

## Who's afraid of Lolita Haze? A lovers' quarrel, from page to screen

par Anne Crémieux (Paris-Ouest) et Géraldine Chouard (Paris-Dauphine)

Book: part 2, chapter 14. References are made to the Penguins Classics edition  
The scene can be found at: <http://www.youtube.com/watch?v=zn2V6vCZSEg>

Dans le livre comme dans le film, c'est une scène capitale, d'une violence inouïe, où les choses basculent. Lolita déclare à Humbert sa guerre d'indépendance, qu'elle va gagner avec les dommages que l'on sait. Les jeux sont faits. Reste à examiner comment est menée la bataille dans cette « strident and hateful scene » (233).

**Trois binômes seront retenus pour aborder ce passage:**

### 1. Fiction et réalité, 2. Intérieur et extérieur, 3. « Couple » et sujet

Le titre de cette présentation « Who's afraid of Lolita Haze » fait référence à la pièce de théâtre de Edward Albee de 1962, *Who's afraid of Virginia Woolf*, adaptée au cinéma par le réalisateur Mike Nichols en 1966, qui s'ouvre sur une spectaculaire **scène de ménage**, où un universitaire et sa femme règlent leurs comptes de façon tonitruante, en mettant à jour un certain nombre de secrets et de mensonges qui avaient fondé leur union. Le film dans son intégralité est un règlement de compte. L'une des scènes les plus **spectaculaires** se passe aussi chez eux, dans une maison de banlieue américaine, le soir, après une sortie. Cris, pleurs, invectives, menaces et attaques : tout y est. On se souvient encore d'Elizabeth Taylor ouvrant le bal avec un « What a dump! » jeté à la figure de son mari, Richard Burton, pour évoquer le pétrin dans lequel ils se trouvaient, ou plutôt où ils s'étaient mis.

<http://www.youtube.com/watch?v=VQeJr65CBVE>

C'est d'une autre forme de **chaos** qu'il sera ici question, un chaos rappelons-le à toutes fins utiles qui a été savamment **perpétré** par Humbert, et dont Lolita va tenter de se **dépêtrer** avec les moyens du bord.

De quoi s'agit-il? **Nommons les choses**, puisque c'est de ça qu'il va s'agir.

En apparence c'est une **dispute familiale**, entre un père/beau-père et sa fille adolescente qui voulait sortir, alors que lui voulait qu'elle rentre à la maison, qu'il veut la punir (film), parce qu'elle a menti à propos de ses leçons de piano (livre et film). Mais qu'en réalité c'est une scène « conjugale » où le **conjugo** en question a pour nom **inceste**, ce qui pervertit considérablement les enjeux.

### 1. Fiction et réalité

« One Friday night toward the end of May and a week or so after the very special rehearsal Lo had not me attend » (229)

C'est par le biais de la fiction théâtrale que Lolita acquiert une première forme d'indépendance, qu'elle va mettre à profit pour changer le cours de son existence. La pièce s'appelle « The Hunted Enchanters », inversant le nom de l'hôtel où Humbert a perpétré son crime pour la première fois (« The Enchanted Hunters »). Cette inversion fiction/réalité n'est jamais notée par Humbert qui peut-être est dupé par ce titre et ne reconnaît pas la pâte de Quilty, qui était présent à l'hôtel, ces indices étant beaucoup plus aisés à remarquer dans le film que dans le livre.

Quoi qu'il en soit, on a là un cas très nabokovien de **renversement**, reprenant un thème cher à l'auteur, selon lequel la fiction permet de prendre conscience de la réalité, qu'elle en est la **grille d'interprétation**, et mieux, le **moteur**. En d'autres termes, **la fiction change la vie**.

Pour Nabokov, la littérature est **salvatrice** pour diverses raisons. Rappelons que pour cet exilé de Russie qui a tout perdu avec la révolution, les mots, le texte, les livres ont été son monde. Nabokov a vécu dans un hôtel presque toute sa vie, refusant de posséder quoi que ce soit, vivant dans, pour, à travers la fiction. Cet élément autobiographique en dit long sur **sa foi dans le texte**. Dans son œuvre, il n'est pas rare que la fiction soit un moyen d'accès à la vérité. « Revelation can be more perilous than revolution » dit-il dans *Ada or Ardor* (1969). La révolution littéraire est plus importante que n'importe quelle autre révolution; bolchevique ou copernicienne.

