

LOLITA ET ADA OU L'ARDEUR : L'IMMORAL ET L'AMORAL

Le nom de Nabokov est durablement attaché au succès et au scandale de *Lolita*, paru en 1955, récit de la passion d'un quadragénaire pour une enfant de douze ans, toujours plus choquante à mesure que les années passent, alors même que la plupart des œuvres à scandale, l'évolution des mœurs aidant, nous semblent avec le temps inoffensives. L'œuvre de Nabokov, elle, est dominée par l'ombre imposante d'*Ada ou l'ardeur*¹, œuvre beaucoup moins célèbre auprès du public, quelle que soit son aura auprès des amateurs de Nabokov, parue en 1969 et avant-dernier ouvrage de l'auteur. Alors que la publication de *Lolita* avait connu de grandes difficultés et un accueil controversé, *Ada*, au contraire, poursuit une existence paisible et majestueuse. Pourtant, de quoi est-il question dans ce livre ? De l'inceste de Van Veen et de sa sœur Ada, transgression majeure d'une suite d'interdits, puisque le roman multiplie les atteintes à la norme (incestes

multiples, pédophilie, homosexualité...). Mais le scandale ne semble pas pouvoir atteindre *Ada*. Et c'est sur cette étrange majesté que nous aimerions nous interroger. Pourquoi *Lolita* reste-t-il un livre scandaleux alors qu'*Ada*, dont l'obscénité est peut-être plus forte, plus transgressive, échappe à ce type de réactions ?

La transgression est inhérente aux deux ouvrages. Il est inutile de revenir sur la tentation de Humbert Humbert, que chacun connaît, cette passion pédophile du héros pour la jeune Lolita Haze. Mais le sujet d'*Ada ou l'ardeur*, amour d'un frère pour sa sœur, l'espace d'une vie durant, est moins célèbre, alors même que l'interdit incestueux représente une autre transgression de Nabokov et que les sujets à scandale se multiplient dans l'œuvre : la famille Zemski est pleine « d'abominables débauchés » (p. 197), avec un oncle pédéraste, « un qui aimait les petites filles, un autre qui raffolait d'une de

ses juments » (*ibid*) tandis que le père de Van finit sa vie avec une fillette de dix ans. La description des Villas Vénus, « bordels palatiaux » (p. 291) peuplés d'adolescentes ou de jeunes garçons, est d'ailleurs plus audacieuse, plus transgressive dans sa représentation des fillettes empalées (même au sens figuré) que les pires scènes de *Lolita*. Et la cruauté manifestée à l'égard de Lucette, dernière pointe du triangle incestueux, amante de sa sœur Ada et de son frère Veen, condamnée le plus souvent au voyeurisme avant de se suicider, introduit une notion finalement absente de *Lolita* : la perversité. Alors même qu'Humbert est qualifié de pervers, ses relations avec Lolita sont d'une perversité inconsciente, dénuée de cruauté. Il s'agit d'une perversité de situation, née de l'impossibilité des rapports entre une enfant et un adulte mais pas d'une conscience perverse, comme dans *Ada*. Par ailleurs, même si l'interdit structurant de l'œuvre est l'inceste, la pédophilie est presque

1. Les références de *Lolita* renvoient à la collection Folio, éditions Gallimard, 1987, celles d'*Ada ou l'ardeur* aux éditions Fayard, 1975.

aussi présente dans *Ada*, nous venons de le voir, que dans *Lolita*, comme si l'œuvre des vieux jours renouvelait sa charge d'interdits grâce aux innocences profanées.

Ainsi, il y aurait tout autant de raisons de s'émouvoir d'*Ada* que de *Lolita*. Mais l'attitude face à la transgression n'a rien de commun entre les deux œuvres. À la transgression tourmentée et désespérée de Humbert Humbert s'oppose la transgression assumée et joyeuse d'*Ada*.

