

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LOLITA DE VLADIMIR NABOKOV COMME ŒUVRE HANTÉE : QUESTIONS
DE PRÉSENCES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SHAHINEZE CHEBIRA

JANVIER 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de recherche, Cassie Bérard, dont les conseils précieux, la patience et la rigueur se sont révélés inestimables durant ces longues années de travail. Merci d'avoir cru en mon projet et de m'avoir poussée à toujours suivre mes instincts.

Merci à mes parents, qui ont toujours cru en moi et ont encouragé (et supporté) mes projets les plus fous au fil des ans. Si vous ne m'aviez pas insufflé cet amour des livres et de l'aventure, je n'en serais pas là aujourd'hui. Ma réussite, je vous la dois.

Merci à Amina, qui a supporté mes longues tirades sur Vladimir Nabokov au fil des mois, m'a encouragée à croire en mes rêves et a toujours été une oreille attentive quand j'en avais besoin. Ta joie de vivre a été un moteur pour moi.

Enfin, un merci tout particulier à Ekrem, qui m'a rappelé au quotidien durant la rédaction de ce mémoire que rien n'était hors de ma portée. Tes efforts pour me lire malgré la barrière de la langue n'ont pas été oubliés.

*You said I killed you – haunt me, then! The
murdered do haunt their murderers. I believe
– I know that ghosts have wandered on earth.
[...] Only do not leave me in this abyss, where
I cannot find you¹!*

Emily Brontë

¹ Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Londres, Penguin Classics, 1995, p. 169. L’auteurice souligne.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 DOUBLES ET REPRÉSENTATION	8
1.1 Le solipsisme humbertien : doubles, présences et désir	10
1.2 Lolita et Dolores : le double et la prisonnière	16
1.3 Annabel Lee et Annabel Leigh : le double littéraire	23
1.4 Culpabilité et jeux de miroirs	31
CHAPITRE 2 FANTÔMES ET TEMPORALITÉ	43
2.1 La « texture du temps » chez Nabokov : Les fantômes dans <i>Ada, or Ardor</i>	46
2.2 Conscience, mémoire et lien : La spectralité dans <i>Transparent Things</i>	55
2.3 Mort de Lolita, mort du récit	61
2.4 Amour, altérité et manque : la résistance spectrale	68
2.5 Le grand retour en arrière	78
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	91

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une analyse de *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov à partir des figures du double et du fantôme, envisagées comme symptômes d'un récit traversé par la répétition, le retour et la fragmentation. Il s'articule en deux chapitres complémentaires. Le premier porte sur les doubles et les incarnations dans le roman, et propose d'étudier le solipsisme du narrateur comme producteur de représentations : doubles littéraires, figures féminines qui se répètent, reflets contaminant le récit. En s'appuyant sur les travaux de Gilles Deleuze, Roland Barthes et Elizabeth Bronfen, ce chapitre tente de démontrer que le désir non assouvi d'Humbert Humbert engendre une prolifération de figures duelles dans le récit.

Le second chapitre porte sur les fantômes. En prenant pour appui la pensée de Jacques Derrida sur les spectres, nous entrerons en dialogue avec deux œuvres de Nabokov, *Transparent Things* et *Ada, or Ardor*, pour analyser la fonction des fantômes dans une œuvre marquée par la circularité temporelle, l'impossibilité du deuil et la rémanence du passé. Une attention particulière est accordée à l'effondrement symbolique de la figure de la nymphette, que nous envisageons comme échec du récit selon la conception de Paul Ricœur. Enfin, à travers l'injonction à relire formulée dans « On a Book Entitled Lolita » par l'auteur réel, ce mémoire explore le rôle de la répétition comme structure textuelle, psychanalytique et éthique, et tente de démontrer que la revenance des fantômes implique l'articulation du récit autour d'un manque central qui ne peut être comblé.

Mots clés : Nabokov, Lolita, double, spectre, échec du récit, narration, répétition, temporalité, psychanalyse, Derrida, Deleuze, Ricœur, Lacan.

INTRODUCTION

Les fantômes, dans la littérature, se présentent à la fois comme des fragments du passé et comme des entités surnaturelles. Ils hantent des lieux (comme des maisons) mais aussi des esprits et des textes, en se glissant discrètement dans la mémoire et le texte d'un narrateur. Dans *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, la dimension temporelle est inversée : nous lisons les mots d'un narrateur dont nous savons déjà qu'il est décédé. C'est un véritable retour en arrière qui s'opère dans le roman, avec à la fin, l'injonction introduite par l'auteur de relire l'œuvre depuis le début pour en mesurer la teneur. Dans une œuvre où le temps est circulaire, l'unicité semble inatteignable. Les personnages disparaissent et réapparaissent, entraînant inévitablement des sentiments de déjà-vu quasi surnaturels, comme lorsque nous vivons un sentiment étrange de familiarité. Le temps circulaire est producteur de doubles et de présences fantomatiques : un visage inconnu ne l'est peut-être pas; une rime étrangement familière est certainement réminiscence. Il y a toujours quelque chose qui refuse de s'en aller, qui revient, qui *hante* le texte. Mais que veut dire hanter, au juste ? Le fait de hanter est communément compris comme le fait de réapparaître dans le monde des vivants sous forme de spectre après sa mort, de refuser de quitter un lieu dans lequel nous n'avons plus notre place. En d'autres termes, c'est un refus d'accepter la nature éphémère de la vie, du temps qui passe. En cela, le terme évoque la notion de revenant et de revenance, d'un voyage du

monde des morts vers celui des vivants, et donc d'une inversion de la dimension temporelle. Cette définition apparaît au XIX^{ème} siècle, sous l'influence du terme anglais *to haunt*, présent dans de nombreux récits fantastiques mettant en scène spectres et fantômes. Étymologiquement, hanter c'est aussi le fait de revenir chez soi. Dérivé de l'ancien scandinave *heimta*, signifiant « conduire à la maison », le mot évoque le retour vers un point d'origine mais aussi une dimension de familiarité, d'appartenance. En cela, celui qui hante n'est pas un étranger, mais quelqu'un qui aurait déjà eu sa place en le lieu dans lequel il réapparaît. Hanter peut aussi être défini comme le fait de fréquenter assidûment un lieu, de l'occuper de manière habituelle ou répétitive. Au sens figuré, enfin, hanter « se dit de ce qui occupe la pensée, tourmente l'esprit sans répit² ». Hanter quelqu'un ou un personnage, ce serait donc occuper sa pensée, son esprit, y (ré)apparaître de manière incontrôlable.

Ce qui ressort de ces acceptions et interprétations du terme « hanter » et les lie, à notre sens, ce sont les notions de présence et de répétition. En effet, peu importe que l'on entende le terme « hanter » comme le fait d'occuper un esprit ou de revenir chez soi sous forme de spectre après sa mort, il est toujours question d'une présence persistante et répétée — d'une imposition en quelque sorte. Ainsi, on comprend que cette notion peut s'appliquer à un être fantastique comme un fantôme ou un spectre mais également à une personne dont la présence persiste et s'impose en un lieu précis (ou bien dans un esprit ou un texte). Nos lectures de *Lolita* de Vladimir Nabokov ont généré deux observations importantes, liées à la notion de présence. Premièrement, le roman foisonne de doubles, qu'il s'agisse de doubles littéraires ou de personnages aux ressemblances intrigantes. Deuxièmement, il est habité par de nombreux fantômes dont le rôle ne semble pas être, comme dans les romans gothiques par exemple, d'effrayer

² Académie française, « Hanter », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, neuvième édition, en ligne, <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0149>>, consulté le 5 juillet 2025.

le lecteur. Ces fantômes semblent se faire plus discrets, mais ne s'avèrent pas moins importants dans la trame narrative. Ces observations nous ont mené à nous poser des questions qui deviendront le fil conducteur de la recherche : quelle est la place de ces présences dans le roman ? Quels rôles jouent les doubles et les fantômes dans *Lolita* et qu'est-ce qui les lie ? Pourquoi semblent-ils *hanter* le roman ?

Publié en 1955 à Paris, *Lolita* traite de la relation abusive de Humbert Humbert, un professeur de lettres à tendances pédophiles, avec Dolores Haze, une jeune fille de douze ans. Depuis sa rencontre avec Dolores — qu'il surnomme Lolita —, alors qu'il est chambreur chez sa mère Charlotte Haze, jusqu'à la fin du roman, Humbert Humbert déploie dans sa narration une multitude de techniques de manipulation. Bien souvent étudiée sous l'angle de la narration non fiable ou encore de l'intertextualité, *Lolita* reste une œuvre portant à controverse. Souvent associé à l'idée d'une jeune fille séductrice et provocante, le terme « lolita » est désormais utilisé dans le langage courant de manière péjorative et semble avoir perdu sa connexion initiale avec l'œuvre de Nabokov dans laquelle Dolores, la véritable petite fille, est victime d'un pédophile qui projette sur elle des désirs fantasmés. Ainsi, dans l'imaginaire collectif, la figure de Lolita est divisée et divisante : il y a la Lolita du texte — pour ceux qui l'ont lu — et la Lolita du mythe.

Dans notre étude, nous nous intéresserons d'abord aux doubles et incarnations dans le roman, en expliquant dans quelle mesure l'approche solipsiste du personnage d'Humbert Humbert est génératrice de doubles. Pour Jean-Paul Sartre³, le solipsisme réduit autrui et le monde extérieur à de simples représentations. Nous tenterons ainsi de démontrer en quoi l'égocentrisme d'Humbert Humbert enclenche une mécanique de

³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, [format Kindle], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976.

la représentation et de la reproduction d'images incontrôlée dans la fiction humbertienne. Pour cela, nous nous appuyerons notamment sur les études d'Elizabeth Bronfen et de Gilles Deleuze sur la répétition et les doubles en littérature. Ceci nous permettra ensuite de mettre en lumière le rôle des duos Lolita/Dolores et Annabel Leigh/Annabel Lee dans le roman. Puisque la quête solipsiste d'Humbert Humbert est avant tout motivée par son désir pour Lolita, il nous semble également important d'explorer la notion de présence qui, pour Roland Barthes, peut être considérée comme figure de la frustration⁴. En effet, si le désir est ce qui anime Humbert Humbert à ne considérer le monde qui l'entoure qu'à travers sa propre perspective, son propre être — et par conséquent à faire de même dans la fiction qu'il partage avec nous —, ce désir et la frustration qui en découle seraient donc également producteurs de présences dans le texte — et peut-être de doubles. Nous aborderons ainsi la thématique de la présence sous l'angle du désir, que l'on substitue au terme anglais *longing* — un désir ardent, bien souvent sans possibilité d'assouvissement.

Enfin, nous observerons les motifs de miroirs présents dans le roman. En dialogue avec les études de Gilles Deleuze et d'Elisabeth Prioleau, nous tenterons de mettre en lumière la présence des miroirs et échos dans la diégèse et le récit. Ici, la présence est double : on la repère à travers le motif du miroir ainsi que par la contamination d'un autre texte en filigrane. Les miroirs et les échos sont tous les deux des reflets : ils reproduisent un aspect, une perspective d'un son ou d'une image et en dupliquent la présence. Si miroirs et échos pullulent dans *Lolita*, c'est peut-être parce que ceux-ci représentent pour Nabokov une métaphore traduisant la cellule temporelle dans laquelle les êtres humains seraient enfermés, ainsi que l'inévitable contamination du présent par ce qui n'est plus — et plus particulièrement par les fantômes du passé. Peut-

⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007.

être ces reflets, comme Jacques Lacan le suggère dans sa théorie du stade du miroir, sont-ils également représentatifs de sa reconnaissance de lui-même et donc symptomatiques du solipsisme dans lequel Humbert Humbert est enfermé ?

Dans le second chapitre, nous nous intéresserons aux fantômes et (ré)incarnations dans le roman en nous appuyant sur la conception de la notion de spectre de Jacques Derrida. Si le terme « hanter » est compris comme le fait de revenir à l'endroit d'où l'on vient, même après la mort, nous nous demanderons si ce retour se fait toujours sous la même forme — ou si cette présence est amenée à changer, à se transformer lors de son voyage. L'œuvre entière de Nabokov étant hantée par le motif du papillon⁵, symbole de la métamorphose et du changement — voire de l'illusion —, cette piste nous paraît d'autant plus plausible. Cette étude nous permettra de démontrer comment, selon nous, les doubles dans *Lolita* se transforment en fantômes dans un roman dans lequel le temps est circulaire et où tout est amené à se reproduire. Nous commencerons par mener une étude des fantômes dans deux autres œuvres de Vladimir Nabokov : *Transparent Things* (1972) et *Ada, or Ardor* (1969) afin de mieux comprendre le rôle des spectres dans la fiction nabokovienne. Ceci nous permettra de dégager la fonction de leur présence dans le texte.

Ensuite, nous aborderons la question de la mort de Lolita en tant qu'incarnation de la nymphette. En effet, la nymphette est une notion imaginée par Humbert Humbert faisant référence à des petites filles âgées de neuf à quatorze ans et qu'il juge démoniaques⁶. Le personnage d'Humbert Humbert, dans le roman, conceptualise — afin de tenter de charmer ou de convaincre le lecteur — sa pédophilie et en fait une

⁵ Alfred Appel Jr., « Introduction », dans Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, Vintage International, 1989.

⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, Vintage International, 1989, p. 16.

notion philosophique qu'il nomme *nympholepsie*. C'est cette nympholepsie qui alimente son désir pour celle qu'il choisit de nommer Lolita, en qui il réincarne celle que l'on pourrait qualifier de nymphelette originelle, Annabel Leigh. Ainsi, lorsque Dolores tombe enceinte d'un autre homme puis meurt, à la fin du roman, Humbert Humbert ne trouve plus de corps dans lequel réincarner l'objet de son désir. En nous appuyant sur les études d'Elizabeth Bronfen sur la mort de la deuxième bien-aimée dans la littérature, nous tenterons d'exposer la manière dont la mort symbolique de Lolita affecte la trame narrative et instaure une mécanique du retour invitant la présence de l'absence dans le roman.

Enfin, c'est la mort du récit d'Humbert Humbert que nous étudierons, en développant une réflexion basée sur la conception du récit selon Paul Ricœur. Si la nymphelette et le solipsisme d'Humbert Humbert ont échoué à représenter ou cristalliser son désir (car sa tentative est claire, le texte que nous sommes en train de lire est pour le protagoniste « the only immortality that you and I may share, my Lolita⁷ »), qu'en devient-il de la fiction qu'il a créée ? Comment peut-elle survivre à cela ? Et si, à la fin du roman, Humbert Humbert décrit le texte qu'il nous donne à lire comme un corps en putréfaction⁸, c'est peut-être que la « mort » de cette trame narrative nous invite à relire l'œuvre avec un nouveau regard, pour révéler ce que la narrateur a tenté d'effacer — et enfin y apercevoir les fantômes.

Ceci nous mènera à aborder la question du grand retour en arrière demandé par Vladimir Nabokov dans le texte qui suit le roman, « On a Book Entitled Lolita⁹ ». En effet, dans celui-ci, l'auteur nous offre, après que nous ayons lu le livre une première

⁷ *Ibid.*, p. 309.

⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁹ Vladimir Nabokov, « On a Book Entitled Lolita », dans *Lolita*, New York, Vintage International, 1989.

fois, les clés de lecture de l'œuvre : « the nerves of the novel¹⁰ ». Ceci peut être compris comme une injonction à relire le texte en y prêtant une attention particulière pour véritablement en comprendre non seulement la structure mais aussi ses points secrets. Les études de Lacan sur la notion de répétition en lien avec la parole nous permettront d'expliquer en quoi le texte fini d'Humbert Humbert est symptomatique d'un manque qui invite la répétition. Cette analyse nous permettra de mettre en lumière une mécanique du retour en arrière dans le roman favorisant la revenance, la transformation et les réincarnations mais aussi la nature cyclique et transformatrice du désir dans l'œuvre de Nabokov : un désir qui, inassouvi, tente de se cristalliser dans un texte, une œuvre d'art, meurt, puis réapparaît sous forme fantomatique.

¹⁰ *Ibid.*, p. 316.

CHAPITRE 1 DOUBLES ET REPRÉSENTATION

*In me didst thou exist—and, in my death, see
by this image, which is thine own, how utterly
thou hast murdered thyself¹¹!*

Edgar Allan Poe

Les doubles, dans la littérature, les religions et la mythologie fascinent autant qu'ils divisent. Des récits de *döppelgangers* issus des mythologies germanique et nordique¹², où les doubles représentent souvent le jumeau maléfique d'un personnage, au *ka* de l'Égypte Ancienne¹³, qui possède les mêmes sentiments et souvenirs que l'être dont il est la copie, les doubles pullulent dans l'imaginaire collectif depuis des millénaires et symbolisent à la fois — et paradoxalement — la différence, la répétition et l'imitation. Cette notion de « soi » en dehors de « soi » a longtemps habité les écrits des poètes comme Percy Bysshe Shelley¹⁴, qui l'utilise pour symboliser la dualité de la nature humaine mais aussi un lien existant entre le monde des vivants et celui des morts. En effet, dans les folklores anglais et germanique, celui qui avait la malchance de croiser son double trois fois pouvait s'attendre à rencontrer une mort prochaine. Mais comment peut-on donc définir le double ? Comment peut-il être repéré dans une œuvre littéraire et que traduit-il ? À quelle mythologie ou conception se fier ? Figure inhéremment

¹¹ Edgar Allan Poe, *William Wilson*, [format Kindle], WS, 2018, p. 38.

¹² Freda Chapple, *The Doppelgänger: Literature's Shadow*, Manchester, Manchester University Press, 2021.

¹³ N. W. Thomas, « What is the ka? », *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 6, no 4, octobre 1920, p. 265–273, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/3853804>>, consulté le 5 juillet 2025.

¹⁴ Percy Bysshe Shelley, « The Two Spirits: An Allegory », dans *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, en ligne, <<https://www.gutenberg.org/ebooks/4800>>, consulté le 5 juillet 2025.

conflictuelle, le double sème la confusion là où il se trouve. Dans cette étude, cependant, il nous sera nécessaire de choisir une définition du double et de nous y tenir, afin de pouvoir non seulement l'identifier dans le roman de Vladimir Nabokov, mais également d'explorer son rôle dans la trame narrative.

Dans *Différence et répétition*¹⁵, Gilles Deleuze redéfinit véritablement les concepts de « différence » et de « répétition » dans la philosophie et la métaphysique, en répondant aux thèses du philosophe Hegel. Pour Deleuze, il existe une distinction claire entre la logique traditionnelle de la représentation et la répétition. La représentation produit des éléments « qui ramènent au Même¹⁶ ». Ils peuvent être des copies, des reproductions, ou des simulacres qui maintiennent une identité stable et unique. Par exemple, dans le domaine des arts, les œuvres d'art qui imitent un modèle préexistant sont des productions de la représentation. Elles s'opposent à la répétition, qui n'est pas simplement une reproduction mécanique, mais un processus dynamique et créatif. Celle-ci, pour Deleuze, implique une variation constante qui génère des différences qualitatives. Elle est caractérisée par la « différenciation », où chaque répétition est à la fois semblable et différente de celles qui l'ont précédée. La représentation, elle, est basée sur un régime modèle/copie. Dans cette logique, les doubles, en reproduisant un modèle préexistant et en articulant la division d'un même « soi¹⁷ », peuvent être apparentés au régime représentatif. La répétition, paradoxalement, tient de l'unique et introduit un changement : elle est un « mouvement réel, par opposition à la représentation comme faux mouvement de l'abstrait¹⁸. » Dans ce chapitre, nous analyserons ainsi la présence des doubles en tenant compte et en la séparant du concept

¹⁵ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968.

¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷ Milica Živković, « The Double as the Unseen of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger », *Linguistics and Literature*, vol. 2, no 7, 2000, p. 121-128.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 36.

de répétition, afin de mettre en lumière des processus de production et de reproduction dans *Lolita* de Vladimir Nabokov. Cette étude nous permettra ainsi de présenter une thèse selon laquelle les doubles sont symptomatiques du solipsisme du personnage principal, Humbert Humbert, et d'une forme d'enfermement dans laquelle il se trouve — et dans laquelle il place ceux et celles qu'il tente de capturer à travers son récit.

1.1 Le solipsisme humbertien : doubles, présences et désir

Afin d'explorer la manière dont le personnage principal et narrateur de *Lolita* interagit avec le texte, les autres personnages et la représentation de ceux-ci, il nous sera d'abord nécessaire de dresser un portrait de lui. Professeur éminent de lettres, immigré français aux États-Unis et pédophile préférant se qualifier lui-même de *nympholepte*, Humbert Humbert nous offre à lire un récit qu'il a écrit en prison et qu'il partage avec nous après la mort de sa victime, de qui le titre est inspiré : Dolores Haze, aussi connue sous le nom de Lolita. Retenons que le narrateur lui-même meurt subitement en prison, de sorte que son récit nous parvienne après coup. Il est important de noter qu'Humbert Humbert se présente comme un esthète et un poète avant tout. Dès le début du texte, le narrateur insère savamment des références littéraires dans le récit, en commençant par celle qui reviendra le plus souvent tout au long du roman : Edgar Allan Poe. Bien entendu, pour un personnage dont la profession est liée au monde de la littérature, faire référence à des œuvres littéraires peut paraître naturel. Cependant, il est important de questionner la façon dont les références littéraires sont introduites dans le roman, ainsi que les effets qu'elles produisent et le rôle qu'elles jouent dans le déroulement de la trame narrative.

Le personnage d'Humbert Humbert est habité par un immense désir pour celles qu'il nomme les *nymphettes*, ces jeunes filles de neuf à quatorze ans qu'il juge

démoniaques¹⁹. Ce désir pédophile est le moteur de l'action romanesque : c'est lui qui pousse Humbert Humbert à kidnapper Dolores Haze et à entreprendre un voyage à travers les États-Unis avec elle. Dès le début du roman, Humbert Humbert désigne ses lecteurs comme jury — et l'objet le plus évident de leur jugement est ce désir qu'il porte aux *nymphettes*. Il est intéressant de noter, cependant, que les *nymphettes* sont éphémères : leur existence est délimitée par deux marqueurs temporels immuables. De cette façon, il est impossible pour Humbert Humbert de véritablement satisfaire son désir : la *nymphette* ne dure pas dans le temps; elle est vouée à disparaître. Ces êtres, de plus, sont qualifiés par Humbert Humbert de « nymphiques »; elles sont une construction de son imagination plus que des petites filles réelles. En introduisant le concept de *nymphette* dès les premières pages du récit, Humbert Humbert tente de faire de son attraction pour les petites filles un concept littéraire. Pour lui, il n'est pas un pédophile mais un *nympholepte*, un homme ayant la capacité de percevoir les *nymphettes* tandis que le commun des mortels en est incapable. Ces deux extraits déploient la manière dont Humbert Humbert décrit les *nymphettes* et les *nympholeptes* ainsi que les implications de ces descriptions :

Now I wish to introduce the following idea. Between the ages of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human but nymphic (that is demonic); and these chosen creatures I propose to designate as “nymphets”²⁰.