Dans un des premiers romans de Nabokov, *Glory* (1932) un enfant, Martin, rentre dans le tableau au-dessus de son lit et s'évade. **Ce passage de l'autre côté du miroir sauve la vie**. C'est par ce que Lolita vit sur scène qu'elle va prendre son indépendance. Tout simplement parce que pour la première fois, elle va être **dans la peau de quelqu'un d'autre**. Le théâtre lui a ouvert les yeux.

**On note au passage la mise en abyme** de cette **dialectique** dans la pièce elle-même (voir le descriptif quelques pages plus haut) dont l'intrigue repose sur une ambiguïté entre fiction et réalité qui en constitue le ressort théâtral.

**L'ironie est triple.**

**1. Humbert se trompe de cible.** Il croit que c'est Roy est le roi du cœur de sa Lolita, alors que c'est Quilty. Comme son nom l'indique, Quilty (« quilted Quilty », 306) se faufile dans le paysage. En effet, un quilt est un patchwork fait de pièces de tissus assemblées. Un crazy quilt est un type particulier de ce genre textile, où le mode d'assemblage des pièces est libre et désordonné, sans « pattern ». Avec son nom de camouflage, Quilty déambule dans le « crazy quilt of forty-eight states » (152 & 307) de la géographie, et de l'histoire.

Humbert pense que le théâtre a été l'occasion pour Lolita de rencontrer **un garçon** (sujet de la conversation avec la psychologue), ce qui serait de son âge, alors qu'elle a rencontré **la fiction**. Et aussi un acolyte pour s'échapper, Quilty, qui est un meilleur metteur en scène que Humbert.

**2. Le littéraire, en principe c'est Humbert.** C'est lui qui a des lettres, c'est lui qui connaît l'art de l'intrigue et tout ce qui va avec. C'est lui qui mène la danse en dominant le discours. Mais Lolita va s'approprier ce registre (la rhétorique) non pas

pour le copier (encore que, elle le singe à loisir « Was the corroboration satisfactory? » - lui demande-t-elle (204 dernière ligne) - et elle parle français « only when she was a very good little girl » (207) c'est-à-dire quand elle lui ment) mais pour agir. Il y a un **pragmatisme américain** de Lolita, qui s'oppose à **l'érudition poussiéreuse** et au bout du compte **inefficace de la vieille Europe** représentée par Humbert. C'est aussi à ce titre qu'on peut parler de déclaration d'indépendance : la jeune Lolita va rompre les chaînes du tyran Humbert, et va le dire haut et fort.

La déclaration d'indépendance commence par « When... » (quand les faits sont avérés) et insiste sur **la nécessité absolue de se séparer** :

### The Declaration of Independence: A Transcription

IN CONGRESS, July 4, 1776.

When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation.

On va voir comment s'effectue cette séparation.

**3. La pièce n'est pas subtile** (ce dont la prof de piano fait état): le symbolisme est « tartiné épais » Mais peu importe ; ou plutôt l'humiliation n'en est que plus grande. L'association de Quilty l'écrivain et de l'innocente ingénue va déclencher la destitution de Humbert le despote.



« **The bewitcher is bewitched** » , est-il dit dans la pièce. L'ensorcelleur est ensorcellé. En d'autres termes, celui qui croyait user de ses charmes va être berné

On a ici le cas classique de l'arroseur arrosé, qui est un motif appartenant en principe au registre de la **comédie**. Ici, il n'y a rien de drôle, et c'est **la tension explosive** de la scène qui en fait l'une des caractéristiques principales.

Humbert est au premier plan d'une farce qui se joue contre lui, avec Lolita au centre, admirée et applaudie, et Quilty, en coulisse.



Dans le film, 2 éléments « comiques » font baisser cette tension : l'un est **l'écroulement de toute la bibliothèque** de Humbert, comme dans un vaudeville, au moment où il ferme la fenêtre et dit à Lolita qu'elle peut désormais crier autant qu'elle voudra.



Ses chers livres ne lui serviront plus à rien. Il est en passe de perdre le contrôle rhétorique donc stratégique de la situation.

**La 2ème est le chewing-gum.** Assise dans le canapé, Lolita décide de ne plus piper mot au moment justement où Humbert lui dit de s'y mettre. Silence. Elle mâche son chewing-gum dont elle fait des bulles qu'elle fait claquer avec un plop sonore. Jeu de gamine.