Lolita repose sur une dissimulation : le héros refuse l'obscénité de sa liaison. Comme l'affirme la docte préface de John Ray Jr., où perce à chaque terme l'ironie de Nabokov, « l'ouvrage ne renferme pas le moindre terme obscène ». Récit d'un « obsédé pantelant », « tout le contraire d'un gentleman » (John Ray Jr.) mais aussi d'un fou d'amour, qui ne peut être sauvé, qui refuse d'ailleurs d'être absous tout en suscitant la compassion, *Lolita* est fondé sur une situation obscène, mais tout le cheminement du livre consiste en une errance à partir de cette obscénité fondamentale, errance qui brouille et dilue les frontières du Mal tout en conservant l'intensité du péché.

En effet, Humbert Humbert, dans un mouvement de perpétuel détour, tend à supprimer tout terme obscène, toute représentation sexuelle évidente, notre cynique allant jusqu'à écrire : « Les problèmes sexuels n'entrent pas dans mon sujet. » (p. 213). D'où l'ironie, la périphrase, la métaphore, en dissimulations répétées. Il en est ainsi pour la première description d'un contact poussé (nous succombons nous-même à la stratégie du détour) entre Humbert et Lolita, lorsque celui-ci parvient au plaisir avec la nymphe sur les genoux. Il est question, pour le sexe masculin, de « désir masqué », de « tumeur cachée d'une passion indicible », de « fauve muselé et tendu à se rompre » tandis que le centre lolitien est qualifié de « but radieux et lointain », de même que plus loin H. H. parlera du chiasme de la culotte, assimilation géniale du texte et du corps regretté, les mots allant chercher au loin, dans

les souvenirs, l'amour disparu. De sorte que l'affirmation du Dr Ray est exacte : ce livre obscène n'a pas de mots obscènes. Pourtant, chaque ligne est érotisée, tendue à se rompre, notamment par l'ironique rappel, dans ce roman oscillant sans cesse entre la détresse et la cynique ironie, des peupliers ou des bouleaux, puisque dans tous les décors traversés se dressent de jeunes arbres bien droits, comme cette « écorce moite d'un jeune bouleau ...[au] tronc luisant » (p. 322). Mais la représentation est évitée.

L'autre détour, plus global, de H. H. repose sur l'inversion : lui-même n'a rien d'obscène ou de dégoûtant, c'est au contraire Lolita qui manque absolument de pudeur. Devant Clare Quilty, agitant ses jambes en l'air, elle sera « obscène » (p. 378). La jeune Dolorès Haze est totalement « dépravée » (p. 212), comme Humbert s'en apercevra en couchant pour la première fois avec une fillette de douze ans déjà rompue à l'amour physique et dépourvue de « la plus petite trace de pudeur » (*ibid.*). C'est d'ailleurs elle qui l'embrassera la première, c'est elle également qui, à la venue de H. H. au camp, répondra à sa « becquée menue, nullement lascive » (p. 180) par une absorption goulue, à pleines lèvres. Cette fillette est décidément bien perverse pour corrompre ainsi un pur quadragénaire. Et elle est, en effet, « ruisselante d'un éclat diabolique » (p. 342). Le démon n'est pas celui qu'on croyait. Pauvre H. H.

De fait, les frontières ne sont pas tranchées. Il est d'ailleurs souvent question de frontières dans le roman. Humbert l'écrit lui-même : dans la « nympholâtrie », « la beauté et la bestialité [se] rencontrent en un point, et c'est cette frontière que j'essaie de fixer. Cependant, j'ai l'impression d'échouer totalement dans cette tâche. » (p. 215) L'échec est d'autant plus patent que, pendant longtemps, Humbert mène son entreprise de mystification et de détour, de sorte qu'il lui est impossible de « délimiter les régions infernales et les régions paradisiaques » (p. 214). La dilution

des frontières du Mal s'observe ainsi dans les nombreuses allusions au paradis ou au conte de fées. La nympholâtrie est en soi un lieu, une topographie. C'est un « royaume auprès de la mer » (p. 15) où le preux chevalier – ce « vieux bonhomme dégoûtant » (p. 224) lorsque Lolita est en colère – découvre sa princesse, dans la *piazza Haze*, c'est un « paradis dont les cieux avaient peut-être la couleur des flammes de l'enfer, mais paradis quand même. » (p. 264). La nymphe est en effet le « grand péché radieux » d'H. H. (p. 442), antithèse significative de ce roman des contraires.