You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and a super-voluptuous flame permanently aglow in your subtle spine (oh, how you have to cringe and hide!) in order to discern at once [...] the little deadly demon among the

¹⁹ Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 16.

²⁰ *Idem*.

wholesome children; *she* stands unrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power²¹.

Humbert Humbert décrit dans un premier temps les jeunes filles pour lesquelles il ressent une attraction comme des êtres non humains qui ne révèlent leur nature qu'à certains hommes (dont il fait évidemment partie). Pour lui, il faut détenir une capacité artistique pour les percevoir, ainsi qu'être doté d'une mélancolie singulière. Les termes « *subtle* » et « *infinite melancholy* » soulignent la nature unique qu'Humbert Humbert voit en lui-même et en les autres « *bewitched travelers* » qui succombent à ces créatures mystiques. De plus, le narrateur ouvre sa description en expliquant qu'il souhaite développer une idée, un concept nouveau. Les termes « *I propose to designate* » peuvent faire penser à l'introduction d'une théorie littéraire ou scientifique : il choisit des termes particuliers pour désigner l'objet de son étude. On peut donc comprendre que le but de cette description est de donner au lecteur une nouvelle perspective sur l'attraction pédophile qu'il ressent pour les fillettes. Plus qu'une description factuelle, il s'agit ici d'une tentative de théorisation et de manipulation dans laquelle il se place comme un être en dehors de la norme, à qui les règles communes ne s'appliqueraient donc peut-être pas : un observateur doté de capacités d'analyse supérieures et d'une sensibilité et mélancolie incomparables. Ces caractéristiques sont représentatives de la figure du poète. Si les *nymphettes* ne sont pas humaines et qu'il n'est pas un pédophile mais un « *voyageur ensorcelé* », un poète, l'histoire qu'il s'apprête à nous relater prend une nouvelle dimension : il n'est pas un simple homme et ne souhaite pas être perçu comme tel.

Cependant, au-delà de cette tentative de manipulation textuelle, cette théorisation semble être — du moins en partie — sincère de sa part. Humbert Humbert ne se ment

²¹ *Ibid.*, p. 17. L'auteur souligne.

pas à lui-même : son désir n'est pas une invention. Si l'on fait le postulat que la quête d'Humbert Humbert est de posséder véritablement une nymphette — ici Lolita — et que les nymphettes sont inévitablement vouées à grandir (ou à mourir) et donc à lui échapper, il se trouve face à un dilemme : comment satisfaire son désir de manière durable ? Pour Roland Barthes, qui, dans *Discours amoureux*, explore la place du langage de l'amour, de la relation amoureuse et du désir, la Présence est la figure de la frustration. Le désir qui ne peut être assouvi engendre la Présence constante et figurative de l'être désiré : il n'est pas possible de s'en défaire. Selon Barthes, l'absence amoureuse ne peut se constituer qu'à partir de ce qui reste, et non de ce qui a disparu. En d'autres termes, l'amoureux doit projeter à partir de lui-même une image de l'absence de l'autre — une présence fictive qui s'établit en face de soi. Humbert Humbert, puisqu'il cherche à posséder des êtres fictionnels — les *nymphettes* —, est constamment frustré. Son désir pour les *nymphettes* ne peut être assouvi par des êtres de chair. Sa frustration, selon la thèse de Barthes, serait donc plus qu'un affect. Elle serait productrice de représentations de l'être désiré. En s'octroyant la place du poète, dont le rôle et le but sont d'immortaliser l'être aimé ou désiré dans son œuvre artistique, Humbert Humbert se tend inconsciemment un piège à lui-même : il devient prisonnier de sa propre représentation. Les dernières lignes du roman, que nous avons citées plus haut, vont dans ce sens. On comprend ainsi que la tentative d'immortalité ciblant Lolita l'inclut également. En tentant de la capturer elle, il s'est également capturé lui-même. Il ne peut s'échapper de la construction qu'il a produite. Bien que le terme « my » dénote toujours son désir de possession, Humbert Humbert est sur un pied d'égalité avec Lolita dans cette phrase : ce texte est le seul semblant d'immortalité qu'ils partageront tous les deux, le terme « only » impliquant le manque, l'incomplétude, l'impossible. Le roman (et donc sa tentative) se termine et il n'est toujours pas satisfait. Mais qu'en est-il des présences de Lolita et d'Annabel dans le texte ? Sont-elles véritablement l'objet de son désir ou véhiculent-elles simplement la notion de *nymphettes* ? Quelle place ont-elles dans sa fiction ?

À deux reprises dans le roman, Humbert Humbert fait référence à un terme qui, bien qu'il n'en fournisse pas la définition, nous semble être un indice important à la fois de ses actes, de ses intentions et de la perception qu'il a d'autrui, et en particulier des nymphettes. Ce terme, c'est le « solipsisme ». Celui-ci intervient à deux moments clés du roman, en faisant référence à Annabel dans un premier temps, puis à Lolita. En effet, au début du roman, Humbert Humbert explique qu'un des éléments l'ayant initialement attiré chez Annabel était son intérêt partagé pour le solipsisme. Plus tard dans le roman, il réutilise le terme dans une situation bien différente : lorsqu'il se masturbe devant la petite Dolores insouciant et qu'il la déclare « safely solipsized²². » Ce qu'il exprime dans ce passage est qu'il est parvenu à la posséder sans qu'elle ne s'en rende compte, et donc, dans son idée, de manière « sécuritaire ». Autrement dit, Humbert Humbert éclipse ici totalement la réalité et l'existence de Lolita : il la déshumanise à la fois par ses actions et par le texte qu'il écrit, qui nie son expérience et sa souffrance. Pour Julia Trubikhina, il est difficile de séparer l'étude des textes de Nabokov de l'acte de traduction²³. En effet, celui-ci faisait partie intégrante de son travail d'écriture mais également de son mode de pensée. Ainsi, il nous semble intéressant de mentionner ici la traduction que Nabokov fait des termes « safely solipsized » dans la version russe du roman (sa langue maternelle et dans laquelle il déclarait souvent penser) est : « Real'nost' Lolity byla blagopoluchno otmenena²⁴ », qui signifie en français « La réalité de Lolita avait été supprimée avec succès ». On comprend ici l'intention de Nabokov de souligner la tentative volontaire d'Humbert Humbert de véritablement

²² *Ibid.*, p. 60.

²³ Julia Trubikhina, *The Translator's Doubts. Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*, Boston, Academic Studies Press, coll. « Studies in Comparative Literature and Intellectual History », 2015.

²⁴ Katia Mitova, « The Paradox of Fiction: A Reading of Nabokov's Lolita », conférence publique, Chicago Cultural Center, 2 avril 1999, p. 3, en ligne, <https://www.academia.edu/111266481/The_Paradox_of_Fiction_A_Reading_of_Nabokovs_Lolita_Public_Lecture_1999>, consulté le 5 juillet 2025.

effacer la réalité de Lolita au profit de la sienne. Serait-ce cela, le solipsisme, dans la fiction humbertienne ?

Dans son étude sur le « solipsisme », F.C.S. Schiller²⁵ définit le concept comme une doctrine selon laquelle toute existence est expérience, et dans laquelle il n'existe qu'un « expérimentant ». Cette définition résonne avec la conception, nommée en introduction, du philosophe Sartre, selon qui le solipsisme réduirait l'autre à une simple représentation. Si l'on ne perçoit notre existence qu'à travers notre propre expérience et nos propres affects, les autres deviennent une véritable représentation de notre esprit. En cela, le solipsisme d'Humbert Humbert, son incapacité à entrevoir la perspective ou le ressenti des autres personnages, font de lui le seul producteur de représentations dans le texte dont il est le narrateur. Ici, il nous semble important de nous reporter aux études de Gilles Deleuze sur la représentation ainsi qu'à celles de Milica Živković sur les doubles, mentionnées plus tôt dans ce chapitre. Pour Živković, les doubles, dans la littérature, articulent la division d'un même être. Ainsi, ils correspondent au produit de la représentation d'un individu telle que l'entend Deleuze, car ils n'ont pas d'identité unique, de facteurs différenciateurs ni d'essence propre. Si Humbert Humbert ne perçoit les événements qu'il nous relate qu'à travers le prisme de sa propre perspective, les personnages qui l'entourent deviennent des représentations de son esprit : ils n'existent pas, dans son texte, par et pour eux-mêmes. Logiquement, leur essence, leur identité, ne leur sont pas propres. Ils sont une extension d'Humbert Humbert, font partie de lui. Ceci pourrait donc expliquer la présence de doubles (et donc de représentations pures sans identité propre) dans le roman de Nabokov. Nous proposons maintenant d'étudier

²⁵ F.C.S. Schiller, « Solipsism », *Mind*, vol. 18, no 70, avril 1909, p. 169–183, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/2248518>>, consulté le 5 juillet 2025.

la manière dont Humbert Humbert représente les autres personnages du roman, et en particulier celles qu'il qualifie de nymphettes et qu'il déclare « aimer ».

1.2 Lolita et Dolores : le double et la prisonnière

La scène de la rencontre amoureuse, en littérature, est une scène déterminante pour la construction de la chaîne narrative²⁶. Elle permet souvent au lecteur de déceler des détails révélateurs sur la suite de l'action romanesque et sur la manière dont s'établira la relation commençant entre deux protagonistes. Prenons pour exemple la scène de la rencontre entre Frédéric Moreau et Madame Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert²⁷, bien souvent présentée comme emblématique de la rencontre amoureuse romanesque. Dans cette scène, notons dans un premier temps l'importance donnée au regard. D'abord, c'est Frédéric qui est « ébloui » par les yeux de Madame Arnoux. Puis, après que ce regard ait attiré son attention, c'est le reste de sa personne qui le happe. Il porte attention au moindre détail qui pourrait laisser échapper un indice sur sa personne, sur qui elle pourrait bien être. Frédéric veut en savoir plus sur cette « apparition », il souhaite apprendre à la connaître, à la comprendre, entrer dans son intimité — et cette curiosité pour sa personne va jusqu'à surpasser le désir charnel. À la fin du texte, leurs regards se rencontrent, marquant ici un basculement de cette interaction et l'implication de Madame Arnoux. Maintenant, elle voit également Frédéric, ce qui dénote son agentivité et pose plusieurs questions au lecteur : partagera-t-elle cette attirance pour lui ? Que pensera-t-elle de lui ?

²⁶ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

²⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972.

La scène chez Flaubert est comparable au moment où Humbert Humbert rencontre Dolores Haze dans *Lolita*. Humbert Humbert, immigré aux États-Unis, est à la recherche d'un lieu où loger. Arrivé dans la petite ville côtière de Ramsdale, il rencontre une femme ayant la trentaine, Charlotte Haze, qui lui propose de sous-louer une chambre dans sa demeure, dans laquelle elle et une dénommée Lo habitent. La chambre étant peu chère et la proposition lui semblant intéressante, Humbert Humbert accepte de visiter le logement afin de prendre sa décision. D'abord peu impressionné par l'état du lieu, qu'il décrit comme vieillot et pas à son goût, il est sur le point de refuser la proposition de Charlotte, quand soudain, il déclare voir : « My Riviera love peering at me over dark glasses²⁸ ». S'ensuit cette description :

It was the same child—the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. A polka-dotted black kerchief tied around her chest served to accentuate the smooth brownness of her skin. She sat down on the lower step of the porch and began to polish, with a curious greenish cloth, the sneaker she had removed from her left foot. Her friend, a heavy-set, big-boned blonde, in her last or penultimate year at school, joined her there²⁹.

Les termes « Riviera love » renvoient à un passage précédent dans le texte, dans lequel il introduit Annabel, petite fille de treize ans qu'il a rencontrée enfant, de qui il est tombé amoureux, et qui est morte du typhus avant que leur amour n'ait pu être consommé. Ainsi, Humbert Humbert ne voit pas celle qu'il vient de rencontrer, mais bien son amour passé. De plus, notons ici le renversement de situation, dans lequel l'amoureux rencontre l'objet de ses sentiments pour la première fois. Ici, c'est elle qui le regarde, à travers ses lunettes de soleil. Sa vue est obstruée; elle ne le voit qu'à travers une barrière de verre teinté. Quelques lignes plus tard, Humbert Humbert souligne

²⁸ Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 39.

²⁹ *Idem*.

encore une fois le fait qu'il ne voit pas celle qu'il vient de rencontrer : « It was the same child », et en reprenant les termes « the same », il entreprend de décrire son dos, ses cheveux, ses vêtements. Dolores Haze, dans cette description, est parfaitement absente, transparente. Son corps semble être le simple véhicule du désir qu'Humbert Humbert porte à Annabel : elles sont les mêmes à ses yeux. Plus loin dans le passage, il semble établir une différence entre les deux petites filles, quand il écrit : « the vacuum of my soul managed to suck in every detail of her bright beauty, and these I checked against the features of my dead bride³⁰ ». Pourtant, les deux jeunes filles se mélangent et il est difficile d'établir si « her » est utilisé pour référer à Dolores, la jeune fille présente en face de lui à ce moment de la narration, ou s'il s'agit d'Annabel. De cette façon, on ne sait pas non plus si le deuxième segment de la phrase est à propos de Dolores ou d'Annabel. Cette « dead bride » pourrait être l'une comme l'autre. Il est important de rappeler que le lecteur est informé du fait que Lolita et Annabel sont toutes deux décédées au moment où Humbert Humbert écrit le texte. Ainsi, le fait qu'« elle » soit morte ne peut être utilisé comme élément de différenciation. Bien que la construction de la phrase oppose Annabel à Lolita, elle ne permet pas de les identifier ni de les séparer. Humbert Humbert prend cependant conscience de ce mécanisme et de cette difficulté en expliquant que son propre désir l'aveugle quand Lolita se trouve proche de lui. Il conclut cette rencontre avec ces mots : « she, this Lolita, my Lolita, has individualized the writer's ancient lust, so that above and over everything there is — Lolita³¹ ». Nous observons là des indications importantes sur le rôle de Lolita dans la fiction d'Humbert Humbert. D'un côté, elle lui permet d'individualiser son désir, lui donne un corps. De l'autre, elle surpasse tout le reste — et donc la petite fille sur laquelle elle est projetée. On comprend ici qu'il existe une distinction importante à faire

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 45.

entre Lolita, la création du solipsisme d'Humbert Humbert et de son désir qui cherche à se matérialiser, et Dolores, la vraie petite fille absente de sa narration.

Cette scène de rencontre « amoureuse » est en conflit avec les codes romanesques : Dolores n'est pas décrite ni vue pour elle-même; elle est véhicule des affects du narrateur pour un autre personnage, ce qui la relègue au rang de la représentation selon la définition deleuzienne. En cela, Lolita peut être qualifiée de double d'Annabel. Il n'y a aucune différence entre les deux jeunes filles : elles servent le même rôle et, finalement, n'existent que dans la fiction d'Humbert Humbert. Annabel est un souvenir réincarné en Lolita, une personnification de la nymphette, comme l'exprime le narrateur en ces mots : « I broke her spell by incarnating her in another³² ». Mais qu'en est-il de Dolores ? Si Lolita est un double d'Annabel, Dolores se retrouve, conséquemment, doublement victime. Elle est à la fois victime de cette construction qui travaille à l'effacer, au niveau métadiégétique, et d'Humbert Humbert, qui abuse d'elle, au niveau diégétique. Quand le narrateur tente de décrire les traits de Dolores, sans mentionner Annabel, il se retrouve bloqué et doit en venir à se décrire lui-même³³. Représenter Dolores tiendrait donc de l'impossible pour lui puisque, pour cela, il devrait dans un premier temps la voir puis la reconnaître comme être à part entière — en dehors de lui. Dans son étude sur la mort de la bien-aimée en littérature, Elizabeth Bronfen³⁴ explique qu'un deuil sain permet à l'amoureux d'aimer une nouvelle fois en comprenant que celle qu'il aimait ne reviendra pas et que sa présence ne pourra jamais vraiment être répliquée. En effet, selon le concept central de l'objet retrouvé en psychanalyse tel qu'énoncé par Freud, tout objet aimé est retrouvé, et cet amour est à la fois basé sur la répétition — et donc la reconnaissance d'un premier

³² *Ibid.*, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ Elizabeth Bronfen, *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 327.

objet aimé — et sur la perte de celui-ci³⁵. Ainsi, quand un amoureux perd celle qu'il aime, il tente, en partie, de la retrouver dans une autre. Cependant, dans une configuration saine, cette tentative se fait après que l'amoureux a suffisamment oublié le premier objet de son amour pour réinvestir ses énergies libidinales en un second objet : la seconde bien-aimée. Bien que quelques ressemblances lient les deux femmes, l'amoureux reconnaît le nouvel objet de son amour comme Autre et ne confond pas les deux. Par contre, lorsque l'amoureux n'a pas réussi à se détacher du premier objet de son amour avant d'investir ses sentiments en une seconde bien-aimée, il fait de cette dernière un substitut de la première, un double. Ce double se matérialise comme une représentation de la première bien-aimée par-dessus le corps de la deuxième bien-aimée. Ce mécanisme rend l'amoureux aveugle face à l'individualité des deux femmes : il les confond et se retrouve face à une représentation qui l'empêche de voir la seconde. L'amoureux ne peut plus réellement distinguer le réel de l'imaginaire puisque sa représentation obstrue sa vision. L'approche psychanalytique de Bronfen permet ici de mettre en lumière la relation triangulaire liant Annabel, Dolores et Lolita. Si Annabel est la première bien-aimée dont le deuil n'a pu s'effectuer de manière saine et que Dolores est la seconde bien-aimée, on peut ici comprendre que Lolita est la représentation de la première plaquée sur le corps de Dolores. Elle obstrue la vision d'Humbert Humbert. Il ne peut ainsi y avoir de Lolita sans le corps de Dolores, son hôte. Ainsi, Annabel et Lolita sont des doubles l'une de l'autre, car Humbert Humbert ne fait aucune différence entre les objets de son amour. Cependant, cette relation et cette représentation se font aux dépens de la vraie petite fille, Dolores. Dans la métadiégèse, puisqu'Humbert Humbert est narrateur du roman, son corps est réduit à

³⁵ *Ibid.*, p. 324.

un réceptacle de représentativité. Elle est prisonnière de la fiction d'Humbert Humbert qui ne peut la voir et donc encore moins la représenter.

Dans « On a Book Entitled Lolita », Nabokov revient sur la genèse du roman, expliquant que celui-ci a été inspiré par un article de périodique traitant d'un scientifique ayant passé des années à entraîner un singe du Jardin des plantes dans le but que celui-ci produise le premier dessin au crayon créé par un animal. Le singe coopéra, et il finit par produire un croquis représentant les barreaux de sa propre cage. Cette anecdote nous semble particulièrement significative, en ce qu'elle exprime le fait que *Lolita* est avant tout l'histoire d'un être prisonnier d'une emprise et de la représentation de cet emprisonnement. Bien qu'inspirant la compassion de par le fait que sa liberté lui a été retirée et qu'il se trouve dans un endroit où il n'est pas à sa place, le singe maintient cependant une forme d'agentivité. Son croquis représente la conscience qu'il a de son propre sort et sa capacité à l'exprimer.

Même si Humbert Humbert possède un certain contrôle au niveau de la métadiégèse, puisqu'il est le narrateur du roman, il ne peut totalement contrôler les personnages au niveau de la diégèse — et c'est là que leur agentivité peut à son tour se confronter à sa description et sa narration. En effet, si la parole est pour Humbert Humbert une arme à la fois de soumission et de contrôle, elle est pour Dolores une forme de salvation. Humbert Humbert ne peut contrôler ce qu'elle dit, et la parole de la petite fille vient (bien qu'elle soit rare) rappeler au lecteur la configuration toxique de l'histoire qu'il est en train de lire. Autrement dit, elle brise l'illusion qu'Humbert Humbert tente de créer et replace Dolores au rang de victime tandis que son bourreau tente de la décrire comme séductrice. Notons un passage durant lequel Dolores se rebelle contre Humbert Humbert après qu'il l'ait enlevée. Humbert Humbert explique qu'il a développé trois méthodes principales pour contenir les potentielles rébellions de Dolores et pour la maintenir dans un état de soumission. Son exposé semble théorique : il s'apprête à nous

présenter un énoncé qu'il souhaite que le lecteur prenne au sérieux. Alors qu'ils sont en voiture et passent devant la demeure d'une dénommée Miss Phalen, chez qui Dolores aurait séjourné quelques semaines il y a plusieurs étés de cela, la petite fille exprime son dégoût pour le lieu et son refus de s'en approcher. Humbert Humbert, d'un coup de volant, feint de prendre la direction de la demeure. Décrivant la colère de Dolores, Humbert Humbert écrit : « A child, Lo would scream no!³⁶ ». Sa réaction rappelle celle d'un enfant, même à Humbert Humbert, qui pendant un instant ne voit plus en elle la nymphette. Lolita est pendant un court moment absente, séparée du corps de la petite fille qu'elle habite. Humbert Humbert exprime son dégoût pour les expressions du visage de Dolores et l'on comprend alors que la petite fille ne l'attire pas quand elle se montre trop présente, qu'elle se comporte comme telle. Humbert Humbert commence ensuite à la réprimander :

Come and kiss your old man, I would say, and drop that moody nonsense.
In former times, when I was still your dream male [the reader will notice what pains I took to speak Lo's tongue], you swooned to records of the number one throb-and-sob idol of your coevals [Lo: "Of my what? Speak English!"]³⁷.

Dolores, par sa réponse semi-confuse semi-irritée, rend risible la nature complexe de sa phrase. Bien qu'Humbert Humbert exprime les prétendues difficultés qu'il a rencontrées pour adopter « le langage de Lo », le terme « coevals » n'est pas clair pour le lecteur moyen — et encore moins pour une petite fille de douze ans. En exposant ce non-sens, Dolores brise la tentative d'Humbert Humbert de séduire le lecteur par son langage quasi-académique. Il se contredit lui-même, et elle le pointe du doigt. En plaçant entre crochets les mots de Dolores, Humbert Humbert tente de les rendre moins visibles, de les fondre dans son texte à lui. Pourtant, ils n'en sont pas moins efficaces :

³⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit. , p. 149.

³⁷ *Idem*.

l'illusion est brisée. Dans les moments où le narrateur rapporte les paroles de Dolores, elle force le texte, lève durant un moment le voile qu'Humbert Humbert tente de maintenir entre le lecteur et la diégèse.

