



HAL
open science

Lolita ou le concept de l'adolescente fatale

Alexander Maria Leroy

► **To cite this version:**

Alexander Maria Leroy. Lolita ou le concept de l'adolescente fatale. RITA - Revue Interdisciplinaire de Travaux sur les Amériques, 2015, 8, 15 p. hal-02302378

HAL Id: hal-02302378

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02302378>

Submitted on 8 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alexander María Leroy

Lolita ou le concept de l'adolescente fatale

Résumé

La naissance de Lolita dans l'imagerie collective en 1955, avec la parution du roman éponyme de Nabokov, a fortement impacté les représentations liées à la pédophilie. Dans les sociétés occidentales contemporaines, celle-ci est criminalisée et pathologisée, tant dans le désir que dans l'acte. Mais le personnage de Lolita s'est imposé comme un véritable concept proposant de porter sur la pédophilie un autre regard. Le crime et la folie ne sont plus évidents, les rôles changent : l'adolescente devient une femme fatale responsable de la relation par une provocation délibérée transformant le pédophile en proie.

Donnant une justification à la déviance comportementale, l'approche de la nymphette que réalise Nabokov s'offre aussi comme un prétexte à ce fantasme sexuel interdit. Les codes proposés se heurtent aux normes et valeurs en place et suscitent la controverse. Mais, que la critique soit favorable ou défavorable à cette fiction, Lolita devient une lolita, l'archétype d'un concept dans tous les esprits : une icône commune. Et désormais, « lolita » est le seul terme consacré pour désigner les nymphettes, ces jeunes filles aguicheuses jouant sur la liminalité de leurs âges et corps.

Malgré leurs divergences, les adaptations cinématographiques de Kubrick (1962), qui façonne une romance impossible et vouée à une fin tragique, et de Lyne (1997), brochant à l'inverse un portrait sordide et pathétique d'une relation jugée malsaine et malade, relayent toutes deux l'œuvre de Nabokov dans la mise en avant d'une Lolita lolita, protagoniste-concept bousculant les représentations sociales relatives au fantasme pédophile.

Mots-clefs : Fantasme sexuel ; Imagerie collective ; Lolita ; Pathologisation ; Pédophilie.

Abstract

Lolita's birth, in the collective imagery in 1955 with the publication of Nabokov novel of the same name, deeply impacted representations related to pedophilia. In modern western societies, pedophilia is criminalized and pathologised both in the desire and in the act. Crime and insanity are not obvious any more, roles change: the teenage girl now becomes a *femme fatale* responsible for the relationship through a deliberate provocation, changing the pedophile into a prey.

Nabokov nymphette approach first gives a justification to behavioural deviance, but also a pretext for this forbidden sexual fantasy. The codes that are proposed face the classic standards and values, and spark controversy. Whether criticism be favourable or unfavourable to this fiction, Lolita becomes a lolita, the archetype of a concept in all minds: a common icon. And now, “lolita” is the common term to designate nymphettes, these young temptresses playing with their ages and bodies liminality.

Despite their differing opinions, Kubrick cinematographic adaptations (1962) representing an impossible romance condemned to a tragical end, and Lyne’s one (1997) depicting a sordid and pathetic image of an unhealthy relationship, are putting both special emphasis on a lolita Lolita in Nabokov literary work, which is simultaneously protagonist and concept, is shaking up social representations relative to pedophile fantasy.

Keywords: Sexual fantasy; Collective imagery; Lolita; Pathologisation; Pedophilia.

Alexander María Leroy

Doctorant en sociologie (sexualité et cinéma)

Centre d’Etude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités, groupe de recherches Santé : Enjeux Humains et Sociétaux, Université de Caen Basse-Normandie, France

Lolita ou le concept de l’adolescente fatale

Introduction

En 1955, Vladimir Nabokov publie *Lolita*(1), fiction littéraire mettant en scène une romance érotique et agitée entre une adolescente de douze ans (au début de leur histoire qui s’étend sur deux ans), Dolorès Haze dite Lolita, et un homme âgé d’une petite quarantaine d’années, Humbert Humbert. Lolita est une jeune fille au sex-appeal fort qui n’hésite pas à user de son pouvoir de séduction pour attirer des hommes adultes. Dans ses filets tombent Clare Quilty (quoiqu’il semble malgré tout être davantage à l’origine de la liaison entre lui et Lolita qu’elle ne l’est) et Humbert Humbert qui paieront tous deux très chèrement leur passion pour elle. Archétype de la femme fatale adolescente, Lolita est le fruit d’une approche de la pédophilie qui inverse les rôles habituellement attribués dans la scénarisation socialement validée de ce type de relations : ce n’est plus l’homme qui est un malade mental nuisant à une enfant mais la jeune fille qui est une dangereuse prédatrice profitant de la faiblesse d’hommes adultes pour les conduire à leur perte.

Dans l’Occident contemporain, l’institution médicale, s’appuyant notamment sur l’idée d’une irréfutabilité des connaissances scientifiques, façonne les comportements et représentations. Ce qui sort des codes et valeurs socialement établis, autrement dit ce qui relève de la déviance, de la sortie du contrat social, est bien souvent soumis à

une pathologisation similaire à la diabolisation qui s'opérait lorsque l'institution dominante était l'Eglise et que les démons tenaient l'actuelle place des maladies. Nabokov souligne à ce sujet le caractère culturel de la médecine mentale qu'il définit comme un « vaudou freudien » (Nabokov, 2005 : 519-532)(2). La pédophilie fait partie des comportements désignés comme malades par la médecine afin d'accréditer leur condamnation sociale et pénale. En toute logique, l'œuvre de Nabokov, en bousculant les représentations liées à ce type de relations, pouvait difficilement échapper au scandale que le fort érotisme teintant son œuvre rendait inévitable. Certes, le fictif docteur John Ray Jr, cousin de l'avocat de Humbert et docteur ayant notamment écrit sur les « perversions et états morbides » (p. 23), assure, dans l'avant-propos (pp. 23-27) que cette histoire « tend sans relâche vers ce qu'il faut bien appeler une apothéose morale » (p. 25), que Humbert est un individu « anormal » auquel il est moralement opposé (p. 26) et que l'ensemble de son récit est à voir comme un document précieux sur le plan médical, en tant que cas clinique, mais aussi sur le plan social en raison des tendances comportementales qui sont mises en évidence et « devrai[en]t nous inviter tous – parents, travailleurs sociaux, éducateurs – à redoubler d'efforts et à faire preuve de vigilance et de sagacité afin d'élever une génération meilleure dans un monde plus sûr » (p. 27). Mais, ces propos sont fortement contrebalancés par le ton caustique et l'ironie de Humbert. Nabokov lui-même affirme, un an après la parution de son ouvrage, que celui-ci « ne trimballe derrière lui aucune morale » (Nabokov, 2005 : 519-532)(3).