Pourquoi ce refus de la vérité, pourquoi cette inversion et ce détour ? Parce que la culpabilité est insupportable.

Une des constantes du livre est ce craquellement du récit qui, particulièrement dans les fins de chapitre, révèle la détresse, la honte, le tourment du péché. On ne saurait dire que le Mal, en effet, soit relativisé car malgré les détours de Humbert, malgré les déplacements et les jeux, la culpabilité revient toujours, de plus en plus souvent, comme un nœud qui se resserre. Les tours du narrateur apparaissent comme une errance de plus en plus vaine pour y échapper et à mesure que son amour apparaît au lecteur dans toute sa dimension, suscitant notre compassion, un mouvement parallèle nous révèle l'étendue du désastre enfantin. En fait, même le détour métaphorique est parfois une façon d'indiquer le désastre. Ainsi de la première union entre Lolita et Humbert : celui-ci, pour décrire la scène, s'imagine peintre et accumule les images atroces, les métaphores ne dissimulant plus, cette fois, mais livrant le sens véritable d'une relation prétendument attribuée à l'absence de pudeur de Lolita, de sorte que le texte offre une lecture métaphorique, comme s'il fallait à chaque fois deux textes, celui du mensonge humberdien et celui de la vérité lolitesque pour nourrir ce paradis infernal. Images bestiales (« un tigre pourchassant un oiseau de paradis, un serpent suffoquant, en train d'engainer tout entier un por-

celet écorché vif » (p. 214)), taches, douleurs, sang, avec cette notation finale qui n'est justement, par son mouvement, pas picturale : « une enfant qui détourne la tête ». Une enfant et une bête. Tout est dit.

Et puis il n'y aura plus besoin de détour. Le narrateur, « las de ce masque de cynisme » (p. 174), s'abandonne de plus en plus souvent, jusqu'à l'aveu du Mal : « Tant que l'on ne pourra me démontrer (...) qu'il est sans conséquence aucune, en dernière analyse, qu'une fillette américaine nommée Dolorès Haze ait été spoliée de son enfance par un maniaque, tant qu'on ne pourra me prouver cela (et si on le peut, alors la vie n'est qu'une farce), je ne vois point de cure pour mes tourments hormis le palliatif très local et désenchanté de l'art articulé. » (p. 450). Et il n'est pas de pardon pour ce péché.

Dans *Ada*, au contraire, la culpabilité n'existe pas. Il suffit de considérer la scène parallèle au premier contact entre Lolita et Humbert. Cette fois, c'est Ada qui se trouve sur les genoux de Van et malgré l'affleurement du péché, la crainte d'alerter « l'innocence perplexe » (p. 74), le plaisir domine : « bouillant d'une ardeur prête à déborder, Van éprouvait avec délices la pression de ce jeune corps. » (*ibid.*). Ce n'est pas que la situation apparaisse moins scandaleuse : les approches de Van, lit-on, ont un caractère « scandaleux, monstrueux » et lorsque Démon, le père, apprend la liaison de ses enfants, il affirme qu'elle est « ignoble » (p. 368), que Van risque de briser la vie de sa sœur, soit les mêmes mots que dans *Lolita*. Mais le scandale est assumé, il est même plein d'allégresse. La sexualité n'est pas empreinte de culpabilité mais de joie. À l'évocation des « pervers invétérés » (p. 197) de sa famille, Van se met à rire. Une des maîtresses de Van, qu'il vient de prendre, s'écrie « joyeusement » : « Voilà qui va sans doute me coûter un autre avortement » (p. 267). La nature érotisée, comme dans *Lolita*,