Nous pouvons donc conclure que, bien que Lolita et Dolores habitent toutes deux le même corps, leur fonction et leur place dans le récit sont bien distinctes. Si Lolita est création de la fiction d'Humbert Humbert et double de son amour passé, Dolores est une véritable petite fille que le narrateur place dans une prison représentative, mais qui, par son agentivité, se fait par moments révélatrice de la construction même qui tente de l'effacer.

1.3 Annabel Lee et Annabel Leigh : le double littéraire

Si, comme nous l'avons étudié précédemment, Annabel Lee et Lolita sont des doubles, il est d'autant plus intéressant de questionner le lien existant entre Annabel Leigh, la jeune fille dont Humbert Humbert est tombé amoureux enfant, et *Annabel Lee*, le poème d'Edgar Allan Poe³⁸ auquel son nom fait écho. Dans son étude sur l'utilisation des références littéraires par le narrateur dans *Lolita*, Maud Chia-Rousseau élabore une thèse selon laquelle Humbert Humbert serait emblématique du héros romantique au sens girardien du terme. Selon elle, les héros romantiques ont tous un trait de caractère commun : « the belief that their desires are rooted in their individuality³⁹ ». En effet, comme nous l'avons vu avec l'étude de l'élaboration du concept de *nymphette*, Humbert Humbert tient à ce que son lecteur prenne en compte le caractère unique de

³⁸ Edgar Allan Poe, *Annabel Lee*, dans *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. I, New York, P.F. Collier & Son, 1903, en ligne, <<https://www.gutenberg.org/ebooks/2147>>, consulté le 5 juillet 2025.

³⁹ Maud Chia-Rousseau, « Lolita and Mimetic Desire », *Contagion: Journal of Violence, Mimesis and Culture*, vol. 23, no 1, printemps 2016, p. 139, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/10.14321/contagion.23.1.0137>>, consulté le 5 juillet 2025.

son désir. Chia-Rousseau compare ainsi Humbert Humbert à Madame Bovary, la célèbre héroïne flaubertienne⁴⁰. Madame Bovary vit sa vie en rêvant de romances qu'elle a découvertes à travers la littérature. Ce désir enclenché par la littérature la consume et la pousse à chercher un moyen de le canaliser à travers ses relations avec les hommes. La réalité dans laquelle elle se trouve enfermée ne lui suffit pas; elle ne peut se satisfaire de ce que les autres arrivent à apprécier. En se basant sur la théorie du désir mimétique développée par René Girard⁴¹, Maud Chia-Rousseau explique que le héros romantique est le sujet de son désir, tandis que la personne ou le concept par lequel il est attiré est l'objet de son désir. Dans les cas d'Humbert Humbert et d'Emma Bovary, le héros et l'héroïne romantiques sont des médiateurs. Selon la théorie girardienne du désir triangulaire, le sujet désire un objet tout en étant influencé — voire aveuglé — par un médiateur; c'est-à-dire un prisme à travers lequel la vision qu'il a de l'objet de ses désirs est déformé.

Ce désir de vivre à travers des idéaux romantiques pousse Emma Bovary à avoir des relations extra-conjugales qui ne parviennent pas à satisfaire sa soif de nouveauté et d'aventure; il la pousse à s'endetter et, finalement, à se suicider. Tout comme Humbert Humbert, l'attraction qu'Emma Bovary éprouve pour les hommes qu'elle rencontre est imprégnée des ouvrages romantiques qu'elle a lus depuis son plus jeune âge. Ce qui différencie fondamentalement Emma Bovary et Humbert Humbert, cependant, c'est leur rapport au médiateur. Pour Maud Chia-Rousseau, Emma Bovary imite les héroïnes romantiques pour tenter d'assouvir ses désirs. Humbert Humbert, lui, utilise les

⁴⁰ Ici, Chia-Rousseau fait référence à Emma Bovary, héroïne du roman de Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1857), en tant que figure emblématique de la rêverie romanesque et de la désillusion amoureuse.

⁴¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1961.

références littéraires de manière stratégique, afin de justifier ses actions et de paraître plus authentique et légitime :

In order to prove that he is not mimicking but being a poet, Humbert couples literary references throughout the novel with regular reminders that he is the writer of the book the reader is currently holding⁴².

La volonté d'Humbert Humbert de se présenter comme poète et artiste plus que simple mortel est intentionnelle et influence la narration tout au long du récit. Humbert Humbert maintient une emprise sur son lecteur ainsi que sur la trame narrative en tentant d'empêcher le lectorat d'oublier sa place d'auteur et sa qualité d'écrivain. Il contrôle ce qui est dit, dans quel ordre, et manipule la perception qu'on a de lui. Les références littéraires sont ici un outil de légitimation : il est poète et ne peut s'empêcher d'inclure la littérature dans le récit de façon à assurer sa crédibilité. La littérature en tant que champ symbolique est moteur de l'action romanesque en ce que la voix d'Humbert Humbert s'appuie sur elle tout en produisant à son tour de la littérature. Chia-Rousseau va plus loin en expliquant que le champ symbolique littéraire dans *Lolita* est indissociable d'Edgar Allan Poe : « The very fabric of Humbert's desire for Lolita is tinted by Poe's poetic world⁴³. » Ainsi, il nous semble intéressant d'explorer le rapport entre Annabel Leigh et Annabel Lee en tenant compte des observations de Chia-Rousseau.

La première apparition des deux Annabel semble, dans le texte, se faire simultanément. En effet, lorsque le personnage d'Humbert Humbert introduit pour la première fois son amour de jeunesse Annabel Leigh à son lecteur, c'est à travers la construction de ses

⁴² Maud Chia-Rousseau, « Lolita and Mimetic Desire », *op. cit.*, p. 139.

⁴³ *Ibid.*, p. 140.

phrases que nous pouvons observer la présence — en filigrane — du célèbre poème d'Edgar Allan Poe. Revisitons dans un premier temps celui-ci :

It was many and many a year ago
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee [...]
I was a child and she was a child,
In the kingdom by the sea
But we loved with a love that was more than love — I and my Annabel Lee
With a love that the winged seraphs of heaven
Coveted her and me. [...]
A wind blew out of a cloud, chilling and killing
My beautiful Annabel Lee [...]
And so all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling — my darling — my life and my bride⁴⁴

Dans ce poème, Poe introduit Annabel Lee, une jeune fille que le narrateur du poème déclare avoir rencontrée quand ils étaient tous deux enfants et dans un royaume près de la mer — un lieu vague mais qui évoque le conte de fées de par son introduction : « It was many and many a year ago ». Bien qu'aucun élément du poème ne s'attarde sur les caractéristiques d'Annabel comme son apparence ou sa personnalité, nous obtenons certaines informations importantes : sa mort subite pendant son enfance, sa beauté et l'amour quasi-fusionnel que lui portait le narrateur du poème. Nous pouvons également noter le fait qu'après l'introduction de son nom « by the name of Annabel Lee », le prénom d'Annabel ou les noms communs utilisés pour lui faire référence sont toujours précédés du déterminant possessif « my » : « my beautiful Annabel Lee », « my life », « my bride ». Textuellement, sa présence est entièrement rattachée au narrateur du poème. Elle ne semble pas exister par et pour elle-même, mais uniquement à travers

⁴⁴ Edgar Allan Poe, *Annabel Lee*, *op. cit.*

son regard et son amour, dans sa fiction à lui. Cette représentation limitée par le regard de l'amant masculin semble similaire à celles que fait Humbert Humbert de Lolita et dont nous avons traité plus tôt.

Comparons maintenant ce poème à l'introduction qu'Humbert Humbert fait d'Annabel Leigh à son lectorat dans trois extraits du roman :

I was a child and she was a child, in a princedom by the sea. But alas, a few months later she contracted a fever and died, and I was left with an ineffaceable mark of love's premature triumph on my mind⁴⁵.

In point of fact, there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a princedom by the sea. Oh when? About as many years before Lolita was born as my age was that summer. You can always count on a murderer for a fancy prose style⁴⁶.

It was she, Annabel, who ruled my heart, and the winged seraphs of heaven envied us. Yes, that was the precise moment, the precise phrasing. I catch myself thinking of her now and then, in the lovely rose-tinted mist of memory, Annabel Leigh, the echo of her name a poem⁴⁷.

Dans le texte de Nabokov, les termes « about as many years » résonnent avec « many a year ago » tandis que « princedom by the sea » ressemblent étrangement à « kingdom by the sea ». L'expression du poème « wings seraphs of heavens » est également régulièrement utilisée par Humbert Humbert et la dernière ligne du poème de Poe se retrouve dans le texte de Nabokov. Notons de plus qu'Annabel Lee et Annabel Leigh portent le même nom (à trois lettres près) et ont toutes deux connu, enfants, une mort subite. D'après la préface de John Ray (en réalité écrite par Nabokov), tous les noms

⁴⁵ Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

ont été modifiés par Humbert Humbert avant la publication du roman⁴⁸. On comprend que le narrateur a non seulement choisi son nom mais également ceux d'Annabel et de Dolores. En tenant compte de ce fait et des similarités du texte de Nabokov avec celui de Poe, il semble indéniable qu'Humbert Humbert souhaite créer un lien entre le personnage de la jeune Annabel Leigh et Annabel Lee — un lien que seul le lecteur « idéal » saura distinguer. En effet, pour un lecteur aguerri de Poe, la référence est facile à identifier et Humbert Humbert, éminent professeur de littérature, en est très certainement conscient. En plaçant une référence littéraire aussi visible dans sa description de cette « nymphelette originelle », il déploie une mécanique du dédoublement qui renforce la représentation dans laquelle il emprisonne ses victimes. Annabel, point d'origine de l'attraction d'Humbert Humbert pour Lolita (l'incarnation de la nymphelette et non la petite fille que sa représentation éclipse), qui en sa qualité de première bien-aimée devrait exhiber des traits la rendant unique aux yeux du narrateur, a elle-même un double, une prédécesseuse. Seulement, celle-ci est une œuvre littéraire extradiégétique. Cette distinction nous semble particulièrement importante puisqu'elle révèle une couche de représentation supplémentaire de la fiction humbertienne : la littérature non plus comme simple outil de manipulation textuelle mais comme source de son désir. Le message qu'Humbert Humbert fait passer à travers cette construction est le suivant : sa « nympholepsie » a pour origine la littérature. Comme nous l'avons étudié précédemment dans le chapitre, Humbert Humbert est à la recherche de l'approbation du lecteur, au point où il est prêt à le manipuler. En effet, il s'accorde volontiers la place du poète en se décrivant comme « voyageur ensorcelé » détenant des capacités de perception supérieures au commun des mortels et qui, par conséquent, ne pourrait pas « résister » au charme des nymphelettes démoniaques. En compliquant la relation Lolita/Annabel à travers l'introduction d'une Annabel littéraire, il tente de faire

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

pencher la balance en sa faveur une fois de plus — il se donne une justification intellectuelle, veut faire de son récit une histoire d'amour digne des plus grands poètes. Cette tentative de justification à travers l'art et la littérature rappelle des relations toxiques et/ou violentes dans lesquelles l'abuseur use de son statut de producteur d'art ou de littérature pour se dédouaner de ses actes, voire de ses crimes. Pensons au roman autobiographique *Le Consentement*⁴⁹ de Vanessa Springora, dans lequel l'autrice relate les abus qu'elle a subis de la part de GM, un écrivain célèbre. Dans le texte, Springora est introduite à un écrivain nommé GM à l'âge de treize ans. Celui-ci est connu du milieu littéraire et surtout âgé de cinquante ans. Malgré cela, GM lui fait des avances et Springora, alors encore enfant, tombe dans son piège. En découlent de multiples viols, que la victime alors n'est pas encore capable d'identifier comme tels car elle se pense consentante et amoureuse. Pour cacher sa perversité et sa pédophilie, GM parle de littérature, d'art, et veut trouver de l'inspiration créative dans cette « relation ». Cette tentative de justification ne s'arrête pas à lui et va jusqu'à contaminer leur entourage, d'autres adeptes du milieu littéraire qui, conscients de la situation, encouragent Springora à rester dans cette configuration toxique afin de ne pas déranger le processus créatif de GM. À la fois complices et (peut-être) victimes de la tentative de manipulation de GM, les adultes de l'entourage de Springora deviennent partie intégrante de la construction qui la maintient prisonnière de cette relation abusive. Celle-ci efface la victime au profit de la représentation que souhaite en faire l'artiste-abuseur — de la même manière qu'Humbert Humbert efface Dolores pour la remplacer par Lolita dans le roman de Nabokov. Maintenant adulte et consciente de ces mécanismes, Springora écrit dans son préambule : « Depuis tant d'années, mes rêves sont peuplés de meurtres et de vengeance. Jusqu'au jour où la solution se présente enfin, là, sous mes yeux, comme une évidence : prendre le chasseur à son propre piège,

⁴⁹ Vanessa Springora, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020.

l'enfermer dans un livre⁵⁰. » Dans son texte, elle renverse cette dynamique d'enfermement en plaçant son abuseur dans un piège duquel il ne pourra pas utiliser le langage pour s'échapper. Cette fois, elle maîtrise le langage et se réapproprie l'histoire qui lui a été volée⁵¹.

Il nous semble également important de mentionner l'origine autobiographique potentielle du poème de Poe et qui, pour le lecteur « idéal » d'Humbert Humbert, pourrait encore renforcer cet effet recherché par le narrateur. En effet, Poe, à l'âge de 27 ans, épousa Virginia Eliza Clemm Poe, alors âgée de seulement 13 ans. Virginia Eliza Clemm Poe, bien que cela fasse toujours débat, est souvent mentionnée comme l'une des sources potentielles d'inspiration les plus crédibles pour Annabel Lee⁵². Bien que leur relation soit souvent décrite comme basée sur un amour partagé, ce détail autobiographique ne peut être ignoré dans le cadre de cette étude, puisqu'Humbert Humbert tente précisément de justifier son désir pour une enfant de treize ans dans le texte. Au-delà de l'effet poétique obtenu et d'un ajout à l'arsenal de références littéraires dont s'arme Humbert Humbert pour étoffer son rôle de poète, le couple de doubles Annabel Leigh/Annabel Lee, à travers son origine potentiellement autobiographique, est utilisé par Humbert Humbert comme justification littéraire de la pédophilie. Au début du roman, lorsqu'Humbert Humbert présente au lecteur sa théorie littéraire de la nymphe, il mentionne Poe et sa relation avec Virginia en écrivant :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ Le récit de vie de Springora est celui d'une victime réelle et notre intention n'est pas ici de le placer sur un pied d'égalité avec une œuvre de fiction. Son texte nous permet au contraire de mettre en lumière une mécanique de manipulation utilisée par certains abuseurs pour maltraiter leurs victimes et nous montre que le langage est un outil puissant qui peut à la fois effacer un être au profit de l'artiste-abuseur et, à l'inverse, permettre à la victime de s'affirmer, de résister à cette violence — voire d'y survivre.

⁵² Robert Adger Law, « A Source for "Annabel Lee" », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 21, no 2, 1922, p. 341–346, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/27702645>>, consulté le 5 juillet 2025.

Virginia was not quite fourteen when Harry Edgar possessed her. He gave her lessons in algebra. *Je m’imagine cela*. They spent their honeymoon at Petersburg, Fla. “Monsieur Poe-Poe,” as that boy in one of Monsieur Humbert-Humbert’s classes in Paris called the poet-poet⁵³.

Poe étant un auteur respectable et respecté du lectorat, ses actions ne devraient pas, dans la logique d’Humbert Humbert, être remises en question. De la même façon, les actions similaires du narrateur ne devraient pas l’être non plus. Nous comprenons ainsi que dans le texte, le double littéraire d’Annabel Leigh est utilisé par le narrateur pour élargir son champ de représentation solipsiste. En calquant sa description de la nymphette originelle sur un poème de Poe, il éclipse celle-ci pour la remplacer par un poème et maintenir une emprise à la fois sur la trame narrative et l’opinion de son lectorat qui, rappelons-le, est tenu de juger ses actes à la fin du roman.

1.4 Culpabilité et jeux de miroirs

Si l’on tente de se justifier, c’est que l’on a, dans une certaine mesure, conscience de sa culpabilité. Cette observation se révèle essentielle pour comprendre le rapport au texte de Humbert Humbert dans le roman. Comme nous l’avons vu dans les parties précédentes, à travers sa narration, Humbert Humbert entreprend une réinvention poétique de ses actes, une entreprise dans laquelle il tente de justifier ses crimes à travers son usage du langage. Mais ce projet est marqué par une tension irréductible. Car si le narrateur cherche à légitimer ses actes, il reconnaît implicitement qu’ils nécessitent une justification et ont donc un caractère immoral. Cette tension, qui structure tout le roman, est amplifiée par les stratégies narratives et esthétiques

⁵³ Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 43. L’auteur souligne.

déployées par Humbert Humbert pour manipuler son lecteur. L’auteur implicite⁵⁴, cependant, insère dans le texte des motifs récurrents qui minent ces tentatives et exposent les failles de la narration d’Humbert Humbert. Parmi ces motifs, celui du miroir et le personnage de Clare Quilty occupent une place centrale. Dans cette partie, nous tenterons de montrer comment le miroir, en tant que métaphore et dispositif narratif, reflète littéralement l’enfermement solipsiste d’Humbert Humbert : son incapacité à voir au-delà de lui-même, à percevoir Dolores comme une personne réelle. Nous étudierons également le personnage de Clare Quilty, en tant que répétition différenciée au sens deleuzien, incarnant cette même logique en amplifiant et en déformant les traits d’Humbert Humbert pour révéler leurs contradictions.

Dans son étude de *Lolita*, Elisabeth Prioleau⁵⁵ explore le rôle des miroirs, des représentations et des reflets dans le texte. Pour elle, les miroirs dans *Lolita* agissent comme des surfaces où la perception est piégée dans une boucle infinie de reflets, empêchant tout accès direct à une réalité extérieure. Le miroir chez Nabokov est ainsi associé à une dynamique où le sujet ne peut jamais échapper à ses propres projections⁵⁶. Dolores, dans le cadre de cette représentation, n’est jamais perçue comme une personne à part entière. Elle est réduite à une image qu’Humbert construit et reconstruit, à un objet qu’il inscrit dans une série de représentations destinées à justifier et esthétiser ses actes. Les miroirs, en tant que motif, capturent cette dynamique : ils ne reflètent pas Lolita, mais renvoient toujours Humbert Humbert à sa représentation — et au gouffre existant entre celle-ci et la réalité dans la diégèse.

⁵⁴ Nous traitons ici de la notion d’auteur implicite telle que conçue par Wayne C. Booth. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (édition revue et augmentée).

⁵⁵ Elisabeth Prioleau, « Humbert Humbert Through the Looking-Glass », *Twentieth Century Literature*, vol. 21, no 4, 1975, p. 428–437, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/441056>>, consulté le 5 juillet 2025.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 429.

Étudions la scène où Humbert Humbert abuse physiquement de Lolita pour la première fois, un moment clé du récit durant lequel il devient difficile pour le lecteur de succomber aux tentatives de manipulation du narrateur. L'horreur culmine à un tel point que la justification par la narration semble impossible. La description de la chambre dans laquelle la scène ignoble se produit souligne la prolifération des miroirs :

There was a double bed, a mirror, a double bed in the mirror, a closet door with mirror, a bathroom door ditto, a blue-dark window, a reflected bed there, the same in the closet mirror, two chairs, a glass-topped table, two bedtables, a double bed: a big two-panel bed, to be exact, with a Tuscan rose chenille spread, and two frilled, pink-shaded nightlamps, left and right⁵⁷.

Cette saturation de reflets renforce l'idée d'un enfermement. Chaque miroir renvoie à un autre, dans une boucle où le vrai devient difficile à distinguer du faux. Les miroirs, loin d'offrir une perspective extérieure, se multiplient et créent de la confusion. La description d'Humbert Humbert, qui semble tenter de garder une forme de crédibilité en utilisant des expressions telles que « to be exact », nous dévoile malgré lui une perte de contrôle. Les lits pullulent dans les surfaces réfléchissantes variées présentes dans la chambre d'hôtel et il devient quasi-impossible d'établir lesquelles sont réelles et lesquelles ne sont que de simples reproductions. Cette image du lit démultiplié est également signifiante. Le lit est l'espace dans lequel le crime prendra place. C'est le lieu du viol, le piège dans lequel Dolores se retrouvera emprisonnée. En renvoyant cette image à l'infini, les miroirs placent Humbert Humbert face à l'acte qu'il s'apprête à commettre. Quelques lignes plus loin, Humbert Humbert tente d'expliquer à Dolores qu'elle devra dormir avec lui dans le même lit. Alors qu'il cherche ses mots et a du mal à en trouver un pour qualifier la situation, Dolores termine sa phrase à sa place : « The

⁵⁷ Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 119.

word is incest⁵⁸. » En lui coupant la parole et en utilisant le terme « inceste », Dolores brise toute illusion et reprend le contrôle de la trame narrative. Il est maintenant impossible pour le lecteur d'ignorer ou d'occulter l'horreur de la situation — la tentative de manipulation du narrateur a échoué. Les miroirs ont ici eu le rôle de confondre sa narration, de le mettre face à la réalité de ses actes et ont ainsi permis à la réalité diégétique de ressurgir de cette configuration visant à la miner. Après avoir été confronté à cette vision absurde de multiples lits, Humbert Humbert s'est aventuré à tenter d'expliquer la situation à Dolores et à se justifier — mais cet état de confusion, cette confrontation au réel imposée, lui a rendu la tâche impossible et a exposé au grand jour les limites de son contrôle sur ses propres mots. Il ne peut ignorer sa propre culpabilité, et le lecteur non plus.

Étudions un deuxième extrait mettant en scène un miroir :

With the ebb of lust, an ashen sense of awfulness, abetted by the realistic drabness of a gray neuralgic day, crept over me and hummed within my temples. [...] naked, frail Lolita, her narrow white buttocks to me, her sulky face to a door mirror, stood, arms akimbo, feet (in new slippers with pussy-fur tops) wide apart, and through a forehanging lock tritely mugged at herself in the glass⁵⁹.