Que *Lolita* ne soit au service d'aucune morale ou qu'il s'agisse même d'un éloge du vice est, pour beaucoup, un fait certain. En présentant le pédophile comme la victime du pouvoir nymphique, Nabokov explique un fantasme déviant sans passer par le discours moral ni par le registre médical comme il est habituel de le faire. Inévitablement, son roman suscite alors la controverse et l'accueil fait à celui-ci va du lynchage à l'admiration. Pour les uns *Lolita* est une héroïne, symbole d'une émancipation morale en cours, pour les autres elle est l'incarnation de la décadence que vit la société : les exemples contemporains qu'offrent la chanteuse Alizée, qui en s'associant au personnage de Nabokov voulait certifier son émancipation(4), et la psychiatre Annie Birraux, qui pour sa part déplore la multiplication des lolitas qu'elle pense privées de processus de latence (Birraux, 2004 : 86-91)(5), témoignent de cette pluralité des jugements. Dans « A propos d'un livre intitulé *Lolita* »(6), Nabokov s'amuse des accusations faites à son encontre et met en cause la culture américaine qu'il déclare trop fermée et intellectuellement paralysée par des tabous solidement institués. A ses yeux, les réactions scandalisées des éditeurs américains face à son tapuscrit s'expliquent par ces tabous qui concernent avant tout trois sujets : le sien ainsi que l'union interethnique et l'athéisme invétéré et heureux. Malgré les divergences de jugement quant à cette fiction, *Lolita* n'en reste pas moins une composante du répertoire commun, une figure phare de l'imaginaire collectif qui a impacté les représentations d'où, dans le lexique habituel, une nymphette est devenue une lolita. Loin de n'être qu'un changement terminologique, cette évolution du langage s'est accompagnée de mutations mentales. Car lolita n'est pas qu'un mot, c'est un concept. Un concept qui introduit, dans une société rejetant farouchement le penchant pédophile, l'idée qu'une adolescente peut être une séductrice incitant un adulte à la désirer.

Aux prémices de son récit (pp. 43-50), Humbert, qui se présente comme un nympholepte, définit les nymphettes : elles sont « des pucelles, âgées au minimum de neuf et au maximum de quatorze ans, qui révèlent à certains voyageurs ensorcelés,

comptant le double de leur âge et même bien davantage, leur nature véritable, laquelle n'est pas humaine mais nymphique (c'est-à-dire démoniaque) » (p. 43). Les nympholeptes sont ces « voyageurs ensorcelés », seuls capables d'identifier les nymphettes qui ne sont pas nécessairement les jeunes filles les plus belles ni les plus séduisantes, peuvent être vulgaires sans que cette vulgarité ne nuise à leur charme, sont peu nombreuses et « elle[s]-même[s] inconsciente[s] du fantastique pouvoir qu'elle[s] détien[nen]t » (p. 45). Ils ne peuvent être leurs aînés de moins de dix années car, en deçà de cet écart d'âge, les nymphettes n'en sont pas pour leurs partenaires, la différence d'âge constituant l'un des critères majeurs d'une relation nympholepte. Elle est souvent de trente ou quarante ans mais peut être beaucoup plus grande puisqu'il n'existe pour elle aucun maximum. Humbert explique qu'« [il a] conscience non pas d'un, mais de deux sexes, dont aucun n'[est] le [sien] » que l'anatomiste considère de façon indifférenciée comme des « sexes femelles » alors qu'il y a une grande différence entre les « créatures femelles » possédant « des citrouilles ou des poires en guise de seins » et les nymphettes (p. 46).

Le discours de Humbert propose une vision décriminalisante et dépathologisante de la pédophilie. Afin de montrer que la condamnation du fantasme nympholepte correspond à un choix de société qui n'est pas systématique et que toute culture ne l'intègre pas dans son contrat social, il énumère, dans ce passage, des situations variées mais ayant en commun la tolérance, voire la valorisation, de la pédophilie : il évoque l'Égypte antique et l'Inde actuelle, les Lepchas chez qui « de vénérables octogénaires copulent avec des fillettes de huit ans sans que nul ne s'en formalise » (p. 48), Dante qui aima une fille de neuf ans (Béatrice) ou encore Pétrarque et sa nymphette de douze ans (Laure). Au fil du roman, d'autres exemples s'ajoutent dans le but de mettre en cause la pénalisation de la pédophilie, dont en particulier celui d'Edgar Allan Poe (âgé de vingt-sept ans lorsqu'il épousa Virginia Clemm alors âgée de treize ans) auquel il est plusieurs fois fait référence. La pertinence des limites d'âges dans la législation des unions charnelles d'« une civilisation qui permet à un homme de vingt-cinq ans de courtiser une fille de seize ans mais pas une fille de douze ans » (p. 45), est notamment contestée. Dans ce but il évoque, comme le firent les mouvements pour la dépénalisation de la pédophilie, actifs dans plusieurs pays occidentaux (dont les États-Unis et la France) du début des années 1970 jusqu'au milieu des années 1990 (Verdrager, 2013)(7), les variations spatio-temporelles de ces réglementations en citant la juridiction anglaise, qualifiant depuis 1933 de « petite fille » les filles âgées de huit à quatorze ans, et celle du Massachusetts, qui désigne par le mot « enfant » une personne de sept à dix-sept ans (p. 47). Humbert utilise également des constats plus biologiques pour défendre son point de vue en évoquant le fait que « le premier bourgeonnement mammaire apparaît de très bonne heure (10,7 ans) dans le cycle des changements somatiques qui accompagnent la puberté » et que « l'apparition de poils pigmentés sur le pubis » survient « à 11,2 ans » (p.49).