en devient burlesque, avec ses champignons dressés portant le nom de *Lord of erection*. Le cœur même de la transgression est l'objet de nombreuses plaisanteries. Ainsi, le frère et la sœur, étudiant le thème de l'inceste, font des « trouvailles réjouissantes », donnant lieu à « toutes sortes de devinettes amusantes » (p. 114) sur la généalogie grotesque d'un homme engrossant son arrière-petite-fille de cinq ans puis son arrière-arrière-petite-fille née de cette union. De même, l'inceste est source de plaisanteries et de jeux de mots (insecte-inceste p. 223, ou encore « il était omniscient. Mieux encore : omni-inceste » p. 329).

La culpabilité de *Lolita* se retourne donc en allégresse. Et cela pour plusieurs raisons, qu'on pourrait toutes assimiler au *hors-normes*, à l'inhumain.

La première raison tient à la déréalisation d'*Ada*, dont l'action n'est pas située sur la terre mais sur Antiterra, étrange localisation qui pervertit les lieux et les temps, dans un monde qui mélange ironiquement les États-Unis, l'Europe occidentale et la Russie², avec des détournements de noms comme la Canadie (le Canada), Lugano (Lougano) ou l'Éthiopie (Éthiopie) et des brouillages temporels mêlant les XIX^e et XX^e siècles. À ce titre, la norme morale contraignante peut être mise à distance. Si *Lolita*, fruit des amours de Nabokov avec la langue anglaise mais aussi avec les États-Unis (il s'agit « d'inventer l'Amérique » écrit Nabokov dans sa postface au roman) est ancré dans une certaine réalité américaine, mélange de puritanisme et d'obsession sexuelle (l'épisode de Beardsley notamment), *Ada* se dégage de la réalité et de toutes normes.

Une autre raison tient à la volonté consciente d'échapper à la norme et d'entrer dans l'esthétique par le biais de l'inhumain. D'abord parce qu'il existe une esthétique de l'interdit. Dans le catalogue de la bibliothèque d'Ardis se trouve un volume intitulé *Chefs-d'œuvre interdits*, reproduisant

des tableaux de maîtres italiens de la Renaissance et notamment une œuvre d'un certain Michel-angelo da Caravaggio « représentant deux figures nues – garçon et fille- surpris en flagrant délit d'inconduite » (p. 119). Or, après avoir observé ce tableau, Van rejoint Ada et pense se retrouver au sein du chef d'œuvre interdit. Leur inceste devient donc œuvre d'art. Mais plus encore, il ne peut y avoir d'art suprême que dans le dépassement de la morale. Ainsi de Démon, dont le nom est suffisamment clair. Une nuance de dégoût, au fil des ans, vient se mêler à l'amour de Van pour son père et cela à cause de son immoralité. Mais, dit Van, cette conduite s'explique par ses « singularités individuelles » sans qui « le génie, l'art n'existeraient point » (p. 200). Le génie artistique est donc lié, en la personne de Démon mais aussi bien sûr de Van, à l'immoralité ou plus précisément à l'a-normalité, notamment en matière morale. L'art est un au-delà de la norme et un au-delà de l'humain. De là, cette phrase sur « les très grands artistes, maîtres inhumains » (p. 207). Le génie, l'artiste supérieur, dans des termes qui font parfois songer à la conception du génie chez Diderot, est hors-normes, par-delà l'humanité. Il est inhumain. Aussi, la transgression de l'interdit incestueux est une démarche consciente et elle apparaît comme la volonté chez Ada et Veen de faire œuvre artistique par leur amour. D'où une esthétisation de leur relation. La transmutation picturale, métaphorique de leurs amours n'apparaît pas, contrairement à *Lolita*, comme une dissimulation mais comme une esthétisation : la sexualité devient œuvre et jouissance esthétique. Là encore, le sexe se métaphorise, et la page sur l'accouplement avec la chevelure d'Ada qui suit l'évocation du chef-d'œuvre interdit en serait un des plus étonnants exemples, avec son mélange de picturalité (« trompe-l'œil », « lumière caravagesque ») et de sexualité. Et lorsque Van, à propos des singularités individuelles, parle de

2. Sur ce brouillage des lieux et des temps, voir J. Maixent, *Leçon littéraire sur Vladimir Nabokov*, PUF, collection Major, 1995.