Ici, Humbert Humbert regarde le reflet de Dolores dans un miroir et elle paraît abattue et amaigrie. Le regard du narrateur la perçoit de manière morcelée : fesses, visage, bras, pieds. Rien, dans cette description, n'indique l'attraction qu'Humbert Humbert pourrait ressentir pour elle à ce moment précis. Au contraire, elle paraît mal en point et malheureuse, comme une enfant qui s'ennuie et fait des grimaces au miroir pour faire passer le temps. La petite fille dans le miroir est Dolores, pas Lolita, la nymphette, qui elle ne souffre pas et demeure attirante et séductrice malgré tout. Ce morcellement

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137-138.

révèle l'incapacité du narrateur à la percevoir entièrement : elle n'est qu'une somme de membres attachés l'un à l'autre, un amalgame de parties de corps. Le miroir, ici encore, renvoie Humbert à ses propres limites et à l'incomplétude de sa perception. Au début de l'extrait, il se dit être épris d'un sentiment terrible lié à une « realistic drabness », autrement dit une monotonie réaliste qui lui serait imposée. Il poursuit directement avec la description du reflet de Dolores qui expose ici également la réalité de la situation dans laquelle il se trouve et la véritable petite fille qu'il tente de cacher derrière la figure de la nymphette. On comprend donc que le miroir lui a exposé les limites de son fantasme et, en le renvoyant au fait qu'il ne peut pas voir Dolores pour qui elle est vraiment, a déclenché en lui un sentiment terrible. En cherchant à matérialiser son amour pour une créature fictive — la nymphette — il se retrouve prisonnier d'un univers incomplet dans lequel il opère à tâtons et qui lui est insupportable. Le miroir lui renvoie l'image même de cet emprisonnement. Ce basculement de bourreau à prisonnier est précisément la clé de l'univers des miroirs dans le roman de Nabokov selon Elisabeth Prioleau. Pour elle, ils opèrent une inversion qui dévoile les contradictions de la narration humbertienne et exposent l'ironie du récit qu'il tente de fournir⁶⁰. Le motif du miroir devient ainsi une métaphore de la structure même du roman : un texte où Humbert Humbert manipule les faits pour se réinventer, mais où chaque tentative de contrôle est minée par les éléments insérés par l'auteur implicite pour exposer ses contradictions. En cela, le miroir semble être tendu par l'auteur à son narrateur pour lui montrer ses propres failles et nous révéler une nouvelle dimension de son solipsisme : le *solipsistic entrapment* ou l'enfermement solipsiste.

Le personnage de Clare Quilty occupe également une place fondamentale dans la dynamique réflexive et narrative de *Lolita*. Dramaturge pédophile à la poursuite de la jeune Dolores, Quilty ressemble d'une certaine manière à Humbert Humbert : ils

⁶⁰ Elisabeth Prioleau, « Humbert Humbert Through the Looking-Glass », *art. cit.*, p. 428.

partagent tous deux un amour des mots et une obsession pour la même petite fille. On pourrait au premier abord penser que Quilty est également un double du narrateur, puisque ceux-ci semblent pulluler dans le récit. Cependant, leur obsession pour la jeune enfant se manifeste par des approches fondamentalement différentes. Bien qu'il n'apparaisse physiquement qu'à la fin du roman, l'influence de Quilty s'étend tout au long de l'intrigue, hantant les marges du récit. Gilles Deleuze, dans *Différence et répétition*, explique que toute répétition véritable ne se limite pas à une duplication mécanique : elle est « différence sans concept » et porte en elle une singularité fondamentale⁶¹. C'est précisément cette distinction que nous proposons d'étudier à travers le rôle de Quilty : il n'apparaît pas comme une manifestation de la représentation d'Humbert Humbert, mais plutôt comme une version amplifiée et grotesque de lui, une figure qui pousse ses traits caractéristiques à leur paroxysme tout en exposant leurs contradictions.

La construction de Quilty dans le roman repose sur un réseau d'indices subtils qui culminent dans sa confrontation finale avec Humbert Humbert. Dès les premières mentions, Quilty est présenté comme une figure énigmatique, un intellectuel insaisissable et un dramaturge célèbre, mais initialement peu présent dans la trame narrative. Par exemple, son nom apparaît pour la première fois dans un volume d'un ouvrage que Humbert Humbert consulte, nommé *Who's Who in the Limelight*, parmi plusieurs noms d'acteurs et de dramaturges :

Quilty, Clare, American dramatist. Born in Ocean City, N.J., 1911. Educated at Columbia University. Started on a commercial career but turned to playwriting. Author of *The Little Nymph*, *The Lady Who Loved Lighting*⁶²[...]

⁶¹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit., p. 36.

⁶² Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 31.

Ce personnage, d'abord périphérique, acquiert progressivement une présence obsédante. Quand Humbert Humbert loge chez la mère de Dolores, un dénommé Dr. Quilty est leur voisin⁶³. Une fois que le narrateur enlève Lolita et entreprend son voyage à travers les États-Unis avec elle, il se sent observé et suivi par un homme qu'il appelle Detective Trapp⁶⁴ (notons ici le jeu de mot avec « trap » ou piège en anglais) qui se révèle être un autre nom pour Quilty. De présence quasi anodine à une incarnation de la paranoïa de Humbert Humbert, la présence de Quilty semble s'intensifier au fur et à mesure que Humbert Humbert commet des actes qui l'incriminent. Ce processus mène à un basculement dans la narration, qui met fin à son voyage avec Dolores et donc à sa tentative de possession de la nymphette, lorsque le second enlèvement de Dolores est commis, cette fois-ci par Quilty. Après plusieurs mois passés à sillonner les États-Unis sous la coupe d'Humbert Humbert, Dolores tombe malade. Humbert Humbert se voit obligé de la faire hospitaliser. Un jour, alors qu'il s'apprête à signer ses documents de sortie, il se rend compte qu'elle n'est pas dans son lit ; elle a disparu. Désespéré, il se met à sa recherche et ne la retrouve que quelques années plus tard, mariée et enceinte d'un autre homme. À ce moment-là, Dolores lui explique avoir été enlevée par Quilty. Au départ, il lui avait promis de lui offrir une carrière à Hollywood — mais en réalité, les films auxquels il voulait la faire participer étaient à caractère pornographique⁶⁵. Après qu'elle a refusé d'y prendre part, Quilty l'a abandonnée, démontrant alors que si elle ne pouvait pas répondre à ses attentes perverses, Dolores ne l'intéressait aucunement. Il n'y a chez Quilty aucune tentative de faire passer son abus de Dolores pour ce qu'il ne l'est pas — son intention semble claire et assumée. Après cette révélation, Humbert décide de retrouver le dramaturge et de le tuer. Notons ici l'ironie de cet acte, puisque le narrateur a lui-même abusé à plusieurs reprises de Dolores. Sa

⁶³ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 276.

tentative de tuer l'abuseur de la petite fille est en partie risible, puisqu'il semble délibérément ignorer la portée de ses propres actes en se plaçant en position de sauveur. Cependant, celui-ci invite également une réflexion sur la portée symbolique du fait de tuer son reflet. En effet, Quilty (dont le nom résonne étrangement avec le mot « guilty » qui signifie coupable en français) agit dans le texte comme un miroir déformant de Humbert Humbert, un autre pédophile aux prétentions artistiques dans une quête désespérée de posséder la jeune Dolores. En partageant ces caractéristiques mais en différant de Humbert Humbert sur un point crucial (l'absence de justification de ses actes et la trivialité claire de son désir pervers), Quilty dispose de toutes les qualités nécessaires pour être qualifié de répétition de Humbert Humbert au sens deleuzien du terme. Il n'est pas une représentation du désir d'Humbert Humbert, mais un miroir tendu devant lui par l'auteur implicite pour lui donner à voir sa propre perversion. Voyons maintenant la manière dont cette dynamique se manifeste lors de la confrontation finale entre Humbert Humbert et Quilty, dans la demeure de ce dernier, Pavor Manor.

À son arrivée au manoir, Humbert Humbert demande à Quilty s'il se rappelle d'une dénommée Dolores Haze et se présente comme son père. Quilty lui répond comme suit :

“Nonsense”, he said, “you are not. You are some foreign literary agent. A Frenchman once translated my *Proud Flesh* as *La Fierté de la Chair*. Absurd⁶⁶.”

Cette réponse détruit immédiatement la tentative de manipulation d'Humbert Humbert à la fois dans la diégèse et sur le plan métadiégétique en rappelant qu'il n'est aucunement le père de Dolores. La réflexion sur la traduction de *La Fierté de la Chair*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 295.

souligne également que pour Quilty, Humbert Humbert n'est qu'un traducteur de perversion : il n'a fait que traduire son désir pour la chair en d'autres mots, en une autre langue — mais au fond, celui-ci reste le même. Cette réflexion met en lumière la trivialité du désir d'Humbert Humbert et rappelle que ses tentatives de le faire passer pour de l'amour ne sont que factices. Plus loin, Humbert Humbert interroge Quilty et lui demande de se rappeler le moment où il a enlevé Dolores. Quilty répond qu'il ne l'a pas enlevée, mais qu'il l'a sauvée des mains d'un « beastly pervert⁶⁷ » puis déclare : « I'm not responsible for the rapes of others⁶⁸. » Encore une fois, il renvoie Humbert Humbert à sa propre culpabilité et à sa propre monstruosité et annihile sa tentative de passer pour un sauveur qui viendrait venger sa bien-aimée aux yeux du lecteur. Là où Humbert Humbert cherche à transcender son obsession par le langage et l'esthétique, Quilty la dépouille de toute prétention, révélant sa dimension brute et grotesque. Cette trivialité volontaire met en lumière l'auto-illusion d'Humbert Humbert : il se perçoit comme un artiste-poète en quête de beauté, alors que Quilty lui renvoie une image crue et dérisoire de ses propres désirs — poète ou non, il demeure un être pervers et un abuseur. Quilty maintient sa position : il s'est bien amusé avec Dolores, mais il n'a pas pu obtenir d'elle ce qu'il voulait et il l'a donc laissée tomber. Ce rappel insiste sur l'abîme séparant Quilty d'Humbert Humbert. Cette absence de justification et ce manque grotesque de considération ainsi que cette perversion assumée contrastent avec les multiples tentatives d'Humbert Humbert de justifier ses actes à travers les mots. C'est précisément ce contraste qui expose l'hypocrisie d'Humbert Humbert mais aussi l'étendue de sa dissonance cognitive et de son emprisonnement solipsiste. Le narrateur pense pouvoir transcender son désir pour Lolita par le texte, par la représentation mais Quilty s'y oppose en faisant surgir sa fausseté. Lorsqu'ils se battent physiquement, Humbert Humbert écrit : « I rolled over him. We rolled over me. They rolled over him.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁶⁸ *Idem.*

We rolled over us⁶⁹. » Ici, la construction des phrases indique l'impossibilité de distinguer Humbert Humbert de Quilty, qui semblent ne faire plus qu'un ou se refléter à un point tel qu'il devient difficile d'établir qui est qui — même pour Humbert Humbert, le narrateur. Cette construction rappelle la description des multiples miroirs dans la chambre d'hôtel que nous avons étudiée plus tôt dans cette partie. Ici, le rôle de Quilty fait écho à celui des miroirs : il dévoile les contradictions que la représentation humbertienne essaie d'occulter et met en lumière l'enfermement du narrateur dans une prison qu'il a créée lui-même en tentant de garder la mainmise sur la narration. En tuant Quilty, Humbert Humbert tente de mettre fin à cette construction qui l'entrave au niveau diégétique, mais cette tentative échoue également. Il tue Quilty dans son lit et celui-ci meurt avec une grosse bulle rose à la bouche⁷⁰ aux connotations juvéniles, lui rappelant un jouet. Cette image renvoie à celle de Dolores, qu'il décrit souvent en train de mâcher de la gomme en faisant des bulles roses. Même ce meurtre fait écho à sa destruction de Dolores — alors qu'il tentait précisément par celui-ci de s'expié de sa responsabilité à travers Quilty, de mettre fin à cette barrière des miroirs. Cependant, Elisabeth Prioleau note qu'au contraire, bien qu'Humbert Humbert soit passé de l'autre côté du miroir après avoir tué Quilty, il n'en est pas pour autant libéré. Juste après le meurtre, la montre d'Humbert Humbert, qui était waterproof, ne l'est plus. Il conduit pour rentrer chez lui et se retrouve à conduire « on the queer mirror side⁷¹ ». Il a pénétré dans une autre dimension en tuant son propre reflet. Cependant, ce passage conduit directement à son arrestation et à son emprisonnement pour le meurtre de Quilty. C'est à ce moment précis qu'il commence à écrire le texte qu'il nous donne à lire : nous comprenons donc que son récit a été écrit à partir d'une perspective renversée, de l'autre côté du miroir. Pour Prioleau, ceci expose une construction double du récit

⁶⁹ *Ibid.*, p. 298.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 303.

⁷¹ *Ibid.*, p. 306.

humbertien. Il est pour elle un cercle vicieux entre un combat pour passer de l'autre côté du miroir et une visite guidée de celui-ci⁷² : les deux pièges enferment Humbert et le forcent à éternellement courir entre les deux, installant la narration dans une dynamique circulaire.

Au terme de ce chapitre, il apparaît que les doubles dans *Lolita* ne sont pas de simples figures narratives, mais des manifestations symptomatiques du solipsisme d'Humbert Humbert. Ce solipsisme, moteur de la structure narrative, s'efforce d'effacer ou de réduire à une simple image les êtres qui entourent le narrateur, en particulier les nymphettes. À travers son récit, Humbert Humbert reconstruit le monde comme un réseau de représentations qui ne renvoient qu'à lui-même, créant un univers autoréférentiel où chaque personnage, chaque événement, semble conçu pour refléter ses désirs et justifier ses actions. Mais cette entreprise, loin d'être absolue, est constamment minée par les résistances inhérentes à la réalité qui perce à travers les failles de sa narration. Ces résistances se manifestent particulièrement dans la voix de Dolores, qui, bien qu'elle soit marginalisée par le texte d'Humbert Humbert, surgit par moments pour briser l'illusion qu'il tente de maintenir. Ces surgissements d'agentivité, rappellent que Dolores n'est pas Lolita : elle n'est pas la projection fantasmée qu'Humbert construit à travers ses descriptions, mais une enfant réelle, dont la subjectivité persiste malgré les tentatives d'effacement narratif. Sa parole, ses gestes, et même son silence parviennent à transcender la représentation humbertienne, introduisant une tension irréductible entre la fiction d'Humbert Humbert et la réalité de Dolores. Les répétitions quant à elles, comme les miroirs et le personnage de Clare Quilty, agissent comme une structure répondant à la tentative de contrôle de la trame narrative d'Humbert Humbert. Placées en face de ce dernier par l'auteur, les répétitions renvoient au narrateur l'image de son propre enfermement, faisant ici image à la figure

⁷² Elisabeth Prioleau, « Humbert Humbert Through the Looking-Glass », *art. cit.*, p. 437.

du singe prenant conscience des barreaux de sa cage que nous avons mentionnée précédemment dans ce chapitre. Dolores n'est pas la seule prisonnière de la cage, Humbert est également enfermé — et c'est l'auteur implicite qui lui donne à voir les barreaux qu'il ignore. Comme l'a démontré Elisabeth Prioleau, les miroirs et reflets dans *Lolita* ne sont pas des espaces de révélation, mais des surfaces qui enferment le sujet dans une infinité de reflets, lui renvoyant son incapacité à percevoir l'altérité.

Cependant, si les doubles sont des manifestations de la représentation d'Humbert et que les répétitions le mettent face à son enfermement dans sa propre représentation et dans sa folie, certains éléments du récit s'inscrivent dans une mécanique narrative agissant en dehors de ce cadre. Parmi ces éléments, les fantômes occupent une place singulière. Dans le chapitre suivant, nous approfondirons l'analyse en explorant le rôle des fantômes chez Nabokov. Nous chercherons à comprendre comment ces présences spectrales introduisent une dimension extérieure au solipsisme humbertien dans *Lolita*. Ces fantômes, par leur insaisissabilité, incarnent une résistance subtile mais puissante à la logique de domination et de représentation qui structure le texte. Là où les doubles enferment, les fantômes ouvrent une brèche, un espace d'altérité qui persiste en dehors de cette violence narrative.

CHAPITRE 2 FANTÔMES ET TEMPORALITÉ

*The past is never dead. It's not even past*⁷³.

William Faulkner

Le fantôme est celui qui revient après sa mort : un être qui occupe un espace dans lequel il n'est plus considéré comme le bienvenu. Qu'il habite un lieu ou un texte, il est la figure de la revenance, du grand retour vers ce qui est supposé être révolu. Autrement dit, le fantôme résiste à la temporalité classique *passé, présent, futur* et la force à s'inverser, voire à éclater. Dans *Spectres de Marx*⁷⁴, Jacques Derrida formule une thèse selon laquelle le fantôme serait une structure fondamentale de la pensée, du langage, de la mémoire et de la temporalité. Pour lui, le fantôme, ou *spectre*, condense plusieurs dimensions centrales de la déconstruction : il incarne l'absence dans la présence, la survivance du passé et une temporalité en crise, mais aussi la trace et le rapport éthique à l'autre. Ce n'est donc pas une figure au sens traditionnel, mais un symptôme d'un trouble constitutif de l'être, du texte et de l'histoire. « Le temps est hors de ses gonds⁷⁵ » : cette citation shakespearienne mise en exergue par Derrida situe son propos dans une double filiation, celle de la tradition tragique et celle d'une réflexion sur le temps qui ne serait pas linéaire, homogène ni apaisé. Le fantôme, chez Derrida, surgit quand le temps ne suit plus son cours supposé naturel, quand le passé revient hanter le présent, quand l'avenir lui-même devient incertain, chargé du poids d'un événement

⁷³ William Faulkner, *Requiem for a Nun*, [format Kindle], Vintage Digital, 2013, p. 84.

⁷⁴ Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 2024.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

attendu, différé, voire empêché. C'est cette structure que Derrida nomme hantologie (*hauntology*, en anglais), en un jeu de mots phonétique avec *ontologie*, suggérant que l'être lui-même est toujours déjà hanté par ce qui le précède, le dépasse ou lui échappe. Le fantôme est donc ce qui insiste sans jamais s'incarner pleinement. Il est une présence différée, une altérité irréductible. Il n'est pas simplement l'image ou la figure d'un mort : il est la trace de ce qui a été exclu, nié, refoulé ou trahi, et qui revient exiger une reconnaissance. C'est pourquoi Derrida établit la dette comme condition de retour d'un fantôme. Il n'y a pas de spectre sans dette, sans injonction à rendre justice à ce qui a été oublié ou supprimé. Le fantôme dérange parce qu'il démontre la fausseté de toute clôture temporelle ou narrative, parce qu'il perturbe les séparations rassurantes entre passé et présent, entre vivant et mort, entre sujet et autre. Il ouvre une brèche théorique, politique et éthique et réclame une forme de justice nécessaire en exposant les failles du lieu dans lequel il apparaît. C'est *l'effet de visière*, sa capacité à voir sans être vu et en sachant que nous ne le voyons pas, qui l'en rend capable. Ainsi, Derrida appelle à une hospitalité à l'égard du fantôme. Pour lui, nous devrions accueillir les spectres en tant que dimension constitutive de l'expérience humaine. C'est ce qu'il nomme le temps de « l'apprendre à vivre⁷⁶ » avec les fantômes. Cette formule ne doit pas être interprétée sur un mode figuratif, mais bien comme une prescription philosophique : vivre éthiquement, c'est accepter la présence des absents, la force de ce qui nous échappe, l'altérité radicale du passé non résolu. L'hospitalité au fantôme est ainsi une ouverture à la justice, à ce qui ne peut pas être réparé mais seulement reconnu. C'est une manière de ne pas clore prématurément l'histoire, de ne pas effacer les voix qui continuent de parler dans et par-delà le silence. Sur le plan théorique, cette pensée du fantôme s'appuie sur plusieurs concepts fondamentaux de la déconstruction. D'abord, celui de la trace : tout signe, pour Derrida, est marqué par l'absence de ce qu'il signifie.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

Le mot n'est jamais la chose ; l'écriture n'est jamais la présence du locuteur. Il y a toujours, dans le langage, un décalage, une absence constitutive, un reste. Le spectre, dans cette logique, est une forme radicale de trace : il manifeste cette absence en la rendant visible. Il rend sensible ce qui n'est plus là, mais qui continue de produire des effets. Le fantôme est ainsi l'instance par excellence de la différence — ce néologisme forgé par Derrida pour désigner le double mouvement de différence et de déférence (ou différemment) qui structure tout système de signes. Le spectre n'est ni ici ni ailleurs, ni maintenant ni avant : il trouble les coordonnées spatiales et temporelles du discours, il rend toute clôture impossible. De là découle une autre idée essentielle : celle de la déconstruction du présent. Pour Derrida, la prétention à une présence pure, à une maîtrise du sens, à une totalité close du savoir ou de l'histoire, est une illusion métaphysique. Le spectre, en tant que ce qui revient sans être maîtrisable, démonte cette illusion. Il montre que le présent est toujours travaillé par l'absence, la mémoire, la promesse, la perte. Le présent n'est jamais auto-suffisant : il est traversé par ce qui l'a précédé et par ce qui le hante. Ainsi, la spectralité devient un opérateur critique : elle perturbe les récits, fragilise les certitudes, désorganise les linéarités. Cette perspective a des implications décisives pour l'étude des textes littéraires. Le texte, chez Derrida, est lui aussi un lieu hanté : par d'autres textes, par d'autres voix, par des significations qui s'échappent, se déplacent, se répercutent. Lire, c'est écouter les fantômes du texte, entendre ce qui n'est pas dit, repérer ce qui revient. Dans cette optique, la littérature devient le lieu par excellence de l'expérience du fantôme comme condition d'énonciation, de transmission, de mémoire. Le narrateur posthume, la voix qui vacille, le récit troué, le temps non linéaire, l'image obsédante d'un être perdu : tout cela peut être lu, avec Derrida, comme l'expression littéraire d'une structure hantologique. Enfin, il faut souligner que le fantôme chez Derrida n'est pas seulement individuel : il est collectif, politique, historique. Dans *Spectres de Marx*, le spectre est celui du marxisme, dont la trace persiste comme promesse inachevée et comme appel éthique à la justice sociale. Il permet de reconnaître ce que l'histoire a tenté d'effacer.

Le fantôme, dans ce sens, est ce qui résiste à la clôture du récit historique et à sa manipulation. C'est ce qui revient malgré tout, et qui demande à être entendu pour reconfigurer notre rapport à l'avenir.

En nous appuyant sur la conception du fantôme de Derrida, nous étudierons les fantômes dans *Lolita* comme mécanisme de réponse au solipsisme d'Humbert Humbert à travers un bouleversement de la temporalité du roman. Dans une construction forçant l'enfermement des personnages dans la représentation figée du narrateur, le surgissement de figures spectrales pourrait ainsi tenir de l'ordre de la résistance. Mais seraient-elles également symptomatiques de l'incomplétude de cette tentative d'emprisonnement ? Après tout, le fantôme voit sans être vu et il s'immisce dans des lieux (et textes) dans lesquels il n'est pas forcément le bienvenu. Puisque les fantômes sont un phénomène récurrent dans la fiction de Vladimir Nabokov, nous tenterons d'en dégager le rôle dans deux autres romans de l'écrivain, pour éclairer ensuite leur fonctionnalité dans *Lolita*.