Dans sa définition de la nymphette, Humbert évoque le caractère venimeux de ces jeunes filles qui prennent au piège les nympholeptes en les envoûtant. C'est une partie seulement du caractère fatal de ces adolescentes qui est ainsi mise en lumière : elles sont fatales parce que tomber sous leur charme est une fatalité. La dimension mortelle de la passion qu'elle suscite et qui constitue l'autre facette de cette fatalité apparaît à la lecture du récit lui-même. Car c'est l'histoire de la relation entre Humbert et Lolita qui ajoute l'aspect tragique à ce type de relation et pose une nuance entre la nymphette – l'adolescente venimeuse selon Humbert – et la lolita – l'adolescente fatale d'après l'œuvre de Nabokov. Le fait que Lolita soit l'instigatrice de

sa relation avec Humbert (s'il désire les adolescentes, et Lolita en particulier, c'est cependant elle qui entreprend une démarche de séduction allant du baiser à l'acte sexuel, alors que lui n'ose pas agir, accueille les avances de sa nymphette avec plaisir mais angoisse (pp. 119, 125, 199-201, 211, 232-236)), qu'elle joue avec sa culpabilité, utilisant ainsi ses faiblesses pour le piéger et parvenir à ses propres fins, et surtout qu'elle les conduise tous les deux à une fin funeste sont les éléments qui font d'elle une femme fatale adolescente. Pour renforcer cette idée d'amour mortel, Nabokov va jusqu'à faire périr son nympholepte d'un infarctus du myocarde causé par Lolita qui a trop éprouvé son cœur.

Diminutif du prénom de l'héroïne de Nabokov (Dolorès), le nom propre « Lolita » est ainsi devenu un nom commun désignant les nymphettes telles que les définit Humbert et telles qu'elles peuvent être envisagées face à l'exemple qu'offre Lolita. Depuis un demi-siècle, Lolita est une icône internationale. Et si le concept auquel elle renvoie ne se contente pas de faire sens dans un cadre spatio-temporel donné, dans les esprits, Lolita est toutefois associée aux Etats-Unis. Née d'un esprit russe, Lolita a néanmoins été peinte par une plume américaine et baptisée américaine : elle est l'« amante américaine » de Humbert (p. 471). Mais surtout, l'histoire qui façonne ce protagoniste-concept s'ancre sur le sol américain. Véritable *road movie* faisant jouer le paysage et le cadre socioculturel qu'offrent les Etats-Unis dans sa propre élaboration, *Lolita* fait voyager ses personnages, et ses lecteurs, « à travers le patchwork confus des quarante-huit Etats » (p. 260). Nabokov précise qu'« [il a] choisi les motels américains plutôt que les hôtels suisses ou les auberges anglaises seulement parce qu' [il] essaie d'être un écrivain américain. » et que « c'est pur enfantillage que de vouloir étudier une œuvre de fiction en vue d'y puiser des renseignements sur un pays » (Nabokov, 2005 : 519-532)(8). Sans négliger l'importance de ces points, il convient de souligner que Lolita est une icône américaine. Et si le roman n'avait pas suffi à lui donner la nationalité étasunienne, le fait que ses adaptations cinématographiques réalisées par Kubrick en 1962 puis par Lyne en 1997 soient anglo-américaine pour la première et franco-américaine pour la seconde y parviendraient peut être en rappelant que, malgré sa propagation dans d'autres cultures (en l'occurrence anglaise puis française), Lolita s'enracine bel et bien sur le sol américain.

I. Lolita, une femme désirable, désirée et aimée

La première adaptation cinématographique du roman de Nabokov, que réalise Stanley Kubrick(9) quelques années seulement après la naissance de Lolita, a assurément fortement contribué à la diffusion du personnage, et surtout de ce qu'elle signifie, dans les représentations. L'article sur *Lolita* proposé par le *Dictionnaire des sexualités* (Douin, 2014 : 502-504)(10) illustre la relative primauté du travail de Kubrick en s'y limitant presque. Outre la plus grande portée que peut avoir un film populaire par rapport à une œuvre littéraire qui elle ne l'est pas, la suppression de l'érotisme contesté chez Nabokov et de l'ironie provocante de son Humbert, en réduisant la dimension scandaleuse de l'histoire, explique sans doute cette situation. Parce qu'il est vraisemblablement le premier vecteur de diffusion du concept de lolita, le film de Kubrick sera le fil conducteur des deux premières parties du présent travail.

Dès le début du film de Kubrick, la sensualité de Lolita est soulignée. Le générique, en effet, montre un pied de femme (qui se trouve être celui de Lolita, ce qui ne devient évident que plus tard) s'avancant délicatement devant un fond flou. Deux mains

d'homme viennent alors tendrement en décorer les ongles. Lolita fait sa véritable entrée en scène au bout d'un quart d'heure. Humbert, quadragénaire divorcé, cherche à se loger et s'adresse à Charlotte Haze qui loue une chambre de sa maison. La femme comme la maison déplaisent à Humbert qui s'apprête à partir quand, dans le jardin, il découvre la fille de Madame Haze : Dolorès, dite Lolita (00:16 à 00:17). Le spectateur voit l'adolescente avant Humbert et peut se faire son opinion avant d'être influencé par le regard de celui-ci. Elle apparaît dans un plan qui la montre de la tête aux pieds, étendue, vêtue d'un bikini révélant un corps déjà pubère, d'un large chapeau de paille et de grandes lunettes de soleil, écoutant le thème musical de *Lolita* sur une petite radio portative et lisant un livre. La caméra change d'angle afin de montrer la porte de la maison devant laquelle Lolita est alors vue de dos. Quand Humbert pénètre dans le jardin, le spectateur a donc été invité à la contemplation du corps de la nymphette dans son intégralité. Pour Humbert, cette vision est un coup de foudre et il décide de rester dans cette maison. La raison de son choix est rendue évidente par l'alternance de plans montrant Humbert se mettant d'accord avec Madame Haze sur les modalités de sa location et Lolita les regardant s'entretenir.

Il est important de souligner que la caméra ne s'attarde pas sur le corps de Lolita, jamais filmé de manière morcelé et toujours couvert après cette introduction en bikini (dont les dimensions ne sont néanmoins pas minimalistes). L'adolescente, incarnée par une actrice de quatorze ans, n'a rien d'une enfant. Kubrick au contraire souligne ce qu'il y a de femme en elle. Par les mimiques, la gestuelle (ses manières très langoureuses, quand elle mâche un chewing-gum ou ôte ses escarpins (01:14)) et les positions qu'elle adopte, Lolita s'impose comme une femme séduisante et élégante, malgré son très jeune âge, justifiant ainsi le sens donné au nom « lolita. » Sa coiffure et ses tenues vestimentaires vont dans le même sens. Face à elle, sa mère se montre ridicule. Convaincue d'être intelligente, elle est sottise et ennuyeuse. Assurée de sa beauté et de son charme, elle est vulgaire et grotesque, en particulier quand elle danse. Comparée à cette veuve très entreprenante avec les hommes (malgré son admiration pour son défunt mari), Lolita n'est que plus admirable et désirable pour Humbert (et le spectateur). Humbert éprouve de la répulsion pour les femmes communes telles Charlotte Haze tandis que l'amie libertine de celle-ci qui, lors d'un bal, lui propose une relation échangiste (elle est mariée et le pense en couple avec Charlotte, ce qui n'est pas encore le cas), provoque chez lui une gêne terrible, lui donnant des airs de petit garçon (il préfère s'éloigner et aller regarder Lolita danser) (00:22 à 00:23). Ainsi, bien que Madame Haze déclare que sa fille « se considère comme une sorte de starlette » sans être autre chose qu'« une gosse vigoureuse et saine mais totalement dénuée de charme » (00:33), Humbert n'est pas de cet avis et il tombe éperdument amoureux.