« l'œuvre de [sa] vie » (p. 200), cette phrase énigmatique renvoie bien, du moins pour un de ses sens, à cette œuvre d'art qu'il a constituée avec sa sœur, interdit amoureux prolongé dans le Temps.

Deux œuvres, deux transgressions. Mais la plus grande transgression n'est pas celle qu'on pense. Il y a dans l'ambivalence de Humbert Humbert, ce mélange de perversité et de pureté, une immoralité rassurante, parce qu'elle est tourmentée. L'allégresse d'Ada, sa profonde amoralité, parce que la norme morale est congédiée et volontairement transgressée, pour se transformer en œuvre esthétique, est au fond plus scandaleuse, plus dérangeante. Que Démon passe la fin de sa vie avec une fillette de dix ans et qu'il soit présenté comme la victime de cette union, puisque l'enfant ne cesse de le tourmenter, est d'une obscénité plus forte que ce tourment ressassé de Humbert, cette vibration angoissée de son amour et de sa culpabilité. Il y a en effet dans *Ada* un aspect inhumain totalement étranger à l'émotion poignante de *Lolita*. *Ada* est bien ce bloc sublime d'un très grand artiste, avec ce que le sublime peut impliquer de dépassement de l'humain. Dans ce livre, tout devient art, dans une transmutation universelle, une réinvention de toutes choses. À ce titre, il échappe au scandale, parce qu'il n'appartient plus à la norme.

Et pourtant, malgré ces différences, le spectre de *Lolita* se loge dans *Ada*. D'abord grâce aux allusions lolitesques, à travers ces multiples fillettes et les évocations de Lolita, ville du Texas (p. 14) ou d'un vêtement bien peu connu qu'on appellerait lolita (p. 66, p. 328). *Ada*, du même âge que Lolita au début du livre (douze ans) serait ainsi une nymphe éternelle, une nymphe sans le péché, la chute et le vieillissement. Mais aussi parce que le livre semble une reprise positive et amoral de *Lolita*, avec l'écho souvent du ton allègre et sarcastique de Humbert, face apparente de sa détresse cachée. Transgression centrale,

scènes parallèles (la nymphe sur les genoux), conte de fées sexualisé, même nature érotisée, sexe bestialisé (même image du tigre par exemple) et picturalisé, dans une reprise qui ne semble pas être seulement le retour de thèmes personnels inhérent à tout écrivain mais une réécriture amoral et inhumaine de l'ancien livre. De sorte qu'il faut relire l'énigmatique phrase de Van : « Quel maudit faiseur de généralisation (...) serait en mesure d'expliquer (et telle est ma plus suave revanche, détracteurs obstinés de l'œuvre de ma vie !) les singularités individuelles... » (p. 200). Si cette phrase est pour une part écrite par le narrateur Van Veen, elle paraît être aussi celle de Nabokov évoquant les détracteurs de l'œuvre de sa vie,

qui, dans un tel contexte et en référence à Démon, ne saurait être que *Lolita*. Peut-être est-ce admiration personnelle et singulière pour *Lolita* mais il nous semble que le secret dissimulé d'Ada, l'image cachée dans l'inhumain chef-d'œuvre, est *Lolita* et qu'Ada d'Antiterra est l'envers du roman d'Amérique, une transmutation esthétique et amoral du scandale et de l'émotion lolitesque.

Fabrice HUMBERT

Affiche de *Lolita* de Stanley Kubrick, 1962.