2.1 La « texture du temps » chez Nabokov : Les fantômes dans *Ada, or Ardor*

Dans son article « “Our Marvelous Mortality” : Finitude in *Ada, or Ardor*⁷⁷ », Natalie Reitano propose une relecture d'*Ada, or Ardor : A Family Chronicle*, roman de Vladimir Nabokov, en explorant les tensions entre le projet esthétique d'immortalité du personnage principal et l'expérience irréductible de la finitude. Dans cette sous-partie, nous entrerons en dialogue avec Reitano pour dégager sa conception de la temporalité dans le roman tout en augmentant celle-ci d'un nouveau regard : celui de la spectralité derridienne. En effet, *Ada, or Ardor* élabore une poétique singulière de la

⁷⁷ Natalie Reitano, « “Our Marvelous Mortality” : Finitude in *Ada, or Ardor* », *Criticism*, vol. 49, no 3, été 2007, p. 377–403, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/23130901>>, consulté le 5 juillet 2025.

survivance où la figure du fantôme s'impose comme modalité essentielle de la narration. Publié en 1969, le récit se présente comme les mémoires tardives de Van Veen, philosophe autodidacte, et retrace sa relation amoureuse incestueuse avec sa sœur Ada. Ce récit fragmenté se construit à la fois comme une autobiographie fictive et comme un dispositif de relecture critique du passé. Le texte est traversé de digressions, d'ellipses, de ruptures chronologiques et de commentaires éditoriaux, qui soulignent à chaque page l'impossibilité de restituer un récit pleinement fiable.

Les personnages sont tous issus de la même lignée aristocratique nord-américaine d'ascendance russe et irlandaise. Au début du roman, Van et Ada pensent être cousins, mais il est plus tard dans l'intrigue révélé qu'ils sont frère et sœur biologiques. Ce bouleversement généalogique reflète les stratégies d'effacement et de réécriture à l'œuvre dans tout le roman. Le récit se déroule dans Antiterra, une version alternative de notre monde, où les configurations politiques, linguistiques et technologiques combinent des éléments du XIXe et du XXe siècles. Ce décor hybride, où coexistent des voitures, des duels, des aristocrates russes et des systèmes de communication hydrauliques, fonctionne avant tout comme une projection mentale, un espace romanesque détaché de toute exigence réaliste. À cela s'ajoute la croyance diffuse en un monde jumeau, Terra, qui correspond à notre réalité historique, et que certains personnages perçoivent comme une hallucination ou un souvenir confus. Ce double fond renforce le sentiment que tout le récit se déroule dans un espace psychique et chronologique instable. La structure narrative suit les allers-retours de Van et Ada, depuis leurs deux étés fondateurs passés à Ardis Hall⁷⁸ jusqu'à leurs retrouvailles tardives en Suisse. Entre-temps, Van poursuit ses études, se consacre à ses recherches sur la *chronosophie* (discipline fictive désignant l'étude de la nature du temps),

⁷⁸ Il s'agit du manoir dans lequel Ada et Van ont passé deux étés de leur enfance.

multiplie les liaisons éphémères et s'éloigne d'Ada. Lucette, petite sœur d'Ada (et demi-sœur de Van), amoureuse du jeune homme, tente en vain de s'imposer dans ce triangle affectif, puis, désespérée, se suicide. La seconde moitié du roman est marquée par la dispersion : Van voyage et Ada se marie à un autre homme. Ce n'est qu'après la mort du mari d'Ada qu'ils se réunissent de manière définitive. Le récit se clôt sur la vieillesse de Van, après la mort d'Ada, achevant ses mémoires dans une solitude habitée par le souvenir de sa bien-aimée.

Pour Reitano, une logique chiasmatique se manifeste dans la structure temporelle du roman, dans les dispositifs mémoriels qu'il met en place, mais aussi à travers une instabilité constante des voix, des images et des formes. Reitano situe *Ada, or Ardor* au croisement de deux régimes temporels. Le premier est celui de la maîtrise esthétique, où Van tente de dominer le temps en l'inscrivant dans une œuvre close, à la manière d'un dispositif narratif totalisant. Le second est celui de la temporalité vécue, de la discontinuité et de la perte. Le roman se présente alors comme un champ de tension entre ces deux régimes et le chiasme naît précisément de cette fracture :

Ada's goal of literary immortality is set in motion by a series of chiasmic transpositions—of past and present, waking and dreaming, life and death—that seek to establish an undying relationship to the past⁷⁹.

Cette tension condense l'enjeu principal du roman : faire du passé une matière vivante, réinscrite dans le présent de l'écriture, au risque d'abolir toute progression temporelle réelle. Le résultat n'est pas une éternité apaisée mais une survivance paradoxale, marquée par la répétition et la hantise.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 380.

Le cadre narratif de *Ada, or Ardor* est structuré par cette obsession de l'immortalité littéraire. Van et Ada entreprennent ensemble la rédaction d'un livre qui contiendrait la totalité de leur histoire, et dans lequel ils se projettent comme figures survivantes. Ils n'envisagent pas leur mort comme une fin mais comme une transition vers une forme d'existence textuelle :

[If they] ever intended to die, would die, as it were, into the finished book, into Eden or Hades, into the prose of the book or the poetry of its blurb⁸⁰.

La mort est ici envisagée comme entrée dans un nouvel ordre symbolique, celui de la littérature. Pourtant, Reitano souligne que cette transfiguration ne produit pas une pacification, mais une forme d'errance :

[...] the literary immortality in which Van and Ada might find themselves is both within the book of their making (an edenic past) as well as outside of it, as its reception (an infernal, unfathomable future)⁸¹.

Cette logique chiasmatique fait ainsi du texte à la fois un tombeau et un vortex, un abri et une menace, absorbant les personnages dans une éternité circulaire et les exposant à un avenir qui ne leur appartient plus. La mort devient paradoxalement une forme de retour perpétuel. Le chiasme, en tant que forme rhétorique de renversement, devient ici principe de construction narrative. Il ne s'agit plus de raconter une histoire selon une logique causale, mais de produire un effet de retournement permanent, où chaque événement renvoie à son reflet, chaque souvenir à une anticipation, chaque instant à une faille. Ce mode d'organisation produit un effet d'insomnie, selon le terme de Reitano, emprunté à Emmanuel Levinas et à Maurice Blanchot :

⁸⁰ Vladimir Nabokov, *Ada, or Ardor. A Family Chronicle*, [format Kindle], Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2012, p. 667.

⁸¹ Natalie Reitano, « “Our Marvelous Mortality” : Finitude in *Ada, or Ardor* », *art. cit.*, p. 380.

[...] the insomniac loiters in a purgatory of inarticulate, fragmentary visions. Insomniac vigilance is a parody of 'diurnal cerebration'; neither awake nor asleep, the insomniac is subjected to vision without being himself a subject⁸².

Dans cette veillée interminable, l'insomniaque n'est plus maître de son temps; il devient spectateur de visions qui le traversent, fragments d'un passé qui ne cesse de revenir, échos d'un futur qui ne se réalise jamais. Le chiasme temporel, en ce qu'il produit une contamination incontrôlable du présent par le passé, fait écho à la conception du fantôme de Derrida. Celui-ci se manifeste également dans les dispositifs de conservation de la mémoire mis en place par Van tout au long du roman.

Prenons pour exemple une scène du roman durant laquelle Van et Ada regardent des photographies prises à Ardis Hall par Kim, un cuisinier aux tendances voyeuristes. À la vue des images, Van se rappelle l'une de ses propres tentatives de capturer le passé en prenant une photographie :

In full, deliberate consciousness, at the moment of the hooded click, he bunched the recent past with the imminent future and thought to himself that this would remain an objective perception of the real present and that he must remember the flavor, the flash, the flesh of the present (as he indeed remembered it half a dozen years later—and now, in the second half of the next century⁸³.

Van décrit ici la photographie comme une « perception objective » de l'instant à laquelle doit nécessairement s'ajouter son souvenir pour lui conférer sa véritable valeur. Ainsi, la tentative de conserver le moment dans une image est contredite par la nature même de la photographie, qui fixe un présent vidé de sa subjectivité. L'image devient alors un fragment détaché de toute intentionnalité. Pour Van, la photographie

⁸²*Ibid.*, p. 384.

⁸³Vladimir Nabokov, *Ada, or Ardor. A Family Chronicle*, *op. cit.*, p. 457.

permet la revenance du souvenir mais ne peut fournir la chair du présent. Reitano analyse avec précision les implications de ce dispositif : « Photography is ‘the hearse of ars’ because it assumes what Roland Barthes calls the standpoint of ‘that-was-now’. [...] It does nothing but ‘ratify what it represents’⁸⁴. » Loin de sauvegarder la mémoire, la photographie la trahit, en figeant une réalité qui ne peut plus être vécue, une trace sans subjectivité, sans « moi ». L’intention de Van d’immortaliser un moment précis a automatiquement l’effet inverse, et la nature figée de la photographie devient emblématique de ce manque central : l’impossibilité de contenir totalement le présent. Il nous semble important de rappeler ici que le manque est au cœur de la pensée de Derrida sur la spectralité. Le fantôme, pour lui, surgit précisément de cette faille dans la présence. Il est la figure de ce qui revient sans jamais avoir été pleinement là, incarnant la présence *différée*, toujours en décalage, jamais coïncidente avec elle-même. La photographie, en fixant une image d’un instant mort, matérialise ce décalage et devient ainsi l’espace d’une hantise : elle montre quelque chose de déjà perdu, déjà absent.

Cette hantise se prolonge également dans la structure même du récit, où les images du passé reviennent sans cesse, non comme souvenirs intégrés mais comme morceaux disjoints. La mort elle-même devient un processus suspendu. La scène du suicide de Lucette est un exemple où l’acte de mourir est décomposé en une série de gestes régressifs. Désespérée, Lucette se jette d’un bateau après que son amour pour son demi-frère Van n’a pas été retourné. Au moment où elle saute, son corps se divise en une multitude de Lucettes qui atterrissent dans l’eau :

As she began losing track of herself, she thought it proper to inform a series of receding Lucettes—telling them to pass it on and on in a trick-crystal

⁸⁴ Natalie Reitano, « “Our Marvelous Mortality” : Finitude in *Ada, or Ardor* », *art. cit.*, p. 389.

regression—that what death amounted to was only a more complete assortment of the infinite fractions of solitude⁸⁵.

La diffraction de Lucette en une infinité de « fractions de solitude » indique un traitement particulier de la mort dans lequel le personnage, au lieu de disparaître, semble se répandre dans l'espace. Notons également le terme « régression » qui implique une forme de retour en arrière. La mort, ici décrite comme « un assortiment plus complet d'infinies fractions de solitude » n'est aucunement assimilée à une finalité mais à une continuité et à un processus de multiplication incontrôlable. De plus, la solitude de Lucette ne semble pas vouée à s'arrêter dans l'au-delà mais à persister — marquant ici la résistance de sa conscience même après la mort. Ces éléments nous permettent de comprendre que Lucette, à l'instant de son décès, s'est transformée en spectre : incapable de disparaître, répandue dans l'essence-même du monde qui l'entoure. Fantôme, elle échappe désormais à la présence pleine, mais ne disparaît pas non plus. Ignorée par Van tout au long du texte, Lucette se suicide parce qu'elle n'a pas été vue et reconnue, parce qu'elle a été ignorée et rejetée. C'est précisément pour ces raisons que la mort ne la fait pas disparaître mais culminer, dans une logique qui rejoint le concept d'hantologie de Derrida :

Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi *une dernière fois*. [...] Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela *une hantologie*⁸⁶.

Lucette est véritablement perçue pour la première fois le dernier jour de son existence, lorsqu'elle décide de se donner la mort de manière spectaculaire. Sa mort, productrice de répétitions, la place donc dans le rôle du fantôme comme le conçoit Derrida : elle

⁸⁵ *Ibid.*, p. 391.

⁸⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 28.

est à la fois répétition et première fois, répétition et dernière fois. Puisqu'on a tenté de l'effacer, elle se multiplie.

Pour Reitano, la mort de Lucette est emblématique de ce qu'elle appelle la fragmentation. La subjectivité ne s'efface pas dans la mort, elle se disperse, se réfracte dans une série de figures que le texte ne parvient ni à réabsorber ni à dépasser. La mort, dans *Ada, or Ardor*, loin d'introduire une clôture, opère comme un dédoublement infini, un écho perpétuel. Ce que le suicide de Lucette révèle n'est pas seulement la douleur d'un personnage, mais l'incapacité du récit à contenir ses propres morts. Ceux-ci persistent malgré le texte. Le roman devient ainsi le lieu d'une hantise formelle selon la conception de Derrida, où la répétition ne conduit pas à la clôture mais à l'indécision. L'analyse que Reitano fait de la dernière section du roman de Nabokov est en ce sens révélatrice. Dans celle-ci, Van et Ada se retrouvent et tentent de faire fusionner le passé et le présent en installant « the glittering now⁸⁷ ». Van conçoit celui-ci comme « véritable texture du temps⁸⁸ », une dimension qui lui permettrait (à lui et à Ada) d'échapper à la chronologie classique et donc à la mortalité. Pour ce faire, ils écrivent leur histoire de leur point de vue : c'est dans celle-ci qu'ils veulent s'immortaliser. Dans un premier temps, leur tentative semble avoir réussi :

Van seems to have passed beyond chronological time by disappearing into the center— « the glittering now » —of aesthetic vision. He has stored everything in his chronicle, which purports to fold back upon itself: death is but a question of style⁸⁹.

Van est englouti dans le « glittering now ». Cependant, Reitano explique que celui-ci n'est pas ici une épaisseur vécue, mais un effet de style, un simulacre de plénitude.

⁸⁷ Vladimir Nabokov, *Ada, or Ardor. A Family Chronicle*, op. cit., p. 634.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Natalie Reitano, « “Our Marvelous Mortality” : Finitude in *Ada, or Ardor* », art. cit., p. 386.

Bien que cette nouvelle dimension recréée par Van et Ada à travers la littérature se veuille totale, rassemblant deux dimensions temporelles, elle représente également une mort stylistique dans laquelle les personnages s'engouffrent volontairement. En effet, pour Reitano, la tentative de tout « conserver » supprime la possibilité d'un futur dans lequel la perte pourrait être communiquée et invite la prolifération de visions solitaires d'images et d'ombres du passé — autrement dit, de fantômes. C'est précisément la tentative de Van et d'Ada de se rendre immortels dans la fiction qui éveille les spectres du texte qui reviennent pour ramener à lui ce qui manque : cette communication de la perte, de l'absence.

Ce long déploiement de figures spectrales dans *Ada, or Ardor* conduit à une reconfiguration du rapport entre littérature, mémoire et mortalité. Le projet d'immortalité qui sous-tend l'écriture de Van ne débouche pas sur une victoire contre la mort, mais sur l'irruption continue de fragments, de doubles, de lapsus et d'images qui minent le texte de l'intérieur. Le roman est ainsi traversé par une dynamique paradoxale : il cherche à fixer la mémoire, à totaliser le vécu, à abolir la discontinuité du temps, mais engendre précisément l'inverse — une prolifération de restes, une surabondance de signes, une désagrégation des unités. Le fantôme, dans cette logique, n'est pas seulement ce qui revient du passé, mais ce qui surgit dans l'écart entre le récit et ce qu'il occulte. Il est une forme de résistance. C'est précisément ce qui est rejeté ou ignoré qui revient en puissance.

Ainsi, nous comprenons que les fantômes de *Ada, or Ardor* ne sont pas les témoins d'un passé révolu, mais les signes d'un présent incomplet. Ils révèlent ce qui n'a pas été dit, ce qui n'a pas été intégré, ce qui n'a pas été pleuré. La littérature, dans le roman, se présente comme un lieu de tension entre le désir de maîtrise et l'irruption de ce qui résiste. Le roman expose ce que Reitano désigne comme le danger d'un projet

d'immortalité littéraire : « a dangerous bid for aesthetic mastery⁹⁰. » Ce danger n'est pas une faute morale, mais un risque formel : celui de produire un excès, une saturation, une fermeture sur soi. Le spectre, dans ce cadre, apparaît comme une ouverture. Il est ce qui défait la clôture, ce qui rappelle que le texte est traversé par autre chose que lui-même.

2.2 Conscience, mémoire et lien : La spectralité dans *Transparent Things*

Publié en 1972, *Transparent Things*⁹¹ est un court roman de Vladimir Nabokov qui retrace les séjours successifs du personnage principal, Hugh Person, en Suisse, tissant une narration elliptique et spectrale autour de la mémoire, de la perception et du crime. Le récit s'ouvre sur un premier voyage effectué durant sa jeunesse en compagnie de son père, qui meurt subitement sur place. Plusieurs années plus tard, Hugh revient en Suisse comme émissaire d'un éditeur new-yorkais afin de rencontrer un écrivain excentrique, désigné par l'initiale R., dont il doit superviser le travail. C'est à cette occasion qu'il fait la connaissance d'Armande, qu'il épouse et ramène à New York. Un troisième séjour, cette fois en compagnie d'Armande, a pour but de convaincre R. d'amender son dernier manuscrit, *Tralatitions*, ce que l'écrivain refuse. De retour aux États-Unis, Hugh s'attelle à la révision du texte de R. Le récit bascule définitivement lorsque Hugh, dans ce qu'il décrit comme un état de sommeil profond, tue Armande en l'étranglant. Il affirme ne se remémorer que des bribes de cet événement, évoquant son ancienne tendance au somnambulisme comme potentielle explication. Après plusieurs années passées à l'hôpital, il retourne seul en Suisse et revisite les lieux autrefois partagés avec Armande. Le roman s'achève sur sa mort dans un incendie d'hôtel, décrite sur un mode presque métaphysique : le feu devient le seuil par lequel il est

⁹⁰ *Ibid.*, p. 385.

⁹¹ Vladimir Nabokov, *Transparent Things*, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2001.

« accompagné » dans une autre forme d'existence par le narrateur, un spectre qui observe les vivants sans qu'ils le sachent.

Dans son article « Nabokov, Time, and Timelessness : A Reply to Martin Hägglund⁹² », Brian Boyd se propose d'étudier le rôle précis de la spectralité et le rapport au temps dans les romans de Vladimir Nabokov. Boyd réfute l'idée selon laquelle Nabokov chercherait à nier le temps ou à promouvoir une forme d'éternité abstraite dans ses romans. Il affirme au contraire que *Transparent Things* articule une forme de survivance temporelle fondée sur la stratification du vécu et sur une perception en désaccord avec la linéarité. Dans ce cadre, les fantômes qui hantent le roman ne sont pas surnaturels, mais narratifs, perceptifs, structurels. Boyd explique que Nabokov ne nie pas la finitude humaine dans ses romans, mais cherche à penser une résistance à sa réduction. Cette résistance ne passe pas par une transcendance, mais par un épaississement du présent, par une densité temporelle qui permet aux strates du passé de coexister avec le vécu actuel. Ainsi, chaque objet, chaque lieu dans le roman devient le support d'un retour, d'un souvenir, d'une trace. Lors d'un séjour à l'hôtel, par exemple, Hugh ouvre un tiroir duquel un stylo tombe et le remet à sa place. Le narrateur spectral est témoin de la scène dans le présent, mais il est également capable de voir, à travers le stylo, l'histoire complète de l'objet. Le narrateur du roman, donc, possède une conscience lui permettant d'accéder à plusieurs niveaux de temporalité superposés — ici le présent et le passé — tout en demeurant invisible aux yeux des humains qu'il observe et décrit.

⁹² Brian Boyd, « Nabokov, Time, and Timelessness : A Reply to Martin Hägglund », *New Literary History*, vol. 37, no 2, printemps 2006, p. 469-478, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/20057953>>, consulté le 5 juillet 2025.

Dans « Nabokov's *Transparent Things* : Narration by the Mind's Eyewitness⁹³ », Richard F. Patteson se propose d'étudier la spectralité dans le roman. Pour lui, celle-ci se situe entièrement dans le cadre d'une poétique de la narration et d'une réflexion sur la fiction comme perception réinventée. Les fantômes, dans ce contexte, désignent des instances narratives et perceptuelles, des consciences posthumes engagées dans un processus de recréation du réel. Comme le souligne Patteson, le narrateur du roman ne cherche jamais à dissimuler son artifice. Dès la première page, il interpelle le personnage principal, Hugh Person, en ces termes : « Here's the person I want. Hullo, person! Doesn't hear me⁹⁴. » Cette adresse directe brise d'emblée les conventions du réalisme littéraire et inscrit le récit dans une structure métafictionnelle où la narration devient un acte spectral : un appel venu d'un au-delà narratif. Le narrateur voit le personnage qui ne peut ni le voir ni l'entendre en retour. Les mots « Hullo, person! » placent également ce narrateur en dehors du cadre de l'humanité : il n'est pas une personne, ne se voit pas comme telle. Pour Patteson, cette voix de l'au-delà structure tout le roman et dégage l'une des lignes directrices du texte : l'équivalence symbolique entre la figure du mort et celle de l'auteur. « A shade is to the living what an author is to his characters⁹⁵ », écrit Patteson. En effet, la mort et le fait d'être un auteur demandent tous deux le passage d'un état de perception à un autre. De plus, le narrateur se place nécessairement et littéralement dans un monde situé après la vie, après l'action. Au fur et à mesure que le récit progresse, le lecteur comprend que le narrateur n'est autre que le fantôme de R., l'auteur décédé dont Hugh devait relire le travail. Dans cette logique, l'auteur décédé devient pour Patteson le demiurge de l'univers fictionnel qu'il

⁹³ Richard F. Patteson, « Nabokov's *Transparent Things* : Narration by the Mind's Eyewitness », *College Literature*, vol. 3, no 2, printemps 1976, p. 102-112, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/25111124>>, consulté le 5 juillet 2025.

⁹⁴ Vladimir Nabokov, *Transparent Things*, op. cit., p. 1.

⁹⁵ Richard F. Patteson, « Nabokov's *Transparent Things* », art. cit., p. 105.

narre, et l'acte de narration est assimilé à un acte de survivance posthume. La mort, loin d'être une clôture, devient une condition d'énonciation.