Malgré son attirance pour Lolita, Humbert ne la séduit pas : c'est elle qui le fait. C'est lorsqu'il lui lit son poème favori, qu'il veut lui faire connaître, que la nymphette entame leur relation en lui suggérant, après avoir déclaré qu'elle trouvait son poème « tarte », un vers qui serait plus adapté : « Lolita mon cœur » (00:38 à 00:39). Durant la même séquence, elle lui offre un œuf en récompense, parce qu'il lui a dit qu'il respectait ses secrets, comme elle le ferait avec un chien. Il hésite mais accepte de jouer le jeu (00:39 à 00:40). C'est le début d'une relation difficile balançant entre l'amour, l'érotisme pur et la maltraitance mutuelle. Néanmoins, la dimension charnelle ne surviendra qu'après le décès de la mère, deux mois après leur rencontre, à nouveau à l'initiative de Lolita qui use de la provocation quand Humbert, devenu son parâtre, vient la chercher à son camp de vacances : « - Tu regrettes de l'avoir

quitté [le camp] ? - J'sais pas encore... - Tu sais que tu m'as manqué terriblement... - Ah ? Pas vous je dois dire. D'ailleurs je vous ai trompé d'une façon répugnante. - Ah ? - Mais ça n'a aucune importance parce que vous ne m'aimez plus. - Dis-moi ce qui te fait croire que je ne t'aime plus ? - Vous ne m'avez même pas encore embrassée. » (01:09 à 01:10)

La passion de Humbert pour Lolita ne relève pas d'une attitude libertine, comme c'est le cas pour Clare Quilty, qui a été l'amant de Lolita avant l'arrivée de Humbert et pour qui elle abandonne ce dernier. Voyeur (pas seulement sur le plan sexuel puisqu'il dit aimer assister à des exécutions capitales (00:11)) et adepte des orgies, Quilty incarne la débauche tandis que Humbert est l'expression d'un amour fou et déraisonnable. Ce dernier souligne lui-même la folie de sa passion, folie qui n'est pas pathologique mais relève de l'immodération : « Ce qui me rendait fou, c'était la double nature de cette nymphelette (...). Ce mélange dans ma Lolita de gaminerie tendre, rêveuse, et d'une sorte de hideuse vulgarité. » (00:35) Si la relation entre les deux personnages est sexuelle, elle ne l'est pas uniquement. Les sentiments de Humbert pour sa nymphelette sont réels. Le doute peut demeurer pendant longtemps mais, à la fin du film, d'une manière parfaitement conforme au livre dont rien n'est omis ni modifié concernant ce passage (pp. 452-471), lorsque, après l'avoir cherché des années (elle l'avait abandonné pour Quilty qu'elle trouvait plus extraordinaire mais qui l'a déçue quand elle a découvert qu'il voulait la faire jouer dans des films pornographiques), il la retrouve pauvre, mariée à un homme commun, enceinte et privée de la fraîcheur et du charme qui l'avaient conquis, sa passion pour elle demeure intacte et il lui demande encore de partir avec lui. Lolita refuse cette offre car son amour pour Humbert, qui est évident malgré son attitude parfois dure avec lui et sa fuite avec Quilty, a cédé la place à un amour filial et au souhait de mener une existence ordinaire (et d'oublier ce qui est alors compté en erreurs de jeunesse). Kubrick a souligné le rôle clef de ces retrouvailles dans la perception de l'union illégale des protagonistes par les spectateurs alors plus enclins à la considérer comme admissible (Douin, 2014 : 502-504)(11).

Le Humbert de Kubrick n'apparaît pas comme un homme attiré par les fillettes mais comme un homme tombé amoureux d'une fillette et qui veut vivre avec elle pour toujours (02:23), à l'inverse de celui de Nabokov qui fantasme sur les nymphelettes, avant de rencontrer Lolita et après son départ (bien qu'il passe alors deux ans avec une trentenaire, Rita, qu'il décrit comme « la compagne la plus apaisante [et] la plus compréhensive » (p. 435) et dont il se trouve séparé en raison de la réapparition de Lolita). D'ailleurs, son premier mariage visait « sinon à [le] purger de [ses] désirs dégradants et dangereux, du moins à les maintenir pacifiquement sous contrôle » (p. 56).

Cette approche romantique (il est question d'un amour impossible) de la pédophilie que réalise Kubrick peut être comparée à celle de Louis Malle dans *La Petite*(12). Racontant la relation amoureuse et charnelle entre Bellocq, un photographe d'une trentaine d'années, et Violet, fille de prostituée âgée de douze ans, incarnée par Brooke Shields (réellement âgée de douze ans lors du tournage), cette fiction se déroule à La Nouvelle-Orléans, en 1917. Les deux personnages se rencontrent alors que Bellocq vient photographier des prostituées dans le bordel de Madame Nell où travaille la mère de Violet et où la fillette mène une existence heureuse. Tout comme pour le Humbert de Kubrick, le désir de Bellocq n'est pas l'expression d'un fantasme sexuel pédophile mais le fruit d'un amour qui se trouve être un amour pédophile.

Production américaine réalisée par un cinéaste français, *La Petite* sort en salles alors que les mouvements pour la dépénalisation de la pédophilie sont très actifs aux Etats-Unis comme en France (Verdrager, 2013)⁽¹³⁾ de sorte que cette œuvre peut être vue comme un point de vue dans le débat de son temps : sans prendre pleinement parti pour la pédophilie, Malle défend néanmoins l'idée qu'une relation amoureuse et épanouissante peut exister entre un adulte et une enfant, sans que la pathologie ou le vice n'en soit à l'origine, et invite le spectateur à questionner la vision dominante à laquelle il offre une alternative sub-culturelle dans laquelle le fantasme pédophile est acceptable dès lors qu'il s'inscrit dans une démarche amoureuse.