Lui lui touche l'avant-bras, et habituée qu'elle est devenue à ce contact, elle ne le retire pas (dans le livre, elle reste dans le fauteuil) mais le chewing-gum est son instrument à elle : elle le fait littéralement sortir de sa bouche, ce qui une façon de lui tirer la langue ou de lui cracher à la figure. Ce jeu de dedans / dehors aux a des connotations sexuelles claires — nul besoin d'être un freudien averti pour le voir. En fait, l'agacement est tel qu'on a envie aussi, en tant que spectateur, de dire « STOP it! » comme le fait finalement Humbert.



Notons ici le déplacement c'est à Humbert qu'il faudrait le dire, et c'est elle qui va le lui dire.

Le jeu dans le livre est avec un tabouret dont elle semble faire pivoter le siège avec un pied « This must stop right away! » (232)

On va voir ce qui va s'arrêter, justement.

## 2. Intérieur et extérieur

La pièce se déroulait à l'intérieur: (la **scène de théâtre**, dans un espace intérieur: l'école) , puis à la **maison**. L'épisode se termine par la fuite de Lolita dehors, hors de leur « home, sweet home » qui est devenu une **prison**. Le mot apparaît dans la menace proférée par Humbert: « I am ready to yank you out of Beardsley and **lock you up** you know where » (232).

Le binôme dedans/ dehors a des connotations sexuelles évidente, annoncées par le chewing-gum , mais dont on peut aisément deviner les prolongements.

**Géographiquement**, on note donc le passage forcé d'un intérieur à un autre intérieur alors que Lolita voulait aller voir ailleurs, se produire sur une autre scène (elle a donc bien compris le pouvoir d'émancipation du théâtre). En fait, à partir de ce moment-là, tout est fini. Beardsley, la maison, l'école, plus rien n'aura de sens que la route,



l'espace ouvert, puisqu'après la crise que Lolita et Humbert repartiront en voyage. Il faut noter avec quelle brutalité Humbert envoie valser tous les **facteurs normalisants** de la vie de Lolita. Et c'est en rentrant à l'hôpital, donc dans un espace fermé, socialisé, public, que Lolita va échapper à l'enfermement de sa cellule privée. Elle en sortira un 4 juillet. **Un semblant d'indépendance** seulement.

Mais les cloisons ne sont pas hermétiques.

### **Pathetic fallacy**

D'une part, la nature s'y met. C'est un élément « **romantique** » de cette scène. Comme dans *Wuthering Heights*, les scènes passionnelles sont accompagnées du déchaînement des éléments. Que la nature participe au **chaos** ne fait qu'intensifier la tension insurmontable de la scène. Le tonnerre, la pluie, le vent ne font que redoubler **l'orage intérieur**.

Dans le film, Humbert ferme les fenêtres pour commencer la dispute. Dans le roman, il s'aperçoit que les fenêtres se sont ouvertes sous l'effet du vent une fois que la dispute a eu lieu, c'est-à-dire une fois qu'il est déjà trop tard. Tout a été entendu. C'est un signe de **l'irréversible, ce qui est par définition un élément de la tragédie**.

La voisine frappe à la porte (film) tandis que dans le livre, c'est un coup de fil qui fait irruption. Rappelons peut-être au passage le n° de téléphone de Ramsdale : « 1776, the declaration of independence ». (film) L'heure de l'indépendance a sonné.

La femme qui vient sonner à sa porte est une figure de la **némésis**, qui vient signifier à Humbert ses torts. Elle est comme le fantôme de Charlotte Haze, aguicheuse, préoccupée par les apparences. A ce moment, le récit fait état du fantôme de Monique et d'autres prostituées qui se superposent au visage de Lolita. Les propos que Humbert prête à sa voisine : « I am convinced that ...to catch the gist of our quarrel » (253) dénotent sa curiosité et son hypocrisie. *Lolita* est aussi une **comédie de mœurs**.

Dans le film, la voisine s'inquiète de l'effet que pourrait avoir cette scène sur celui qu'elle invité à dîner (personnalité religieuse). La critique de la société américaine bien-pensante de l'époque (fin des années 1940), amorcée avec Charlotte, est reprise ici en pointillés.

Mais les choses sont plus graves. Il ne s'agit plus de critiquer le mauvais goût d'une femme de classe moyenne, mais de montrer une sorte de lâcheté d'une femme qui a sans doute très bien compris de quoi il s'agissait et qui ne parle que de « rumeur », n'osant pas parler en son nom.