Toute réalité, dans *Transparent Things*, est médiatisée par un regard spectral qui la redessine : « To perceive, in short, is to invent⁹⁶. » Ainsi, les fantômes qui traversent le roman ne sont pas des entités séparées du texte, mais ses agents constitutifs : ils sont les traces perceptives de cette invention constante du monde à travers la mémoire et la narration. Le récit, en ce sens, devient un espace d'interaction entre plusieurs strates de conscience : celle du narrateur, celle du protagoniste (Hugh Person), et celle du lecteur, invité à reconstituer le puzzle narratif à partir d'une série d'indices fragmentaires. Comme le remarque Patteson, *Transparent Things* fonctionne à la manière d'un récit à énigme, et l'un des paradoxes initiaux du texte réside dans l'acceptation du fait que le narrateur est mort avant le début de son propre récit. Cette structure suppose une désarticulation du temps linéaire : le passé, le présent et l'au-delà se superposent et forment une spirale infinie. Le récit s'ouvre et se clôt sur un appel : celui du narrateur à son personnage, pour le faire monter vers une autre forme de présence. La dernière page évoque ainsi « the mysterious mental maneuver needed to pass from one state of being to another⁹⁷ », établissant la mort comme un passage non vers le néant, mais vers un état de conscience accru. Les fantômes chez Nabokov sont donc pour Patteson profondément liés à la notion de perception élargie. Ils désignent ces *other states of being* que Nabokov associe, dans l'ensemble de son œuvre, à l'art et à la conscience esthétique. Dans *Transparent Things*, cette notion est articulée à travers une multitude de morts (Patteson en recense au moins 16⁹⁸), disséminées tout au long du récit : le père de Hugh meurt de manière grotesque dans une cabine d'essayage ; Armande, l'épouse

⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁷ Vladimir Nabokov, *Transparent Things*, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁸ Richard F. Patteson, « Nabokov's *Transparent Things* », *art. cit.*, p. 111.

de Hugh, est étranglée dans son sommeil ; Hugh lui-même meurt dans un incendie d'hôtel ; et bien sûr, R., le narrateur écrivain, est lui aussi un défunt. La mort, omniprésente, y est traitée sur un mode ironique, presque désinvolte, comme le montre la scène du décès du père, qui devient un tableau burlesque de pantalons emmêlés⁹⁹. Ce traitement ironique ne vise pas à banaliser la mort, mais à la désacraliser. Elle n'est plus l'ultime finitude, mais une ouverture à un autre type de regard, celui du fantôme-narrateur. Celui-ci est en effet doté d'un pouvoir quasi total dans l'univers qu'il orchestre : il voit tout, pénètre la conscience de Hugh, anticipe sa mort, et l'accompagne dans celle-ci.

Pour Patteson, *Transparent Things* rompt avec toute idée d'un récit fondé sur des faits objectifs : chaque perception est une fiction, et chaque narration, un acte de réinvention. Il expose une différence fondamentale existant entre les narrateurs de plusieurs autres romans comme *Wuthering Heights* d'Emily Brontë et *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, qui se réfèrent tous à une vérité extérieure au récit, et le narrateur de *Transparent Things*, pour qui aucune version correcte de la réalité ne préexiste : « When there exists no such correct version, the entire nature of the story changes¹⁰⁰. » En effet, quand la narration est purement subjective, le récit devient un acte de création autonome, où toute perception est une fiction, et tout personnage une projection. Le fantôme devient alors celui qui invente, qui reconfigure à chaque instant la matière de ce qu'il narre. Dans cette perspective, chaque événement ou personnage dans le roman est une forme réassemblée par le regard de celui qui perçoit. Les fantômes se présentent comme des figures de recomposition, de création active. Quand les doubles, comme nous l'avons étudié dans le premier chapitre de ce mémoire grâce à la perspective de Gilles Deleuze, sont symptômes d'un enfermement dans une

⁹⁹ Vladimir Nabokov, *Transparent Things*, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁰⁰ Richard F. Patteson, « Nabokov's *Transparent Things* », *art. cit.*, p. 107.

représentation unique et figée, les fantômes agissent, créent, transforment. Comme l'énonce Derrida, on peut « penser le spectre comme possibilité¹⁰¹. » La scène finale du passage de Hugh vers l'autre monde que nous avons mentionnée plus tôt peut alors être lue comme une forme de libération. Hugh est désormais affranchi du monde fictionnel dans lequel il est réduit au rang de la représentation pour rejoindre l'auteur dans un espace où l'œil de l'esprit peut tout contempler. La structure spiralée du récit renforce la conception du fantôme comme figure liminale : il incarne la transition entre deux états, non seulement entre la vie et la mort, mais entre l'expérience immédiate et sa représentation.

Le narrateur affirme que les fantômes qui souhaitent rester « with the now, on the now » doivent éviter de briser la fine pellicule du présent, sous peine de sombrer dans les méandres de la mémoire et des histoires enfouies¹⁰². Pourtant, il ne respecte pas cette recommandation. Loin de rester à la surface, il s'enfonce sans cesse dans l'histoire des objets et personnes qu'il observe, retraçant le passé de Hugh, reconstituant les strates de son existence, son enfance, ses amours, ses crimes, ses rêves. Cette contradiction fait partie intégrante du dispositif spectral du roman : le narrateur est incapable de se détacher de ce monde qu'il a quitté. Il est, selon les termes de Patteson, une figure nostalgique, « drawn nostalgically to his past life in the world of the living¹⁰³. » Cette nostalgie posthume, qui résonne avec la conception classique du fantôme dans la littérature, est ici reconduite sur le mode narratif : le récit lui-même devient le symptôme de ce retour impossible, de cette survivance insistante du défunt dans le tissu du texte. Cette nostalgie est cependant également symptomatique d'un attachement profond du spectre au monde des vivants, un refus de se séparer de celui-ci, un besoin

¹⁰¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 32.

¹⁰² Vladimir Nabokov, *Transparent Things*, op. cit., p. 2.

¹⁰³ Richard F. Patteson, « Nabokov's *Transparent Things* », art. cit., p. 108.

de se reconnecter à lui par tous les moyens. Ainsi, plus qu'un démiurge ou un auteur, le spectre est celui qui *fait le lien avec* l'autre. Quand le personnage principal meurt, le fantôme-narrateur l'accueille comme un égal, un compagnon d'observation. Cette communion finale transforme la relation narrateur-personnage en une relation entre spectres, entre voix qui voient, entre consciences délivrées des limites du récit linéaire.

Le fantôme chez Nabokov, dans la conception de Patteson, est donc porteur d'une conscience persistante qui voit tout sans être vue et qui, loin d'accepter sa condition d'aliénation, utilise le texte pour faire le lien avec le monde qu'il a quitté mais qui lui manque. La narration dans *Transparent Things* devient l'espace d'une négociation entre disparition et persistance, entre oubli et réinvention, entre séparation et connexion. Le fantôme rappelle que la prison représentative de la narration est temporaire et que les voix effacées retourneront tôt ou tard à un état de conscience leur permettant à leur tour de s'exprimer et de regagner une influence sur le monde qui les entoure.

2.3 Mort de Lolita, mort du récit

Si le fantôme est celui qui fait le lien entre le passé et le présent, mais aussi entre le monde des vivants et celui des morts, il nous faudra tout d'abord traiter des morts dans *Lolita* pour permettre au rôle des spectres de se dévoiler dans notre analyse. Comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre, Lolita est un double d'Annabel, une projection de la représentation du narrateur par-dessus Dolores, à travers son corps. Ainsi, Dolores existe sans Lolita mais Lolita a besoin du corps de Dolores pour se matérialiser. Il convient donc de se poser la question suivante : que se passe-t-il une fois que le désir ne trouve plus de corps dans lequel se réincarner ? Tout d'abord, il est important de ne pas confondre la mort de Lolita avec celle de Dolores — cette lecture éclipserait tout notre développement sur la distinction fondamentale existant entre

Dolores (la véritable petite fille) et Lolita (la réincarnation de la nymphette dans le corps de Dolores). Nous concevons ici la mort de Lolita comme l'éclatement de la construction représentative d'Humbert Humbert. Puisque la nymphette est une petite fille prépubère, le corps qu'elle habite doit se conformer aux critères d'Humbert Humbert pour permettre au double de s'incarner. Ainsi, quand le corps change, à cause de l'âge ou de l'état physiologique de Dolores, il peut devenir non habitable. La description qu'Humbert Humbert fait de Dolores lorsque celle-ci tombe enceinte après avoir échappé à Clare Quilty et s'être mariée le montre bien :

The moment, the death I had kept conjuring up for three years was as simple as a bit of dry wood. She was frankly and hugely pregnant. Her head looked smaller (only two seconds had passed really, but let me give them as much wooden duration as life can stand), and her pale-freckled cheeks were hollowed, and her bare shins and arms had lost all their tan, so that the little hairs showed. She wore a brown sleeveless cotton dress and sloppy felt slippers. [...] Against the splintery deadwood of the door, Dolly Schiller flattened herself as best she could (even rising on tiptoe a little) to let me pass, and was crucified for a moment [...]¹⁰⁴.

Dans ce passage, le terme « death » est utilisé par Humbert Humbert pour qualifier sa rencontre avec Dolly Schiller (le nom de mariée de Dolores). Cette rencontre avec une nouvelle version de Dolores, enceinte, passée au-delà du stade de la nymphette, est une forme de mort qu'il avait « conjurée depuis trois ans ». Ainsi, Humbert Humbert n'est pas surpris par cette mort : c'est un événement auquel il s'attendait. Notons également la métaphore filée du bois sec, qui dès la première phrase, assimile ce moment du récit à un objet séché, vidé de sa sève. Humbert Humbert décrit Dolores en insistant sur ses membres fins, ses joues creuses. Adossée contre une porte (en « bois mort »), Dolores est « crucifiée » les deux bras écartés, aplatie pour laisser le passage à son bourreau. L'instant ne dure que quelques secondes mais Humbert Humbert explique avoir tenté

¹⁰⁴ Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 270. L'auteur souligne.

de donner à ce moment « une durée de bois ». Ce qui est marquant ici n'est pas uniquement la perte de désir du narrateur pour la jeune fille, mais sa perception d'elle comme une carcasse, comme un arbre mort et comme une figure crucifiée. Le narrateur se rend compte que la personne qu'il perçoit en regardant Dolores n'est plus Lolita, l'incarnation de la nymphelette. Le corps de Dolores n'est plus compatible avec son idéal. Ainsi, Humbert Humbert est confronté à l'enveloppe corporelle que la nymphelette habitait mais a quitté. Ce qui s'est opéré, c'est la division définitive et intolérable de la construction représentative que l'on nomme Lolita. Maintenant que la corporalité de Dolores contredit la nature même de la nymphelette, la représentation d'Humbert Humbert est brisée. Lolita, effectivement, est morte même si Dolores ne l'est pas.

Dans *Over Her Dead Body*, Elizabeth Bronfen approfondit son analyse de la mort de la bien-aimée en expliquant que l'amoureux, lorsqu'il utilise le corps de la deuxième bien-aimée pour projeter la représentation de la première après sa mort, fait d'elle (la deuxième) une morte-vivante, habitée par l'image fantomatique de la première¹⁰⁵. Dans cette logique, si (comme nous l'avons abordé dans le premier chapitre de ce mémoire) Dolores est la seconde bien-aimée, Lolita n'est plus uniquement le double d'Annabel en tant qu'incarnation de la nymphelette. Elle est également son double en tant que fantôme qui hante le corps de Dolores. Lolita devient ainsi une entité complexe et difficile à cerner. Elle est maîtrisée par le narrateur, car elle émane de son imagination, et hors de son contrôle parce qu'elle incarne malgré tout la différence avec la première bien-aimée, de même que la mort de celle-ci. Ce fantôme induit dans la perspective de Bronfen un doute intellectuel : « whether her presence signifies that a corpse has been

¹⁰⁵ Elizabeth Bronfen, *Over Her Dead Body*, op. cit., p. 329.

resurrected or a living body turned into a corpse ; whether the first beloved is alive or the living woman dead by virtue of repetition¹⁰⁶. »

Quand Dolores tombe enceinte et se divise de Lolita, son corps est « hollow », vide, car il ne renferme plus ou ne permet plus la projection de la nymphette originelle. Examinons maintenant le terme « crucified » qu'Humbert Humbert utilise. Bronfen explique en effet que le corps crucifié de la deuxième bien-aimée a pour l'amoureux un caractère sacré. Il devient « un temple » dans lequel le fantôme de la première bien-aimée vient s'incarner. Quand le spectre de Lolita s'échappe parce que Dolores n'est plus habitable, son corps devient le lieu d'un sacrifice christique — d'une part, parce que le Christ est la figure de la résurrection et que Lolita est vouée à se réincarner à nouveau tôt ou tard ; de l'autre parce que le fantôme n'est plus là pour masquer la souffrance que ce corps a enduré. Mais qu'implique cette scission pour le spectre lui-même ? Que devient-il une fois désincarné ? Pour Bronfen, l'amoureux est lui-même possédé par le fantôme qu'il veut réincarner et il continue de répéter sa présence comme image remémorée. Quand celle-ci ne peut plus se réincarner dans un corps, elle réapparaît souvent dans le texte. Cette séparation engendrerait donc dans *Lolita* une forme de basculement narratif, forçant le fantôme et la présence de la mort à contaminer non plus le corps de Dolores, mais le récit lui-même.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, le personnage d'Humbert Humbert tente d'immortaliser son désir pour les nymphettes à travers l'acte d'écriture. Cependant, il est pris à son propre piège et se trouve enfermé dans sa représentation solipsiste. Dans l'analyse d'*Ada, or Ardor* que nous avons menée plus tôt, nous avons remarqué un mécanisme similaire chez le personnage de Van Veen. En tentant de s'immortaliser dans la fiction avec sa bien-aimée, il se retrouve enfermé dans

¹⁰⁶ *Idem.*

un présent incomplet. Il est forcé à entrer dans une dynamique qui invite les fantômes en supprimant toute possibilité d'un futur qui reconnaîtrait le manque et la perte. Ainsi, la tentative d'accéder à une forme d'immortalité de Van est mortifère et modifie radicalement la trame narrative qu'il pense maîtriser. Les fantômes, quand ils reviennent, s'introduisent dans la mémoire et le texte de Van et influencent ce dernier pour révéler ce qu'il a tenté d'effacer. Dans *Lolita*, la tentative d'Humbert Humbert a un effet similaire sur la narration. En tentant d'effacer les personnages que celle-ci cherche à enfermer dans une représentation figée, elle appelle à une revenance et à une présence de l'absence qui envahissent le texte pour combler ses manques. Dans l'adaptation cinématographique de *Lolita* par Edward Albee, ces lignes résonnent : « Young Man : (Generally.) Is this a ghost story ? ACG : (To the Young Man). Well, it's a story of ghosts...¹⁰⁷ » On note les termes « of ghosts » qui expriment le fait que les fantômes sont constitutifs du récit. *Lolita* ne parle pas de fantôme, c'est un texte fait de fantômes, un texte mort. Notons par exemple un passage dans lequel, à la fin du roman, Humbert Humbert mentionne le livre qu'il a écrit à propos de Lolita. Dans un premier temps, il explique que la réelle tragédie de l'histoire qu'il relate est l'absence de la voix de Lolita parmi une chorale d'enfants¹⁰⁸, une référence claire à la perte d'innocence de Dolores causée par ses actions. Humbert Humbert, cependant, ne s'arrête pas là ; il déclare pouvoir entendre les chants immatériels de ces enfants au loin, rendant cette absence palpable, insistant une dernière fois sur la présence de l'absence : ce « haunting ». Puis, il ajoute :

This, then, is my story. I have re-read it. It has bits of marrow sticking to it, and blood, and beautiful bright-green flies. At this or that twist of it I

¹⁰⁷ Edward Albee, *Lolita. A Screenplay*, New York, E. P. Dutton, 1981, p. 68.

¹⁰⁸ Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 308.

feel my slippery self eluding me, gliding into deeper and darker waters
than I care to probe¹⁰⁹.

Le récit est décrit comme un corps en putréfaction : il y a des morceaux de moelle, du sang, des mouches. Humbert Humbert déclare ressentir son « moi glissant » lui échapper. Cette mort de son récit ne semble pas uniquement impliquer le texte mais une perte de contrôle quasi totale, le poussant vers un autre monde ou un autre état de conscience qu'il « n'ose sonder ». Comme nous l'avons vu dans notre étude de *Transparent Things*, la mort dans l'œuvre de Nabokov peut être comprise comme un passage vers un autre état de conscience dans lequel les personnages seraient affranchis des limites de la représentation et pourraient enfin établir un véritable lien avec les autres. Couplé à la reconnaissance de la nature tragique de l'absence de Lolita dans ce chœur d'enfants innocents qui chantent en harmonie, ce passage laisse à penser que les « eaux sombres et profondes » que Humbert Humbert « n'ose sonder » tiennent — au moins en partie — d'une forme de culpabilité et de reconnaissance que seuls les morts, dans cette construction, peuvent lui permettre d'atteindre. Rappelons ici que dans la conception de Derrida, le fantôme est nécessairement lié à la justice et à la dette. Le fantôme revient là où injustice a été faite et n'a pas été reconnue, pour rappeler ce qui a été oublié ou supprimé. Quand le récit d'Humbert Humbert meurt, il laisse littéralement apparaître la présence de l'absence de Lolita parmi ces enfants — hantant la narration humbertienne et son esprit pour rappeler le véritable enjeu de l'effacement de la petite fille par le pédophile. Ce qui se joue ici n'est pas uniquement un changement de perspective mais un passage en dehors du solipsisme, puisque celui-ci, par définition, rend impossible la reconnaissance d'autre que soi. Quand ce « moi » s'échappe, il ouvre

¹⁰⁹ *Idem*.

la porte à un monde que le narrateur ne maîtrise pas et qui permet à d'autres forces d'opérer dans le texte.

Pour Paul Ricœur, le récit est ce qui permet à l'expérience temporelle humaine, fondamentalement disjointe, marquée par la discordance entre le vécu immédiat et la structure chronologique, de se configurer en une totalité intelligible¹¹⁰. Ainsi, lorsque cette médiation entre le temps vécu (le temps de l'âme, le temps intérieur) et le temps cosmique (le temps mesurable, linéaire) se disloque, le récit, en quelque sorte, échoue. Cet échec révèle alors l'impossibilité de symboliser le chaos temporel de l'existence : le passé ne parvient plus à être refiguré, le futur à être anticipé, le présent à être stabilisé. Dans un roman, cette défaillance peut se traduire par une perte de cohérence temporelle, une fragmentation de la mémoire, ou encore par une incapacité du narrateur à ordonner les événements selon une logique signifiante. Le temps cesse alors d'être racontable : « si le problème de la refiguration du temps par le récit *se noue* dans le récit, il n'y trouve pas son *dénouement*¹¹¹. » Ce que Ricœur nomme la discordance ne trouve plus de concordance¹¹² dans la fiction, et c'est cette fracture, ce silence du temps là où le récit aurait dû le traduire, qui signe la faillite du projet narratif. Ce qui empêche le récit de s'articuler temporellement chez Humbert Humbert, ce n'est pas seulement l'absence de structure linéaire ou la fragmentation du souvenir, mais un rapport vicié au présent, que le narrateur tente de soustraire à l'écoulement du temps. Plutôt que de raconter une histoire, Humbert Humbert cherche à fixer une image, à suspendre un moment, à retenir une intensité vécue hors de toute progression. Ce geste — apparenté à une esthétisation

¹¹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 17.

¹¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III : *Le temps raconté*, [format Kindle], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2013, s.p. L'auteur souligne.

¹¹² Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I : *L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 127-128.

du vécu — n'est pas neutre : il rompt avec la logique temporelle que Ricœur identifie comme essentielle à la configuration narrative en invitant involontairement l'insistance du passé dans le présent. Chez Ricœur, le présent n'existe que dans son rapport différentiel avec le passé refiguré et le futur projeté ; il est un point d'équilibre provisoire dans une dynamique de sens. Mais dans *Lolita*, la tentative solipsiste de capturer le présent l'isole, l'absolutise, le prive de tension. En refusant qu'il s'inscrive dans une logique de transformation, Humbert Humbert rend impossibles la conception et la représentation de la perte. Paradoxalement, comme l'explique Reitano dans son étude sur *Ada, or Ardor*, c'est ce mécanisme précis qui fait du texte le lieu d'une hantise. Les fantômes envahissent le texte pour communiquer le manque et court-circuitent la temporalité du récit. Cette dérive prend tout son sens à la lumière de la mort symbolique de Lolita, celle qu'Humbert Humbert essaie d'immortaliser. La présence de son absence hante le texte, empêchant toute progression, toute clôture. Le chant des enfants rappelle à Humbert Humbert sa culpabilité, et la présence de l'absence de Lolita l'empêche d'oublier le fait qu'il ne la reverra jamais.

À la lumière de cette analyse, il apparaît que la mort de Lolita et celle du récit ne relèvent pas d'une simple relation de cause à effet, mais participent d'un même mouvement circulaire où la perte de l'objet du désir narratif entraîne la désagrégation du texte, et où cette désagrégation elle-même ravive, à chaque détour, l'absence de ce qui ne peut plus être représenté. C'est cette dynamique répétitive du manque, qui empêche toute clôture et interdit toute réconciliation, qui transforme le récit en espace hanté, condamné à rejouer indéfiniment ce qu'il ne peut ni dire ni effacer.

2.4 Amour, altérité et manque : la résistance spectrale

Pour traiter du fantôme de Lolita, il nous semble enfin important de faire la distinction entre ce qu'Humbert Humbert nomme spectre dans le roman et les spectres, au sens

derridien du terme, qui contaminent le texte à son insu. En effet, dans la première partie du roman, ce qu'Humbert Humbert désigne comme des spectres relève d'une construction discursive, d'un usage figuratif et maîtrisé du motif spectral. Dans la deuxième, surgit au contraire une véritable hantise qui échappe à toute maîtrise narrative. On ne passe donc pas d'une figuration à une disparition, mais d'une image de spectre à un spectre irréductible, qui ne peut plus être ni vu, ni nommé, ni contenu. Cette mutation ne correspond pas à un simple glissement thématique, mais à une transformation profonde du régime narratif. La configuration selon Ricœur (cette opération par laquelle le récit rassemble, ordonne, et symbolise des éléments disparates dans une forme signifiante) fonctionne encore dans la première partie, où le narrateur parvient à plier l'absence de Dolores à une esthétique du souvenir. Mais dans la deuxième, cette configuration échoue : le récit se désarticule, l'image se défait, et ce qui revient n'est plus intégrable. Le fantôme derridien s'installe là où l'intrigue perd son pouvoir de totalisation. Il n'est plus ce que l'on raconte, mais ce qui rend le récit impossible.

Dès les premières pages du roman, quand Humbert décrit Lolita comme « a little ghost in natural colors (and this is how I see Lolita)¹¹³ », ce qu'il met en scène n'est pas une hantise, mais une image. Le spectre est ici entièrement absorbé dans un régime visuel et esthétique : il est visible, coloré, figé. L'oxymore même, « ghost in natural colors », signale que ce fantôme n'en est pas un, puisqu'il se donne au regard dans une forme mimétique. Et la parenthèse métadiscursive, « this is how I see Lolita », redouble cette assignation : le spectre est produit, désigné, montré. Il ne trouble pas la narration : il la conforte. Il permet de transformer Dolores en motif, de la maintenir dans une zone de représentation maîtrisée. Il s'agit d'une représentation fantomatique au service d'une

¹¹³ Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 11.

configuration poétique du manque. L'absence de Lolita est rendue visible, ordonnée, esthétisée : elle ne hante pas encore, elle est symbolisée dans le solipsisme.