S'éloignant de façon plus tranchée de la pathologisation et imaginant une romance plus profonde et heureuse entre ses protagonistes, Malle se distingue donc de Kubrick. Mais les deux différences essentielles entre les œuvres des deux cinéastes résident d'abord dans le caractère doux de Violet, qui de ce fait n'est pas pleinement une Lolita, quoiqu'elle soit aguicheuse, et ensuite dans le fait que Malle ne présente pas une héroïne érotique mais érotisée : elle a assimilés les codes comportementaux des prostituées du bordel où elle vit mais n'est pas, en elle-même, désirable pour son corps, hormis pour certains clients de l'établissement que le film présente comme des individus malsains. C'est par sa personnalité que Violet suscite l'affection et l'amour qui implique alors, et alors seulement, le désir. Dans le cas de *Lolita*, la dimension érotique est au contraire ce qui introduit la relation, à l'occasion de la séquence du bain du soleil, même si l'amour vient ensuite. Un amour qui d'ailleurs manque de réciprocité aux yeux de Humbert qui, dans le roman, déplore explicitement que Lolita ne l'aime pas avec suffisamment d'intensité (p. 39).

II. *Lolita*, une enfant inaccessible

Durant toute l'histoire, Humbert doit faire face à des obstacles qui l'éloignent de Lolita que son statut d'enfant rend inaccessible. Dès le début, les intrusions de tiers viennent parasiter la démarche de Humbert (ainsi que celle de Lolita pour certaines de ces intrusions, les autres étant provoquées par elle). Par exemple, juste après la séquence du bain de soleil (00:16 à 00:17), Lolita, Madame Haze et Humbert apparaissent dans la voiture de celui-ci, regardant *Frankenstein* sur un écran en plein air. Lors d'une scène effrayante, les deux femmes posent, de concert, une main sur celles de Humbert, ces dernières se trouvant sur ses propres cuisses. Aussitôt, Humbert dégage sa main de celle de la mère pour aller la poser sur celle de la fille qui est sur son autre main. Une autre scène effrayante conduit Lolita à poser son autre main sur la seconde main de Humbert. C'est alors que la main de la mère survient, cherchant celle de Humbert mais trouvant celle de Lolita. Chacun retire alors sa main du « jeu » : c'est le premier rapprochement charnel des futurs amants et déjà un tiers s'interpose. De même, quelques secondes plus tard, l'écran affiche un Humbert simulant la lecture d'un livre. Un travelling arrière apprend au spectateur qu'en réalité il dévore des yeux Lolita, faisant du hula hoop. Mais tandis qu'il se délecte de ces mouvements de bassins, la mère fait son entrée et interrompt Lolita.

A la mère s'ajoutent les garçons, ceux de l'âge de Lolita, qui ne semblent pourtant pas beaucoup l'intéresser. Jaloux, Humbert tente d'éloigner ses jeunes rivaux avec l'aide de Madame Haze. Mais celle-ci prend alors une décision que Humbert n'attendait pas : elle envoie Lolita dans un camp de vacances pour jeunes filles afin de l'éloigner des adolescents. Toutefois, son départ, censé être un adieu (Humbert devant être parti avant son retour), est l'occasion d'une avancée dans sa relation avec Humbert

puisqu'elle le prend dans ses bras et lui demande de ne pas l'oublier (00:43). Pour résoudre la question de l'éloignement, Humbert n'a d'autre choix que l'attente (du retour de Lolita), ce qui suppose qu'il accepte de céder aux avances de la mère qu'il épouse donc : une séquence montre Humbert commençant à enlacer sa nouvelle épouse en regardant une photo de Lolita posée sur la table de chevet (00:51 à 00:52). Mais celle-ci décidant d'envoyer Lolita en pension, le problème n'est toujours pas résolu. C'est alors que Madame Haze décède, accidentellement, donnant à Humbert le sentiment que tout est enfin résolu : l'image du corps sans vie de Madame Haze mis sur une civière est suivi d'un plan montrant Humbert, dans sa baignoire, qui sirote un verre pendant que retenti le thème musical de *Lolita* (01:03 à 01:04). En réalité, le long périple (« nous couvrîmes près de 43 000 km ! » indique Humbert chez Nabokov (p. 299)) à travers tout le pays débutant alors pour Humbert et Lolita, qui deviennent pleinement amants, s'avère semé d'embûches et Humbert est constamment confronté à la déviance sociale dont il se rend coupable. La crainte de voir sa relation illégale découverte le plonge dans une angoisse permanente d'où, dans le roman, son récit est aussi l'« évocation de la terreur et du risque continuel qui rongeaient [sa] félicité » (p. 287).

Dès la première nuit passée à l'hôtel, un problème de place les oblige à partager une chambre avec un unique lit double. Mais le personnel de l'hôtel s'arrange pour leur trouver un lit de camp dans lequel Lolita, par provocation, le contraint à dormir. Bien que cette nuit à l'hôtel se termine par le premier rapport sexuel entre les deux protagonistes, un « petit jeu » que Lolita a appris au camp de jeunes filles avec le fils de la responsable et qu'elle propose de faire découvrir à Humbert (01:26 à 01:28), elle est aussi source d'angoisse puisqu'un congrès de la police fédérale se tient précisément dans l'établissement et qu'un individu (qui se trouve être Quilty, l'ancien amant de Lolita, qui commence alors à suivre les deux nouveaux amants pour jouer des tours à Humbert), se présentant comme policier, parle de la ravissante petite fille, pas si petite que ça, qui l'accompagne et abuse considérablement du mot « normal » qu'il prétend, en laissant entendre le contraire, être le meilleur qualificatif pour Humbert (01:16 à 01:20). Peu après, Lolita apprend enfin le décès de sa mère. Désespérée, elle voit alors en Humbert sa seule famille et lui demande de ne pas l'abandonner, ce à quoi il consent, non en tant que parâtre mais en tant qu'amant, ce qui n'est toutefois pas incompatible avec les attentes de la jeune fille. Débute pour eux une vie amoureuse paisible. Leur périple s'arrête (temporairement) et ils s'installent ensemble.