### **3. « Couple » et sujet**

Lolita, elle, pour la première fois, va parler en son nom, dire les choses, et c'est par **cette énonciation symbolique** qu'elle va prendre le large.

« Oh she had changed »(231) dit-il avec regret, déçu d'avoir perdu sa nymphette, de voir son teint terni.

En effet, elle a changé et elle va faire sa révolution.

Les 2 mots sont lâchés :

« Oh, you know...the hotel where **you raped me** » (239)

« She said I had attempted **to violate** her several times when I was her mother's roomer. »

La **transgression** sexuelle est énoncée. Et pour corroborer ce **crime**, elle fait part de sa suspicion (légitime) de la culpabilité de Humbert d'avoir tué sa mère.

Suit une description de la **violence physique** exercée par Humbert sur Lolita (253) qui n'est que finalement la version « visible » **d'autres abus pratiqués en privé**, et qui se solde par une crise de colère et de pleurs « Cold anger and hot tears ».

Dans le roman, c'est Humbert qui contrôle le récit par le style indirect « She said, she said » etc. et on imagine qu'il censure certaines choses. Mais dans le film, c'est elle qui parle et on entend sa voix prend enfin le dessus. Suite au coup de téléphone à Quilty, elle annonce « Let's leave tomorrow, we can go for a long trip, and we'll go wherever *I* want ».

Pour conclure, il faut saisir le caractère tragique de ce « she said she would sleep with the very first fellow who asked her and I could do nothing about it » (233).

Dans le film, **Lolita parle en son nom** : « I've got news for you: I'm gonna do anything I want to anytime I want to with anybody I want to. »

Littéralement, c'est vrai. Mais les dommages perpétrés et exposés dans cette scène ne sont pas réparables. **Il est trop tard**. Certes, Lolita va reprendre un certain contrôle de la situation, mais il faut voir lequel. N'oublions pas que Lolita va ensuite épouser un brave type, un pauvre type, Dick (of all names...), de façon prématurée (à 17 ans), et qu'elle meurt en couches en donnant naissance à une petite fille morte-née. Humbert a gâché plusieurs vies. La seule consolation est peut-être que par cette œuvre de fiction, dont on continue de parler aujourd'hui, le réel pourrait changer. Sinon à quoi bon la littérature ?

C'est le côté « sérieux » de Nabokov. Nabokov prenait la fiction très au sérieux.

Rappelant la tradition anglo-saxonne qui donne au terme « serious » sa dimension éthique, Michel Gresset faisait remarquer avec Coover (en introduction de *L'homme pétrifié* de Eudora Welty) que les écrivains « sérieux » visaient « les régions de la spéculation et de l'inquiétude morale en plaçant des personnages complexes dans des situations ironiques et ambiguës » — une définition qui s'adapte parfaitement à son œuvre. Rien de plus sérieux, en effet, que la prose de Nabokov, qui a le don d'inventer les circonstances narratives où se resserre d'un tour d'écrou la complexité foncière de son propos, d'où émane une morale de l'ambiguïté.

Aujourd'hui, pour sauver Lolita (sa mémoire), il faut entendre son cri d'indépendance, prendre en charge son échec et le convertir en authentique libération.



Comme l'avait dit en son temps Melville dans *The Confidence Man*:

« It is with fiction as with religion. It should present another world, but one to which we feel the tie ».

La tâche du critique consiste à définir ce lien sensible, c'est-à-dire à examiner le mode de jonction entre l'un et l'autre monde. Une vision qui n'est guère éloignée de « l'idéologique » que Barthes définissait en ces termes :

« Certains veulent un texte (un art, une peinture), coupé de l'idéologie dominante ; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile [...] : le texte a besoin de son ombre. Cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires. » (*Le Plaisir du texte* 153)

Avec un sujet aussi sulfureux que l'inceste et la pédophilie, il n'y avait pas grand risque que la fiction soit coupée de l'idéologie, pas avec un auteur comme Nabokov. C'est là la « productivité », le fait qu'il produit sur son lecteur un effet qui l'engage.

Il faut donc laisser Lolita nous casser les oreilles. C'est le prix à payer pour la sauver de l'oubli, comprendre son martyr, et aussi nous libérer avec elle. A la question « Qui a peur de Lolita Haze? », nous pourrions alors répondre que ce n'est pas nous, pas du tout, et alors, du même coup, nous n'aurons plus peur du loup.