Cette esthétisation se répète un peu plus loin, quand Humbert Humbert pense à Lolita et qu'elle se trouve dans une autre pièce : « I was already lying upon my cold bed both hands pressing to my face Lolita's fragrant ghost¹¹⁴. » Ici encore, le fantôme est intégré dans un dispositif sensoriel que Humbert contrôle. Le parfum — trace olfactive d'un corps absent — devient le vecteur d'une absence stylisée, presque ritualisée. Humbert Humbert s'empresse de réinvestir cette odeur dans une posture mélancolique, repliée sur elle-même et entièrement sous contrôle. Cette trace ne déborde pas : elle ne vient pas perturber le récit, mais s'y inscrit de manière ordonnée, comme un élément de plus dans le dispositif de représentation qu'il maîtrise encore parfaitement. Le spectre est encore un signe lisible, réinscrit dans le récit comme élément de consolation. Ce n'est pas ici une absence qui travaille le texte de l'intérieur, mais une absence que le texte parvient encore à figurer.

Ce n'est qu'à la fin de la première partie du roman, juste avant qu'Humbert Humbert annonce à Dolores que sa mère est morte et la viole, que le spectre commence à se détacher de cette logique représentationnelle :

It was something quite special, that feeling: an oppressive, hideous constraint as if I were sitting with the small ghost of someone I had just killed¹¹⁵.

Ce fantôme, cette fois, ne se donne plus dans une forme esthétisée, ni dans une trace sensorielle : il surgit comme un corps irréconciliable, comme ce qui ne peut être ni vu, ni nommé, ni intégré. La narration, ici, bascule dans une temporalité disjointe. Le crime

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

n'a pas encore eu lieu, mais le spectre de la victime est déjà là. Il précède l'événement qu'il est censé suivre. Cette logique de l'après-coup rompt avec la configuration du récit que fait Ricœur : le texte ne peut plus ordonner le temps, il est traversé par une absence que ni la mémoire ni la symbolisation ne peuvent contenir. Le fantôme n'est plus figuré : il fait effraction, oppresse Humbert Humbert, le contraint. Si le viol qui s'apprête à se produire est un acte de violence et de domination, il expose également l'impossibilité pour Humbert Humbert d'assouvir son désir à travers Lolita. L'esprit, la figure projetée sous le nom de Lolita, lui échappe. Le viol produit ainsi une disjonction radicale : ce qui est saisi est un corps muet, ce qui se retire est une image fantasmatique que le texte ne parvient plus à fixer. La figure que Humbert Humbert croyait posséder à travers l'acte sexuel se dérobe au moment même de sa réalisation. Cette dissociation marque l'apparition du spectre véritable au sens derridien : non plus la Lolita qu'il regardait, décrivait, figeait dans ses souvenirs sensoriels, mais une présence qui échappe à toute saisie, qui résiste à l'intégration narrative et qui perçoit sans être véritablement perçue. Alors qu'Humbert Humbert vient de refermer son emprise sur Dolores en la privant de toute échappatoire et en l'enfermant physiquement et symboliquement dans son pouvoir, la phrase qui clôt la première partie du roman, « You see, she had absolutely nowhere else to go¹¹⁶ », fonctionne comme un point de non-retour. Elle marque à la fois l'exclusion symbolique de la petite fille véritable et l'errance du spectre de la nymphette qui ne peut être physiquement possédée par le narrateur. La corporalité, dans *Lolita*, est ainsi, elle aussi, mortifère et productrice de spectres. Comme lorsqu'Humbert Humbert aperçoit Dolores enceinte pour la première fois, le corps traduit l'échec fondamental du narrateur à combler le manque qui l'habite et qu'il souhaiterait transcender par la narration. Si la grossesse de Dolores tue Lolita en détruisant la construction représentative d'Humbert Humbert et en produisant

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 141.

l'errance du spectre de la nymphe, le viol est le point à partir duquel le fantôme choisit d'apparaître pour dérégler le récit du narrateur qui efface véritablement la subjectivité de la petite fille. C'est un fantôme qui revient pour la dire, pour exposer ce qui a été effacé et ce qui a été perdu à jamais.

Cette perte de maîtrise narrative devient manifeste dans la seconde partie du roman. Le spectre n'est plus nommé, ne déclenche pas de désir et s'impose à Humbert Humbert :

Singularly enough, I seldom if ever dreamed of Lolita as I remembered her [...] she did haunt my sleep but she appeared there in strange and ludicrous disguises as Valeria or Charlotte, or a cross between them¹¹⁷.

Ce fantôme-là n'est plus une figure au service de la représentation solipsiste du personnage principal. Il n'a plus de forme, plus de visage, plus de nom. Il revient, mais toujours autrement — dans des apparitions déformées, grotesques, composites. Il rappelle au narrateur des femmes décédées, Valeria et Charlotte, qu'il a traitées avec cruauté. Il se présente comme un retour irréductible du passé dans le présent. La parole d'Humbert est désormais traversée par une absence qui excède tout récit possible. Ce fantôme n'est plus l'une de ses représentations; c'est un fantôme qui lui échappe et lui impose des visions qu'il réprime. Ainsi, les deux types d'apparitions spectrales de Lolita indiquent une scission claire dans le récit. Les premiers sont factices, des figures au service d'un récit encore ordonné. Les seconds surgissent lorsque ce récit s'effondre. Ils ne sont plus représentés : ils hantent. Mais le spectre de Lolita est-il le seul à excéder toute tentative d'appropriation narrative ?

Charlotte Haze, en plus d'être la mère de Dolores, est l'épouse de Humbert Humbert. Celui-ci a en effet accepté de se marier avec elle pour pouvoir avoir accès à la jeune

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 253.

filles et en abuser sans que sa mère ne s'en rende compte. Charlotte est éperdument amoureuse d'Humbert Humbert, mais cet amour n'est pas réciproque et Humbert la prend de haut, la moque. Comme Lucette dans *Ada, or Ardor*, Charlotte est ignorée, rejetée puis meurt de façon spectaculaire. En effet, elle est tuée quelques instants après avoir découvert le journal que tenait Humbert Humbert et avoir compris que celui-ci abusait de sa fille. Sous le choc, elle sort de la maison en hurlant et se fait renverser par une voiture alors qu'elle était sur le point de confronter son mari. Sa mort, bien qu'elle n'ait pas été directement causée par Humbert Humbert, est indirectement liée à ses actions. Ainsi, il n'est pas étonnant que son spectre revienne dans la narration pour réclamer justice. Dans *Characters of love*, John Bayley explique que l'amour implique nécessairement la reconnaissance de l'autre dans sa différence irréductible¹¹⁸. L'amour véritable ne peut donc naître ni s'épanouir dans une représentation solipsiste. Dans cette perspective, les manifestations spectrales de Charlotte apparaissent comme preuve de persistance de l'amour en opposition au solipsisme.

Dès la mort de Charlotte, Humbert Humbert déclare : « I feared insomnia and a ghost¹¹⁹ ». Notons ici que la mention de l'insomnie, qui intéressait aussi notre analyse de *Ada, or Ardor* en dialogue avec Natalie Reitano, induit chez l'insomniaque des visions fragmentées et incontrôlables. De ce fait, ce n'est pas seulement le fantôme en sa qualité de figure surnaturelle qui effraie Humbert Humbert, mais l'irruption d'une vision incontrôlée, d'une subjectivité qu'il ne peut intégrer au récit qu'il pense maîtriser. Humbert Humbert admet ici sa peur de perdre le contrôle narratif. Le fantôme de Charlotte apparaît à nouveau vers la fin du roman, pendant et après la rencontre du narrateur avec Dolores enceinte. Dans un premier temps, Humbert Humbert est en train

¹¹⁸ John Bayley, *The Characters of Love. A Study in the Literature of Personality*, Londres, Constable, 1960, p. 7.

¹¹⁹ Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 100.

de discuter avec Dolores, et celle-ci explique qu'elle est heureuse avec son mari et ne souhaite pas repartir avec lui. Elle entame alors une cigarette et sa manière de la fumer rappelle Charlotte : « Gracefully, in a blue mist, Charlotte Haze rose from her grave¹²⁰. » Dans un second temps, le narrateur retourne à Ramsdale, la ville dans laquelle il a rencontré Charlotte et Dolores. Dans un cimetière, il observe une tombe au nom de « *Bonzhur*, Charlotte¹²¹ ». Le terme « *Bonzhur* » est une référence directe à l'accent français imparfait de Charlotte, qui tentait souvent d'impressionner Humbert Humbert en essayant de pratiquer sa langue maternelle. Ce détail en apparence trivial surprend le narrateur et le force à se rappeler Charlotte, comme s'il ne pouvait pas lui échapper. L'épithète apparaît alors comme une trace de l'absence de la défunte en permettant à son langage de faire intrusion dans la narration d'Humbert Humbert. Ici, le fantôme de Charlotte apparaît en lien avec Dolores : devant elle, puis dans la ville où elle a rencontré Humbert Humbert.

Le fantôme de Charlotte est également présent lors du meurtre de Clare Quilty, juste après qu'Humbert Humbert observe la bulle de gomme qui lui rappelle Dolores. Humbert Humbert glisse involontairement dans un souvenir visuel et émotionnel qui brouille la temporalité du récit : « a kind of momentary shift occurred as if I were in the connubial bedroom and Charlotte was sick in bed. Quilty was a very sick man¹²². » Ici aussi, elle fait irruption dans le texte après une mention de Dolores, un rappel de son innocence perdue. Cette superposition entre le présent du meurtre et un souvenir conjugal marque encore une fois l'impossibilité pour Humbert Humbert d'oublier Charlotte, pas parce qu'il serait de quelque manière attaché à elle mais parce que la présence de son absence le domine. C'est à travers des visions incontrôlées qui

¹²⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹²¹ *Ibid.*, p. 286.

¹²² *Ibid.*, p. 303.

s'imposent à Humbert Humbert que le fantôme combat l'oubli. Ces apparitions de Charlotte produisent un effet commun : elles rappellent la présence de Dolores en tant que petite fille qui a une mère, en tant que personne existant en dehors de la représentation de son abuseur. Elles *font le lien* et réinscrivent Dolores dans le champ social.

Dans *Ghostly Matters*¹²³, Avery F. Gordon lit *Beloved*¹²⁴ de Toni Morrison comme un exemple significatif d'une forme de hantise structurante, active et sociale. Le récit, qui explore les conséquences dévastatrices de l'esclavage, prend place aux États-Unis après l'abolition. Sethe, une femme ayant subi l'esclavage et maintenant émancipée, habite à Cincinnati avec sa fille cadette. Avant l'abolition, Sethe a donné la mort à sa première fille, encore bébé, de peur que celle-ci soit enlevée par des chasseurs d'esclaves. Ne lui ayant pas donné de nom, Sethe veut inscrire l'épithète « Dearly Beloved » sur sa pierre tombale. Par manque d'argent, elle a échangé une relation sexuelle contre celle-ci. Dix minutes ne lui ont permis d'obtenir l'écriture que d'un seul mot : « Beloved. » Depuis, la maison de Sethe est hantée par l'esprit de sa fille, dont le spectre se fait maintenant appeler ainsi. Beloved, pour Gordon, revient hanter la maison de sa mère précisément parce que l'enfant a souffert d'une double violence : à la fois sociétale et symbolique. Tout d'abord, l'horreur de l'esclavage a poussé sa mère à la tuer dans un acte désespéré. Ensuite, puisqu'aucun nom n'a pas été inscrit sur son lieu de sépulture, son existence et sa mort ont en quelque sorte été effacés, niés. Quand son fantôme réapparaît dans le monde des vivants, ce n'est pas pour se venger mais pour être reconnue, pour que la violence à laquelle toutes les personnes ayant subi l'esclavage ont été soumises soit réinscrite dans la trame narrative et historique. Ainsi,

¹²³ Avery F. Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

¹²⁴ Toni Morrison, *Beloved*, New York, Vintage International, 2004.

Gordon conçoit le fantôme de Beloved comme un être social, un sujet politique qui exige justice et réparation. Le fantôme marque un échec de la symbolisation collective d'une violence et revient en forçant la mémoire des vivants.

Arrêtons-nous sur une scène durant laquelle Paul D, un homme ayant également subi l'esclavage dans le passé, a une relation sexuelle avec Beloved. Beloved, dans un premier temps, lui demande de la toucher « à l'intérieur » et de l'appeler par son nom. Malgré le refus de Paul D, le fantôme insiste et s'impose à lui. Durant l'acte, Paul D n'est pas un participant actif : le spectre le place dans un état de confusion mentale et corporelle total. Au début du récit, il est expliqué que Paul D a réprimé les souvenirs des violences qu'il a vécues durant l'esclavage en les plaçant dans une « petite boîte à tabac » qui remplace maintenant son cœur. Durant la relation sexuelle avec Beloved, la petite boîte s'ouvre, libérant sa mémoire refoulée¹²⁵. Ainsi, l'infiltration du spectre dans le sujet vivant induit un basculement mémoriel. Ce que cet éveil symbolise, ce n'est pas seulement une impossibilité de nier le traumatisme de l'esclavage, mais la nécessité de se rappeler, pour que justice soit faite et pour entamer un chemin vers la guérison. Juste après l'acte, Paul D répète les mots « red heart » par compulsion, comme si son cœur avait finalement repris sa place, remplaçant la boîte à tabac qui réprimait sa souffrance. On comprend alors qu'en pénétrant Paul D, le fantôme de Beloved lui a à la fois imposé ses propres souvenirs et l'a replacé dans l'ordre social, en lui rappelant son statut de victime et en lui permettant de ressentir à nouveau la souffrance qu'il était légitime de porter. Tout comme le fantôme de Charlotte dans *Lolita*, c'est en introduisant des souvenirs fragmentés dans la narration et dans les esprits des vivants que Beloved expose l'injustice et empêche que celle-ci soit évacuée par la société. C'est la nature même du fantôme comme retour du passé dans le présent

¹²⁵ *Ibid.*, p. 137.

qui lui permet de faire ressurgir les moments révolus que les vivants tentent d'occulter, qu'ils soient victimes (comme Paul D) ou bourreaux (comme Humbert Humbert).

Le fantôme de Charlotte a aussi une fonction protectrice. Comme l'explique Gordon, le spectre est une présence active, agissante. Après l'enlèvement de Dolores par Humbert Humbert, Charlotte fait apparition de manière singulière. La scène a lieu après qu'Humbert Humbert et Dolores se soient disputés violemment. Lors de cette altercation, Dolores prend la parole et dans un accès de colère, lui dit qu'elle est certaine qu'il a tué sa mère et qu'il a tenté de la violer plusieurs fois alors qu'il était chambreur chez elle. Quelques temps après, ils se réconcilient. Dehors, Dolores attend Humbert Humbert près d'un « ghostly birch tree¹²⁶ ». C'est là qu'apparaît Charlotte : « An invisible hag's claw slammed down an upper-floor window¹²⁷. » Le terme « hag » est à travers le récit souvent utilisé par Humbert Humbert pour parler (de manière péjorative) des femmes adultes qui interagissent avec lui. Cette fois, c'est un fantôme en colère qui apparaît, sans montrer son visage. Celle qu'il appelle mégère le regardait depuis une fenêtre sans qu'il ne l'aperçoive et a claqué celle-ci dans un geste violent. Juste après cette apparition, Dolores demande à Humbert Humbert de la porter jusqu'à sa chambre, car elle se sent d'humeur romantique. On comprend alors qu'il s'apprête une nouvelle fois à la violer. Ici, la colère de Charlotte semble être liée au sort de sa fille. Elle qui avait découvert les travers pédophiles de son mari est témoin d'une scène qui, elle le sait, mènera invariablement au viol. En claquant cette fenêtre, elle rappelle à Humbert Humbert qu'il est vu et perçu pour ce qu'il est vraiment.

En se manifestant toujours en lien avec sa fille, qu'il s'agisse de rappeler à Humbert Humbert sa culpabilité ou de tenter de protéger Dolores de ses abus, Charlotte incarne

¹²⁶ Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 206.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 207.

un amour que la narration a tenté d'effacer et un lien maternel pur qui résiste à la représentation humbertienne. Il rappelle également l'existence de Dolores comme sujet social et donc, son statut légitime de victime. Sa présence annihile la tentative de manipulation du narrateur et expose ses crimes au grand jour. Tout comme pour *Beloved*, c'est l'effacement de l'injustice qui fonde la force de son apparition spectrale : elle revient pour symboliser cette vérité fondamentale.

Les fantômes dans *Lolita* n'incarnent donc pas simplement des souvenirs lointains mais bien une forme de résistance. C'est en bousculant la temporalité du récit et en minant sa maîtrise narrative qu'ils exposent ce qu'Humbert Humbert ne peut intégrer : le lien humain, la reconnaissance, la douleur, la perte et l'incomplétude du présent tel qu'il tente de le représenter.

2.5 Le grand retour en arrière

À la lumière de cette hantise qui désorganise la temporalité, il devient nécessaire de s'interroger sur le mouvement de retour qui structure le texte. Car si le récit ne clôt rien, il répète — et cette répétition¹²⁸, loin d'être un effet de style, semble être au cœur même de la narration et de la lecture que Vladimir Nabokov nous invite à refaire après avoir terminé le roman¹²⁹. En effet, le récit d'Humbert Humbert est traversé par une dynamique de répétition : il n'écrit pas pour raconter, mais pour revivre certaines scènes, les figer dans la littérature. Cependant, l'injonction de Nabokov fait déborder

¹²⁸ Nous n'entendons pas ici la répétition au sens deleuzien du terme, comme nous l'avons explicitée dans le premier chapitre de ce mémoire. La répétition dont il s'agit ici est une répétition psychanalytique, telle que la conçoit Jacques Lacan dans son Séminaire XI. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973

¹²⁹ Vladimir Nabokov, « On a Book Entitled Lolita », *art. cit.*

cette logique de répétition du cadre du récit. Elle engage également le lecteur, invité à relire le texte pour essayer de percevoir ce que la première lecture laissait dans l'ombre.

Le retour en arrière dans *Lolita* semble ainsi constituer le moteur structural d'un texte dérangé par un vide central qu'il ne peut ni symboliser ni effacer. La revenance produite par ce mécanisme ne s'explique ni par le souvenir ni par la nostalgie, mais par une nécessité plus profonde : celle de rejouer ce qui n'a pas pu être intégré, de redire ce qui a échappé à la signification. En ce sens, la relecture n'est pas un simple jeu intellectuel : elle est le seul mode de lecture possible pour un roman construit autour d'un noyau de perte. Pour Jacques Lacan, la répétition (répétition signifiante, compulsion de répétition) ne consiste pas à reproduire un événement ou une expérience dans son exactitude. Elle consiste à rejouer, dans des formes variées, la rencontre manquée avec le réel. Dans le Séminaire XI¹³⁰, Lacan distingue deux concepts fondamentaux : *l'automaton*, la répétition mécanique, structurelle, du signifiant, et *la tuché*, cette « rencontre manquée » avec ce qui, du réel, ne peut jamais être totalement représenté. La répétition survient pour marquer la défaillance de toute symbolisation. Ce que répète le sujet, ce n'est jamais l'événement en lui-même, mais la structure de sa propre impuissance à en tirer une signification complète. Et c'est précisément cette dynamique qui oriente la narration d'Humbert Humbert : une tentative perpétuelle de fixer une image (Lolita), de lui donner forme dans le langage, tout en échouant à combler l'écart entre cette image et la réalité de Dolores.

¹³⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit.

Lorsque Vladimir Nabokov, l'auteur réel, désigne, dans la postface du roman, certains passages comme les « nerves of the novel », il ne sélectionne pas les moments les plus marquants de l'intrigue mais des scènes en apparence banales :

And when I thus think of *Lolita*, I seem always to pick out for special delectation such images as Mr. Taxovitch, or that class list of Ramsdale School, or Charlotte saying “waterproof”, or Lolita in slow motion advancing toward Humbert’s gifts, or the pictures decorating the stylized garret of Gaston Godin, or the Kasbeam barber (who cost me a month of work), or Lolita playing tennis, or the hospital at Elphinstone, or pale, pregnant, beloved irretrievable Dolly Schiller dying in Gray Star (the capital town of the book), or the tinkling sounds of the valley town coming up the mountain trail (on which I caught the first known female of *Lycaeides sublivens* Nabokov). These are the nerves of the novel¹³¹.

Prenons l'exemple de la liste de Ramsdale School. Il s'agit d'une liste sur laquelle sont écrits les noms de tous les enfants d'une classe de cette école, comprenant Dolores Haze. En apparence, il s'agit d'un document administratif anodin. Pourtant, dans la logique humbertienne, cet objet porte une violence symbolique fondamentale. Dolores y apparaît comme sujet social, comme élève, comme enfant — une réalité qui est pour lui insupportable. Cette scène ne vaut que comme point de bascule : la possibilité d'une reconnaissance de l'existence réelle de Dolores est immédiatement niée par le retour au regard fantasmatique du narrateur. Ce qu'Humbert Humbert ne peut supporter, c'est que Dolores existe en dehors de sa représentation. C'est la relecture qui expose la tentative paradoxale d'effacement de la petite fille, à travers la volonté de cristallisation de l'instant. De la même manière, la scène mentionnée où Lolita s'avance au ralenti vers les cadeaux agit comme un moment de fixation. Humbert Humbert tente de donner à cet instant une densité particulière. Il l'érotise, le ralentit, le dramatise. Mais ce que cette mise en scène trahit, c'est aussi la manipulation du pédophile, qui appâte une

¹³¹ Vladimir Nabokov, « On a Book Entitled Lolita », *art. cit.*, p. 315.

enfant avec des cadeaux pour mieux abuser d'elle. Ici, le ralenti n'est pas une stylisation ; il est un symptôme. Il exprime le vide que le texte tente de combler par le détail, par la répétition, la volonté du narrateur de faire durer éternellement ce moment révolu tout en exposant involontairement sa perversion.