Si tout semble aller au mieux pour les amants, la peur hante Humbert. La crainte que quelqu'un ne découvre sa relation avec Lolita, ou qu'elle n'en parle. A cela s'ajoute sa jalousie envers les adolescents que sa nymphette fréquente. Il considère ces garçons comme des individus ayant une mauvaise morale. Mais Lolita réplique à ses accusations en soulignant les infractions dont lui se rend coupable (01:35 à 01:36). Très possessif, Humbert refuse que Lolita joue dans une pièce de théâtre, redoutant qu'une telle activité ne la rapproche de prétendants de son âge. Mais la menace n'est pas bien cernée car c'est l'auteur et metteur en scène de la pièce qui intéresse Lolita puisqu'il s'agit de Quilty. Afin de faire céder Humbert, Quilty fait à nouveau surgir la menace des institutions en se faisant passer, cette fois, non pour un policier mais pour un psychiatre du collège de Lolita. Déguisé, il explique à Humbert que sa belle-fille a des problèmes de libido et que, pour en identifier les raisons, il faudrait que des médecins enquêtent dans leur foyer (01:39 à 01:46). C'est toute la structure morale de la société américaine de l'époque à laquelle se heurte Humbert : la menace du

jugement des autres qu'il redoute et l'institution médicale qui est en amont de la vision pathologisante et garantit le bon fonctionnement du « vaudou freudien. »

Humbert découvre finalement que Lolita voit quelqu'un, sans savoir ni soupçonner de qui il s'agit. Après une violente dispute, qui donne l'occasion à une voisine de lui apprendre que des rumeurs circulent sur ses rapports avec sa belle-fille, ils partent pour un nouveau périple (ou plutôt poursuivent celui que Humbert avait imaginé n'avoir plus de raison de poursuivre). Mais Quilty les suit. Humbert remarque rapidement cette présence dans les immensités désertiques traversées, illustrations métaphoriques du sentiment de désolation qu'il éprouve. Convaincu qu'il est traqué par la brigade des mœurs, désespéré par le comportement de plus en plus distant de Lolita, Humbert sombre dans la paranoïa. Sa méfiance est justifiée mais il se trompe de cible. Finalement, Lolita profite d'une brève hospitalisation pour fuir avec Quilty. Avant d'emmener l'adolescente, Quilty téléphone anonymement à Humbert pour lui déclarer que son « service » se soucie des rumeurs circulant sur lui et sa belle-fille, parachevant ainsi son piège puisque Humbert a trop peur des autorités pour aller les avertir de la disparition de Lolita. C'est donc seul qu'il la cherche pendant trois ans jusqu'à la retrouver enfin, cette enfant inaccessible devenue femme tout aussi inaccessible : elle est mariée, enceinte et refuse de partir avec lui.

Durant toute l'histoire, Quilty utilise la culpabilité engendrée chez Humbert par la condamnation sociale de la pédophilie. Pour ce dernier, son amour pour Lolita est anormal et il n'envisage pas qu'un autre homme adulte puisse s'intéresser à elle. Seuls les adolescents lui apparaissent comme des rivaux. Quilty qui, lui, est un individu défiant les lois n'ignore pas les appréhensions de Humbert et il les exploite pour s'en débarrasser. Lolita, pleine d'admiration pour cet homme qu'elle juge exceptionnel et dont elle envie le mode de vie oriental, l'aide à évincer Humbert qui ne lui apporte pas ce dont elle rêve. Une attitude que cependant elle regrettera puisque, à l'inverse de Humbert, Quilty ne l'aime pas. Seul le corps juvénile de Lolita intéresse cet homme, adepte du libertinage, qui s'impose comme l'exemple de ce qui est mal : un désir pédophile exclusivement motivé par le plaisir sans entrave. Le personnage de Quilty joue donc le même rôle que les clients malsains du bordel de Madame Nell, dans *La Petite*, qui désirent Violet sans l'aimer : fixer les limites d'une acceptabilité de la pédophilie. En ne faisant pas de son Humbert un homme perturbé ou malsain mais un amoureux déraisonnable, Kubrick questionne la pertinence des représentations sociales. Evitant l'érotisation controversée du roman, il introduit le concept de lolita d'une façon moins polémique, mais aussi plus romantique, et donc plus facile à assimiler pour les spectateurs qui ne se montreront pas aussi hostiles.

III. Lolita vue par Adrian Lyne : retour à la pathologisation

Une seconde adaptation du roman de Nabokov est réalisée par le cinéaste Adrian Lyne⁽¹⁴⁾ en 1997. Très proche de l'œuvre de Kubrick, qui elle-même reprenait fidèlement le livre, cette nouvelle version se distingue surtout de la précédente, qui se différenciait du livre pour les mêmes raisons, par le positionnement intellectuel sous-jacent. Deux objectifs majeurs structurent le film de Lyne qui n'étaient pas ceux de Kubrick : la mise en avant du corps érotique de Lolita (qui s'avère être, en raison du choix de l'actrice, le corps d'une jeune femme de seize ans) et celle de la jeunesse du personnage. Ce double objectif vise à souligner l'ambiguïté de la situation : d'un côté, Lolita, pubère, possède un corps de femme attractif pour les hommes mais, en même temps, elle n'est qu'une enfant qui fait preuve d'une grande immaturité. Immaturité

exagérément grande car les enfantillages de la Lolita de Lyne sont invraisemblables chez une adolescente. Elle est effectivement vue s'amusant à des jeux de rimes simples avec une amie (00:12), mangeant salement au point de se couvrir le visage de nourriture (00:14), courant à quatre pattes après un chien dans un hôtel (00:40), sans oublier sa tendance à coller ses chewing-gum partout. Ces éléments, absents du livre ou reprenant celui-ci en le déformant (chez Nabokov, « Lolita s'accroupit sur ses talons pour caresser un cocker » (p. 208) mais ne court pas après à quatre pattes) amenuisent la crédibilité du film et traduisent le besoin, socialement institué, de démontrer l'anormalité de l'amour de Humbert : Lolita est une enfant, d'une façon tellement visible et évidente que la considérer comme une partenaire amoureuse comme le fait Humbert ne peut que traduire un trouble mental, même si son corps est celui d'une femme. Ce film franco-américain, réalisé alors que disparaissaient, après trois décennies d'existence, les mouvements militant pour la dépénalisation de la pédophilie aux Etats-Unis et en France, peut être vu comme une réponse à l'un des arguments majeurs de ceux-ci selon lequel la désirabilité des corps juvéniles légitime le rapport pédophile (Verdrager, 2013)(15).

