita, l'enfant américaine qu'il a aimée, et salie, avec tout ce en quoi elle figure proprement ce pays, et non pas un simple écho de sa jeune passion aristocratique sur un autre continent et presque dans un autre siècle, c'est aussi, de façon adéquate, dans les formes les plus populaires et démocratiques que s'abîme le personnage romantique qu'il composait, tout comme la créature de Mary Shelley s'efface sous celle de James Whale et d'autres metteurs en scène, *the fiend* devenant *the freak*.

Didier MACHU,

Université de Pau et des Pays de l'Adour

ŒUVRES CITÉES :

Oeuvres de Vladimir Nabokov

Lolita. New York : Putnam's ("Vintage"), 2000.

Lolita. Londres : Penguin Books ("Red Classics"), 2006.

BS *Bend Sinister*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1960.

EO Pushkin, Alexandr. *Eugene Onegin – A Novel in Verse*. Translated by Vladimir Nabokov, 4 vols. Princeton : Princeton University Press - Bollingen, 1964; rev. ed., 2 vols, 1975.

SM *Speak, Memory – An Autobiography Revisited*. New York : G.P. Putnam's Sons, 1966.

SO *Strong Opinions*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1973.

Autres sources citées

BYRON, George Gordon. *Poetical Works*. Londres : Oxford UP ("Oxford Standard Authors"), 1967.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poetical Works*. London: Oxford UP (“Oxford Standard Authors”), 1967.

[KEATS, John] <http://www.john-keats.com/briefe/221117.htm>

PROUST, Marcel. *A la Recherche du temps perdu*. Texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré. Paris : Gallimard - N.R.F. (« Bibliothèque de la Pléiade »), 3 tomes, 1964-1965.

Films cités

Arsenic and Old Lace (1944). N&B, 118'. Mise en scène : Frank Capra. Scénario : Julius J. et Philip G. Epstein, d'après la pièce du même titre de Joseph Kesselring. Avec : Cary Grant, Priscilla Lane, Peter Lorre, Raymond Massey, John Alexander, Jean Adair, Josephine Hull. Production et distribution : Warner Bros. Pictures, Inc.

Lolita (1962). N&B, 153'. Mise en scène : Stanley Kubrick. Scénario : Vladimir Nabokov, d'après son roman du même titre. Avec : James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Peter Sellers. Musique : Nelson Riddle et James B. Harris. Production : Metro-Goldwyn-Mayer, Seven Arts Productions. Distribution : Metro-Goldwyn-Mayer.

The Curse of Frankenstein (1957). Couleur, 82'. Mise en scène: Terence Fischer. Scenario: Jimmy Sangster, d'après le roman de Mary Shelley . Avec : Peter Cushing, Christopher Lee, Hazel Court. Production : Hammer Films.

Ouvrages critiques

Appel Nabokov, Vladimir. *The Annotated Lolita*. Edited, with preface, introduction and notes by Alfred APPEL, Jr. Edition revue : New York : Vintage International / Londres : Penguin, 1991.

Garland *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Edited by Vladimir E. ALEXANDROV. New York & Londres : Garland Publishing , Inc., 1995.