La scène du tennis, elle aussi mentionnée, répond à la même logique. L'image de la petite robe blanche soulevée par le vent, du corps en mouvement, est pour Humbert Humbert objet de désir et de fascination. Mais à la relecture, elle devient une image fétichisée de ce qui s'échappe : le désir figé dans un souvenir qui ne peut être revécu. Une fois que la figure de Dolly Schiller s'est imposée — une Dolores enceinte, irréductible au fantasme, tuant Lolita — et une fois que le lecteur a appris la mort de Dolores, toutes les scènes antérieures sont nécessairement lues avec un nouveau regard, celui de la conscience de la mort et de la perte. Ce qu'Humbert Humbert racontait comme présent devient passé; ce qu'il croyait vivant devient mémoire. Et cette mémoire est elle-même instable, contaminée par la honte, la culpabilité, la perte et l'exposition de sa cruauté et de sa manipulation. Elle s'incarne dans l'exemple du grenier de Gaston Godin, mentionné par Nabokov. Gaston Godin est un professeur français enseignant à Beardsley College, où Humbert Humbert et Dolores ont logé après la mort de Charlotte. Le lieu est décrit dans le roman comme excentrique, marginal, saturé d'objets et de photographies de philosophes et d'écrivains divers et variés. En l'observant, Humbert Humbert dit : « All these poor people seemed about to fall on you from their inclined plane¹³². » Le grenier apparaît comme un théâtre de la mémoire, mais une mémoire détraquée, désorganisée, envahie par les images mortes. Dans le temps de la diégèse, il agit comme une prémonition de ce que deviendra le récit

¹³² Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 181.

de Humbert : une collection de fragments d'images figées et de morts qui l'observent d'en haut, « sur le point de lui tomber dessus. »

Ainsi, l'auteur réel, en désignant ces scènes comme nerfs du roman après que le lecteur a terminé de le lire, confirme leur nature : ce sont des points signifiants faisant surgir l'écart existant entre la représentation humbertienne et la réalité de la petite fille, mais aussi entre la tentative d'immortalisation solipsiste du narrateur et la présence perpétuelle de la mort engendrée par celle-ci. Lacan insiste sur le fait que la répétition n'est pas retour de l'identique, mais retour du même manque. Ce qu'Humbert Humbert tente de revivre ou de faire revivre par le langage, ce n'est pas Dolores, mais l'illusion d'un moment où Lolita, en tant que représentation solipsiste et immortelle, semblait possible. Et chaque retour textuel, chaque description reprise, chaque geste rappelé est une tentative de retrouver ce moment, de rejouer cette conjonction perdue. En cela, Humbert Humbert est pleinement pris dans ce que Lacan appelle *l'automaton* : il suit la chaîne du langage dans sa tentative de répétition, tout en se heurtant constamment à ce qui échappe — *la tuché*. La scène de la rencontre avec Dolores enceinte cristallise cette logique. Elle ne survient pas comme une simple évolution narrative, mais comme une catastrophe au sein de la structure fantasmatique. La construction « nymphelette + Dolores » n'est plus possible. Le corps a changé. Il est désormais indisponible. Le fantasme est mort. Mais cette mort ne clôt pas le récit : elle l'ouvre. Elle génère une nouvelle série de retours. Ce qu'Humbert Humbert croyait encore pouvoir figer, il ne peut désormais que le répéter pour l'éprouver dans sa dislocation. La persistance du nom de Dolores est également un bon exemple de cette mécanique. Il réapparaît dans des documents officiels comme la liste de Ramsdale, mais Humbert Humbert, lui, continue de dire Lolita. Il maintient le nom du fantasme, même lorsque celui-ci ne correspond plus à rien. Le manque, cependant, ne peut être comblé. Il peut seulement être répété, redit, réécrit.

Il nous semble également important de mentionner ici un autre mode de traitement du manque, que Sigmund Freud appelle la sublimation¹³³. Ce concept permet d'envisager le récit comme tentative de dérivation symbolique d'une pulsion qui ne peut atteindre son objet. La sublimation est définie comme un mécanisme par lequel l'énergie d'une pulsion sexuelle est déplacée vers des objets socialement acceptés, investis par la culture : l'art, le savoir, la création intellectuelle. Ce déplacement ne dissout pas la pulsion ; il en transforme seulement la visée. La satisfaction directe est rendue impossible, mais l'énergie psychique est maintenue, convertie, transposée. Dans *Lolita*, cette dynamique se manifeste dans le geste d'écriture lui-même. Le texte, tel qu'il se donne, n'est pas uniquement l'aveu d'un crime ni la justification d'un fantasme. Il constitue l'espace d'une transmutation, où ce qui ne peut plus s'accomplir dans le réel se reconfigure sous forme langagière. L'objet du désir n'est plus accessible, ni dans sa réalité concrète, ni même dans son image fantasmatique : il ne reste que l'écriture comme champ de projection secondaire. Le texte devient un substitut, une tentative de maintenir, à travers le style, une forme survivante de la jouissance perdue. Ce n'est pas Dolores en tant que personne qui est sublimée, mais la possibilité de maintenir vivant le montage fantasmatique dont elle a été le support. Ce processus produit une forme ambiguë. D'un côté, le langage déploie ses ressources esthétiques, exhibe sa virtuosité, travaille à transformer l'expérience en objet littéraire. De l'autre, il reste traversé par une tension interne : celle d'un contenu que la forme ne parvient jamais totalement à convertir. Ce que nous permettent d'observer les « nerves of the novel », c'est que le style même d'Humbert Humbert trahit l'origine pulsionnelle de son écrit. Il ne s'élève pas au-dessus de ce qu'il tente de figurer : il en porte les traces, il en est travaillé. La sublimation, ici, ne produit pas un dépassement. Elle produit une œuvre qui, tout en

¹³³ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981.

affichant son élaboration formelle, reste marquée par l'échec de sa visée. Elle témoigne d'une tentative de nier ou d'éviter un manque qui continue malgré tout de hanter la structure.

Dans *Le verbier de l'homme aux loups*, Nicolas Abraham et Maria Torok proposent une relecture du célèbre cas freudien à partir d'un concept central : celui de *verbier*¹³⁴. Par ce terme, ils désignent un langage déformé, troué, crypté, dans lequel s'inscrit un secret psychique non symbolisé, sans jamais être formulé. Le *verbier* n'est pas simplement l'expression indirecte d'un refoulement personnel : il témoigne de la présence d'un noyau psychique inassimilable, logé dans le sujet, qui parle à travers lui¹³⁵. Il est l'effet d'un deuil impossible, d'une perte non symbolisée, qui trouve refuge dans la structure même du discours, sous forme de lapsus, d'associations étranges, de répétitions involontaires. Le langage devient alors le lieu d'une parole cryptée, jamais intégrée, jamais appropriée, que seul un travail analytique patient peut espérer déchiffrer. Cette notion permet d'approcher autrement les failles, les silences et les insistances qui traversent la narration d'Humbert Humbert. Le *verbier*, selon Abraham et Torok, fait du récit un espace infiltré dans lequel s'investit un reste qui hante le sujet et dont il ne reconnaît pas l'existence. Le narrateur n'est pas seulement un auteur de fiction ou un sujet pathologique : il est aussi le médium involontaire d'une mémoire non maîtrisée, qu'il ne reconnaît pas comme sienne. À travers le concept de *verbier*, on peut ainsi lire dans les hésitations de sa syntaxe, dans les figures obsessionnelles qu'il ressasse, dans les silences qui perforent son récit, les signes d'un « autre en soi » qui s'impose. En effet, comme nous l'avons vu précédemment dans notre analyse notamment grâce à l'étude d'Elisabeth Bronfen sur la mort de la bien-aimée, Humbert

¹³⁴ Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1999.

¹³⁵ Jacques Derrida, « Fors », dans Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1999, p. 15.

Humbert cherche à réincarner la nymphette originelle précisément parce qu'il n'a jamais vraiment traité sa mort, qu'elle n'a jamais été symbolisée. Dans cette optique, la hantise dans *Lolita* ne se manifeste pas seulement à travers la présence des fantômes des autres personnages dans la diégèse, mais est logée dans sa structure narrative, dans ce que le texte répète sans dire, dans ce qu'il oublie avec insistance. Humbert Humbert n'est donc jamais vraiment maître de ce qu'il dit, de ce qu'il narre. Abraham et Torok appellent le processus d'encodage inconscient producteur du *verbier* la cryptonymie. Celui-ci fonctionne en remplaçant un mot « par le synonyme de l'allosème¹³⁶ » ou par son ombre, une rime ou même une trace¹³⁷ et forme des cryptonymes qui envahissent le langage de l'individu. Déchiffrer la cryptonymie demande d'utiliser une approche particulière, basée sur la relecture, les aller-retours dans le texte, une attention particulière portée aux ellipses, à ce que le texte oublie de dire ou occulte. Déchiffrer le *verbier*, c'est relire pour reconnaître ce qui insiste, ce qui dérange, ce qui hante, même en l'absence de toute apparition visible.

Dans cette logique, la relecture de *Lolita* n'apparaît pas comme une modalité esthétique ou une activité interprétative libre. Elle devient un impératif structurel. Lire une première fois, c'est suivre le mouvement du texte, se laisser porter par sa syntaxe, ses séductions narratives, son agencement rythmique. C'est, dans une certaine mesure, se faire complice du geste qu'il met en œuvre. Relire, au contraire, c'est s'extraire de cette dynamique première. C'est percevoir, dans les effets de forme, ce noyau de perte que le texte n'a jamais réussi à traiter. L'acte de relecture permet ainsi de prendre acte d'un échec : celui d'Humbert Humbert à reconnaître la perte de sa bien-aimée, celui du style à contenir ce qu'il tente de convertir, celui de la sublimation à opérer une

¹³⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

¹³⁷ Wojciech Michera, « Image, Crypt, Interpretation », *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, vol. 68, no 5, 2014, p. 202.

transformation. Le récit reste suspendu à ce qu'il exclut. Ce n'est pas un message qu'il faut interpréter, mais une forme trouée et habitée qu'il faut réinterroger.

Au terme de ce chapitre, il apparaît que *Lolita* en tant que produit de la narration humbertienne ne se clôt pas. Le texte ne se referme pas sur un sens. Il persiste comme objet inachevé, comme tentative inaboutie de donner forme à une perte qui résiste à toute élaboration. Il est le produit d'un travail de sublimation qui a échoué et qui laisse entrevoir, à travers ses reprises, ses échappées, ses effets de style, la persistance d'un vide central qui invite la revenance. Au final, relire *Lolita*, ce n'est pas lire mieux : c'est lire autrement. C'est affronter un texte qui continue à dire, malgré lui, qu'il est fondamentalement incomplet. Nous pouvons également conclure que la structure du retour en arrière ne reconduit pas le lecteur vers le fantasme initial d'Humbert Humbert pour la nymphette originelle. Elle le détourne de celui-ci et le pousse à lire contre Humbert Humbert, contre la fascination première, avec les fantômes. Elle invite le lecteur à reconsidérer chaque image à la lumière de ce qu'elle recouvre. Le texte expose la disparition d'une enfant dans une représentation avec, en filigrane, un enjeu capital : essayer de faire surgir, dans les ruines de cette construction, les spectres de ce qui fut effacé, la présence des absents, porteurs d'une vérité et d'une éthique fondamentales. Paradoxalement, cela signifie que *Lolita*, en tant que texte, ne se termine pas lors de la lecture de la dernière page. Il devient lui-même porteur d'un manque que seule la relecture peut exposer.

CONCLUSION

L'analyse menée tout au long de ce mémoire a visé à étudier *Lolita* non comme le simple récit d'une obsession, mais comme dispositif narratif traversé par des logiques de duplication, de rémanence et de dislocation. À partir de l'articulation entre les figures du double et du spectre, nous avons dégagé les mécanismes textuels par lesquels l'œuvre met en crise ses propres fondements : la représentation, la temporalité, la subjectivité et la narration. Le double, en tant que projection structurante du désir, configure un régime de duplication qui, en échouant à fixer définitivement son objet, ouvre l'espace de la spectralité comme mode de retour différé. Loin de fonctionner comme une simple répétition mimétique, la logique du double repose dans *Lolita* sur un rapport dissymétrique entre l'image idéalisée et le corps qui la supporte. Ce déséquilibre fonde une économie de substitution, dans laquelle le sujet désirant tente d'imposer au réel une forme préexistante. Le corps de Dolores n'est pas regardé comme un lieu de subjectivité propre, mais comme le support possible d'un passé inassimilé. Lolita, comme nous l'avons montré, n'existe que dans la mesure où elle permet au souvenir d'Annabel de s'incarner à nouveau. Cette dynamique confère au double une fonction essentiellement rétroactive : il ne produit pas une altérité, mais reconduit un même qui ne peut advenir que dans et par l'effacement du présent. Cependant, ce processus de duplication n'atteint jamais une stabilité suffisante. Le corps réel résiste, la temporalité progresse, et l'image imposée commence à se fissurer. C'est précisément dans cette défaillance que surgit la figure spectrale. Le spectre, tel qu'il apparaît dans *Lolita*, ne se manifeste pas comme élément surnaturel, mais comme trace résiduelle d'un échec du double à permettre l'assouvissement du désir d'Humbert Humbert. Ce n'est pas l'ombre d'un être disparu, mais la persistance d'une tentative de substitution

qui n'a pas abouti. Le spectre signale l'impossibilité d'une clôture : il ne provient pas du dehors, mais du cœur même du dispositif de représentation, comme effet différé de ce qui n'a pu être symbolisé. Ainsi, notre étude nous a permis d'exposer les doubles et les spectres comme deux éléments liés, se suivant structurellement. Les doubles sont le résultat d'une représentation solipsiste qui tente d'esthétiser l'autre et de faire taire sa subjectivité. Les spectres, eux, répondent à cette répression violente en envahissant le texte pour rappeler ce qui lui manque, ce qu'il essaie d'éviter.

Les textes théoriques que nous avons mobilisés ont permis d'éclairer et de déconstruire cette structure, en nous fournissant des pistes de lecture claires pour mieux comprendre la source et les conséquences de l'échec du récit à travers une temporalité dérangée et la persistance des absents dans une représentation qui tente d'évacuer tout ce que le narrateur refuse de confronter. Ce que notre mémoire a mis en évidence, c'est que *Lolita* ne peut être lu comme une fiction linéaire, ni même comme une confession. Il s'agit d'un texte hanté, travaillé par une double absence : celle de la subjectivité de Dolores et celle de ce manque même. Le texte n'offre pas de résolution, pas de réparation, pas de point d'arrêt. Il demeure ouvert, fissuré, inachevé dans sa logique. C'est dans cette ouverture que réside sa puissance symbolique : non pas dans ce qu'il affirme, mais dans ce qu'il expose — une structure d'échec, une impossibilité de dire, une persistance de ce qui reste.

Ce travail ouvre par ailleurs plusieurs perspectives de recherche. Nous pourrions proposer, par exemple, de prolonger cette analyse en examinant d'autres figures spectrales dans l'œuvre de Nabokov, notamment dans *The Real Life of Sebastian Knight*, où la question de la mémoire, de l'effacement et de la survivance prend également une place centrale. De même, une étude comparative avec des œuvres comme *Wuthering Heights* d'Emily Brontë ou *The Turn of the Screw* de Henry James permettrait de resituer *Lolita* dans une tradition du roman spectral, où la subjectivité est travaillée par l'absence et le deuil. Enfin, on pourrait envisager une exploration des

formes contemporaines de la spectralité dans la littérature postmoderne, où le fantôme cesse d'être un personnage pour devenir une modalité de l'écriture elle-même.

Notre mémoire a proposé de suivre les traces laissées par ce qui n'a pas été dit : les restes, les débris, les figures en négatif. Il ne s'est pas agi de découvrir « le sens caché » de l'œuvre, mais de repenser nos rapports à la présence et à l'absence dans la littérature et peut-être aussi dans le monde qui nous entoure. Car comme le conçoit Derrida, le fantôme n'est pas seulement une figure surnaturelle; il existe dans toute structure cherchant à opprimer ou effacer des individus ou des idées. Il surgit avec discrétion et puissance pour que justice soit faite et que les voix qui ont été réduites au silence ne soient pas oubliées. Pour María del Pilar Blanco, qui dans *Ghost-Watching American Modernity. Haunting, Historiography, and the Hemispheric Imagination*¹³⁸, se propose d'étudier les fantômes et la hantise dans les littératures américaines, la hantise est un mode de lecture permettant de faire ressurgir du texte les mémoires de la violence fondatrice de la société. L'acte de « ghost-watching », ou d'essayer d'apercevoir les fantômes, devient une posture critique, permettant de lire dans les absences ce que l'histoire a tenté d'effacer ou de faire taire.

Ainsi, la force de frappe de *Lolita* semble pour nous résider dans ce qu'Humbert Humbert ne *peut pas* dire, ne *peut pas* écrire. Une petite fille dont le nom même a été modifié, dont la voix a été effacée, résiste en envahissant les pensées et le texte d'un narrateur manipulateur. Les femmes qu'il a maltraitées reviennent, refusent de quitter la fiction de laquelle elles ont été expulsées et dérangent la temporalité du récit, empêchent la maîtrise narrative de leur bourreau. La résistance, ainsi, peut être silencieuse et insidieuse; elle peut se faire envers et contre tout, même quand elle

¹³⁸ María del Pilar Blanco, *Ghost-Watching American Modernity. Haunting, Historiography, and the Hemispheric Imagination*, New York, Fordham University Press, 2012, 298 p.

semble impossible, et prendre un abuseur à son propre jeu. Elle se cache sous le bout de notre nez... encore faut-il porter suffisamment attention au texte pour la repérer. C'est dans cette attention, dans cet acte conscient de décryptage, que réside l'éthique de la lecture. Lire *Lolita*, au final, c'est accepter de voir ce qui persiste et de devenir à notre tour des « ghost watchers. »

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, New York, Vintage International, 1989, 317 p.

Corpus secondaire

Nabokov, Vladimir, *Ada, or Ardor. A Family Chronicle*, [format Kindle], Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2000, 691 p.

_____, *Transparent Things*, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2001, 104 p.

Corpus théorique

Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1999, 256 p.

Académie française, « Hanter », dans Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition, en ligne, <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0149>>, consulté le 5 juillet 2025.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007, 258 p.

_____, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 119 p.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 (édition revue et augmentée), 572 p.

Bayley, John, *The Characters of Love. A Study in the Literature of Personality*, Londres, Constable, 1960, 295 p.

- Blanco, María del Pilar, *Ghost-Watching American Modernity. Haunting, Historiography, and the Hemispheric Imagination*, New York, Fordham University Press, 2012, 298 p.
- Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992, 452 p.
- Chapple, Freda, *The Doppelgänger : Literature's Shadow*, Manchester, Manchester University Press, 2021, 240 p.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968, 496 p.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 2024, 352 p.
- _____, « Fors », dans Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le verbiage de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1999, p. 9-73.
- Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981, 185 p.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche », 1961, 318 p.
- Gordon, Avery F., *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 252 p.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973, 271 p.
- Law, Robert Adger, « A Source for "Annabel Lee" », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 21, no 2, 1922, p. 341–346, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/27702645>>, consulté le 5 juillet 2025.
- Michera, Wojciech, « Image, Crypt, Interpretation », *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, vol. 68, no 5, 2014, p. 187-226.

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, tome I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 462 p.

_____, *Temps et récit*, tome II : *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, 425 p.

_____, *Temps et récit*, tome III : *Le temps raconté*, [format Kindle], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2013, s. p.

Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981, 215 p.

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, [format Kindle], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2017, 671p.

Schiller, F.C.S., « Solipsism », *Mind*, vol. 18, no 70, avril 1909, p. 169–183, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/2248518>>, consulté le 5 juillet 2025.

Thomas, Jeannie Banks, Diane E. Goldstein et Sylvia Ann Grider, « Gender and Ghosts », dans *Haunting Experiences : Ghosts in Contemporary Folklore*, Boulder, University Press of Colorado, 2007, p. 81–110, en ligne, <<https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgmqg.8>>, consulté le 5 juillet 2025.

Thomas, N. W., « What is the ka? », *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 6, no 4, octobre 1920, p. 265–273, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/3853804>>, consulté le 5 juillet 2025.

Živković, Milica, « The Double as the Unseen of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger », *Linguistics and Literature*, vol. 2, no 7, 2000, p. 121-128.

Études critiques sur l'œuvre de Vladimir Nabokov

Appel, Alfred Jr., « Introduction », dans Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, Vintage International, 1989.

Boyd, Brian, « Nabokov, Time, and Timelessness : A Reply to Martin Hägglund », *New Literary History*, vol. 37, no 2, printemps 2006, p. 469–478, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/20057953>>, consulté le 5 juillet 2025.

Chia-Rousseau, Maud, « Lolita and Mimetic Desire », *Contagion : Journal of Violence, Mimesis and Culture*, vol. 23, no 1, printemps 2016, p. 137-154, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/10.14321/contagion.23.1.0137>>, consulté le 5 juillet 2025.

Mitova, Katia, « The Paradox of Fiction : A Reading of Nabokov's *Lolita* », conférence publique, Chicago Cultural Center, 2 avril 1999, en ligne, <https://www.academia.edu/111266481/The_Paradox_of_Fiction_A_Reading_of_Nabokovs_Lolita_Public_Lecture_1999>, consulté le 5 juillet 2025.

Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2000, 288 p.

_____, « On a Book Entitled Lolita », dans *Lolita*, New York, Vintage International, 1989, p. 311-317.

Patteson, Richard F., « Nabokov's "Transparent Things": Narration by the Mind's Eyewitness », *College Literature*, vol. 3, no 2, printemps 1976, p. 102-112, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/25111124>>, consulté le 5 juillet 2025.

Prioleau, Elizabeth, « Humbert Humbert Through the Looking Glass », *Twentieth Century Literature*, vol. 21, no 4, 1975, p. 428-437, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/441056>>, consulté le 5 juillet 2025.

Reitano, Natalie, « Our Marvelous Mortality : Finitude in *Ada, or Ardor* », *Criticism*, vol. 49, no 3, été 2007, p. 377-403, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/23130901>>, consulté le 5 juillet 2025.

Trubikhina, Julia, *The Translator's Doubts. Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*, Boston, Academic Studies Press, coll. « Studies in Comparative Literature and Intellectual History », 2015, 278 p.

Autres œuvres littéraires mentionnées

Albee, Edward, *Lolita. A Play*, adapté du roman de Vladimir Nabokov, New York, E. P. Dutton, 1981, 158 p.

Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 2003, 352 p.

Faulkner, William, *Requiem for a Nun*, [format Kindle], Vintage Digital, 2013, 258 p.

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972, 512 p.

Morrison, Toni, *Beloved*, New York, Vintage International, 2004, 324 p.

Poe, Edgar Allan, « Annabel Lee », dans *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. I, New York, P.F. Collier & Son, 1903, en ligne, <<https://www.gutenberg.org/ebooks/2147>>, consulté le 5 juillet 2025.

_____, *William Wilson*, [format Kindle], WS, 2018, 42 p.

Shelley, Percy Bysshe, « The Two Spirits : An Allegory », dans *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, en ligne, <<https://www.gutenberg.org/ebooks/4800>>, consulté le 5 juillet 2025.

Springora, Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020, 216 p.