Chez Nabokov, l'explication principale à la passion de Humbert est une histoire d'amour malheureuse, racontée dès le début de l'ouvrage. A l'âge de Lolita, il a en effet vécu une relation passionnée avec une adolescente qui est décédée, peu après leur rencontre, de maladie. C'est le traumatisme de cette mort tragique, survenue avant qu'il ait eu l'occasion de « posséder [sa] bien-aimée » (p. 38) avec laquelle il n'a vécu, sur le plan charnel, qu'un rapport insatisfaisant car interrompu contre leur gré (pp. 39-41), qui amène Humbert à désirer Lolita : « En vérité, il n'y aurait peut-être jamais eu de Lolita si, un été, je n'avais aimé au préalable une certaine enfant » (p. 31). Dans le livre, le moment où il découvre Lolita allongée dans le jardin est une description de sa « petite amie de la Riviera » puisque Lolita a « les mêmes épaules frêles couleur de miel, le même dos nu souple et soyeux, la même chevelure châtain » et qu'il imagine, sous le foulard qui cache sa poitrine, les mêmes « seins juvéniles » que ceux de sa défunte aimée (pp. 80-81). Chez Lyne, le film commence avec l'évocation de la disparue sans qui, d'après Humbert, il n'y aurait jamais eu sa passion pour Lolita et au sujet de laquelle il déclare : « j'ai continué à la chercher, longtemps après que j'eusse laissé ma propre enfance derrière moi. » (00:02 à 00:05) Durant ce passage, Humbert compare sa peine à un poison persistant. Cette persistance est en particulier signifiée à travers le ruban que le jeune Humbert ôte de la culotte de cette adolescente, le jour où elle lui dévoile son corps, et qu'il conserve, des années plus tard, dans le journal où il raconte son amour pour Lolita.

Il y a là justification de l'intérêt de Humbert pour Lolita par un choc psychologique qui a empêché son développement sexuel et l'a enfermé dans un fantasme d'adolescent. Plus tard, Humbert explique qu'il faut être « un fou, plein de honte, de mélancolie et de désespoir pour reconnaître » une nymphette parmi les autres filles (00:11), ce qui suppose que cette passion n'est pas normale mais conséquence de perturbations mentales. Lyne façonne donc un portrait pathologisant de son personnage. Si, ce faisant, il s'inscrit dans la lignée de Nabokov, il se montre plus catégorique puisque le roman, en vertu de l'opposition de son auteur au « vaudou freudien », refuse la simplicité d'une relation causale indiscutable. Certes Humbert annonce immédiatement un lien entre Lolita et son amour d'enfance, emploie fréquemment des termes cliniques pour évoquer ses désirs, mais son récit est toujours hypothétique, l'ambiguïté et l'ironie sont omniprésentes, de sorte qu'aucun jugement assuré n'en émane.

Quoique la Lolita de Lyne fasse preuve, dans ses postures, à travers ses gestes ou les expressions de son visage, d'une disgrâce et d'une puérité qui ne font pas d'elle une séductrice par son charme, au contraire de celle de Kubrick, elle a, en revanche, une attitude plus malsaine que sa précédente incarnation. Ce caractère malsain, qui incite à ne pas la penser amoureuse de Humbert, à l'inverse de la Lolita de Kubrick, est mis face à l'aspect pathétique de son amant qui apparaît, ainsi, certes en victime d'une femme fatale adolescente (ce qu'est une Lolita, ce qu'est Lolita) mais aussi en déséquilibré (ce qui s'ajoute à la dimension pathologique liée au décès de son amour de jeunesse pour lui donner le statut de malade mental). Ces éléments s'observent notamment quand elle interrompt un rapport sexuel pour lui imposer de la payer s'il veut continuer, accompagnant son chantage de coups violents, et que lui gémit, conteste misérablement mais cède (01:13 à 01:14). Le passage où, également lors d'un rapport sexuel, il pleurniche en la suppliant de lui dire qui elle voit en secret tandis qu'elle ricane cruellement est dans la même optique (01:36 à 01:37). De façon générale, elle exploite la culpabilité de Humbert qui agit contre la loi, attitude qui était surtout celle de Clare Quilty chez Kubrick mais qui entre en cohérence avec son rôle de femme fatale.

L'emprise qu'a Lolita sur Humbert vient de son érotisme, de sa manière d'exploiter son corps. La séquence du bain de soleil (00:09 à 00:10) est proche de celle de Kubrick. Pourtant, des différences notoires existent. D'abord, Humbert la découvre avant le spectateur, ce qui est une manière d'éviter à ce dernier de devancer le personnage dans ses fantasmes. Mais le plus important vient de la manière dont Lolita apparaît. Alors que Kubrick montrait la nymphette dans un plan moyen (elle était entièrement visible), allongée en bikini comme elle aurait pu l'être à la plage, Lyne présente d'abord son corps, la végétation du jardin masquant tout d'abord le visage de la jeune fille, allongé sur le ventre et enveloppée d'une robe légère que l'eau de l'arroseur automatique sous lequel elle se trouve rend moulante et transparente. L'érotisation dépasse donc très largement celle de la séquence de Kubrick. La caméra s'attarde bien plus sur ce jeune corps de femme avant que son visage aux airs enfantins n'emplisse l'écran et ne s'éclaire d'un sourire qu'un appareil dentaire conduit à immédiatement identifier comme un sourire de jeune adolescente.

Tout au long du film, malgré des allusions fortes à la jeunesse du personnage, le corps pubère est particulièrement exhibé, contrairement à ce qui se passait chez Kubrick. Les tenues vestimentaires peu couvrantes et les scènes de nudité plus ou moins complète (complète de 01:13 à 01:14) soulignent le rôle du corps. Mais il y a aussi le comportement qu'adopte Lolita pour faire aimer son corps à Humbert, notamment dans la scène de l'adieu, quand elle part en camp de vacances, où elle saute à son cou. La caméra montre alors en gros plan ses cuisses qui entourent le corps de Humbert, plaquant ainsi le sexe de la nymphette contre le ventre du quadragénaire qui est, pourtant, celui des deux qui semble le moins expérimenté et le plus confus quand elle l'embrasse sur la bouche (00:24). Son attitude entreprenante s'observe à nouveau lors des retrouvailles (après le camp de vacances), d'abord quand elle lui fait stopper l'automobile et se jette sur lui d'une façon très explicite (00:38), puis lorsqu'elle lui fait une fellation, après avoir ôté son appareil dentaire, remettant en évidence sa jeunesse même dans cette séquence où elle n'a rien d'une ingénue (00:53). Cette adaptation se veut donc moins adoucie que celle de Kubrick et renoue ainsi avec la crudité sexuelle de l'ouvrage de Nabokov, bien souvent accusé de pornographie (Nabokov, 2005 : 519-532)(16). Cependant, cette approche ne s'avère pas

véritablement scandaleuse dans la mesure où elle est au service du jugement social en vigueur (ce qui n'est pas le cas dans le roman).

Tout en présentant la relation pédophile comme possible, le film de Lyne s'inscrit donc dans une lignée pathologisante. Car si Humbert est montré comme un individu faible et victime de la cruauté de Lolita, il n'en reste pas moins qu'il n'est pas sain d'esprit. Pour autant, la perspective d'une justification extérieure au pédophile n'est absolument pas occultée dans cette adaptation. Une perspective qui correspond à une mise en cause des nymphettes comme êtres vicieux et non à une description des adolescentes leur donnant une maturité suffisante pour pouvoir décider d'une relation amoureuse et sexuelle avec un homme adulte. La grande différence avec le film de Kubrick, dans lequel Lolita aime Humbert même si elle lui joue des tours cruels, ou avec celui de Malle, vient du fait que ce n'est plus l'amour entre deux protagonistes, pouvant être vu comme inapproprié mais pas nié, qui est à l'origine de la pédophilie mais la passion dérangée d'un individu perturbé pour une enfant perverse. Le modèle offert ne constitue donc pas une (re)valorisation des fantasmes envers les adolescentes mais une mise en cause néanmoins plus clémente que celles qu'opèrent plus communément les fictions depuis un siècle à l'instar notamment de *M le maudit*, œuvre du cinéaste allemand Fritz Lang(17) s'attachant à souligner la condamnation sociale radicale de la pédophilie. Mettant en scène la traque d'un homme violent et assassinant des fillettes, ce film, tout en condamnant l'emballage mimétique et le lynchage auxquels se livre la population (y compris les gangsters qui tiennent à distinguer leurs crimes de ceux de cet homme), adhère pleinement à la vision criminalisante et pathologisante de la pédophilie en façonnant un personnage irrémédiablement dément et inévitablement meurtrier.

Conclusion

Imaginée par Nabokov, réinterprétée par Kubrick puis Lyne, Lolita est devenue davantage qu'une figure incontournable de la littérature et du cinéma contemporains. Véritable protagoniste-concept, elle introduit dans l'imagerie collective une nouvelle vision de la pédophilie où crime et folie ne sont plus si clairement définis, où le jugement habituel est relativisé, renversé, dépassé. Lolita met en lumière les conflits idéologiques que connaissent les sociétés occidentales actuelles sur la question des fantasmes et pratiques sexuels : la défense de l'émancipation individuelle se heurte à un cadre définissant les limites de ce que la société autorise. Les différences entre les œuvres de Nabokov, qui questionne les représentations sociales associant la pédophilie au crime et à la pathologie, de Kubrick, qui les conteste, et de Lyne, qui au contraire les rejoint, traduisent une évolution du contexte socioculturel puisque, si la pédophilie est majoritairement pathologisée quand les œuvres de Nabokov et Kubrick sont réalisées, elle l'est plus systématiquement lorsque Lyne entreprend son adaptation.

Les divergences entre les trois versions de *Lolita* participent néanmoins à la même évolution des représentations par l'introduction et le renforcement du concept de Lolita dans l'imaginaire collectif. Car Humbert, qu'il soit montré comme un amoureux condamné au malheur ou comme un détraqué, reste un nympholepte considérant, malgré quelques hésitations, que son goût pour les nymphettes « [est] une question de point de vue et qu'il n'y [a] rien de mal » dans ce fantasme (p. 47). De même, qu'elle soit façonnée en séductrice qu'il est funeste d'aimer ou en démon suscitant un

désir malsain et conduisant délibérément vers une issue mortelle, Lolita demeure une version adolescente de la femme fatale : une lolita.

Notes

(1) **Nabokov** Vladimir (2005). *Lolita*. Paris : Ed. Gallimard, coll. Folio.

(2) Id. (2005). « A propos d'un livre intitulé *Lolita* ». Dans, Nabokov V. *Lolita*. Paris : Ed. Gallimard, coll. Folio : 519-532.

(3) *Ibid.*

(4) **Alizée** (2000). « Moi... Lolita ». Dans *Gourmandises*. Polydor France/Universal.

(5) **Birraux** Annie (2004). *Le corps adolescent*. Paris : Ed. Bayard.

(6) **Nabokov** Vladimir (2005). « A propos d'un livre intitulé *Lolita* », *loc. cit.*

(7) **Verdrager** Pierre (2013). *L'enfant interdit – Comment la pédophilie est devenue scandaleuse*. Paris : Ed. Armand Colin, coll. Individu et société.

(8) **Nabokov** Vladimir (2005). « A propos d'un livre intitulé *Lolita* », *loc. cit.*

(9) **Kubrick** Stanley (1962). *Lolita*. Etats-Unis et Royaume-Uni.

(10) **Douin** Jean-Luc (2014). « Lolita ». Dans, Mossuz-Lavau J. (dir.) *Dictionnaire des sexualités*. Paris : Ed. Robert Laffont : 502-504.

(11) *Ibid.*

(12) **Malle** Louis (1978). *La Petite*. Etats-Unis.

(13) **Verdrager** Pierre, *op. cit.*

(14) **Lyne** Adrian (1997). *Lolita*. Etats-Unis et France.

(15) **Verdrager** Pierre, *op. cit.*

(16) **Nabokov** Vladimir (2005). « A propos d'un livre intitulé *Lolita* », *loc. cit.*

(17) **Lang** Fritz (1931). *M le maudit*. Allemagne.

Bibliographie

Birraux Annie (2004). *Le corps adolescent*. Paris : Ed. Bayard.

Douin Jean-Luc (2014). « Lolita ». Dans, Mossuz-Lavau J. (dir.) *Dictionnaire des sexualités*. Paris : Ed. Robert Laffont : 502-504.

Nabokov Vladimir (2005). « A propos d'un livre intitulé *Lolita* ». Dans, Nabokov V. *Lolita*. Paris : Ed. Gallimard, coll. Folio : 519-532.

Nabokov Vladimir (2005). *Lolita*. Paris : Ed. Gallimard, coll. Folio.

Verdrager Pierre (2013). *L'enfant interdit – Comment la pédophilie est devenue scandaleuse*. Paris : Ed. Armand Colin, coll. Individu et société.

Filmographie

Kubrick Stanley (1962). *Lolita*. Etats-Unis et Royaume-Uni.

Lang Fritz (1931). *M le maudit*. Allemagne.

Lyne Adrian (1997). *Lolita*. Etats-Unis et France.

Malle Louis (1978). *La Petite*. Etats-Unis.

Pour citer cet article

Alexander Maria Leroy, «Lolita ou le concept de l'adolescente fatale», *RITA* [en ligne], N°8 : juin 2015, mis en ligne le 17 juin 2015. Disponible en ligne: <http://www.revue-rita.com/dossier8/lolita-ou-le-concept-de-l-adolescente-fatale.html>