

Dialogue de la folie dans *Lolita*, de Vladimir Nabokov

Morgane Allain-Roussel

*La folie est de toujours se comporter de la même manière
et de s'attendre à un résultat différent.*

Albert Einstein

La folie humbertienne se traduit dans l'écriture du texte de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, par un dialogue intérieur constant chez le personnage principal. Humbert Humbert, dont le patronyme laisse deviner la dualité sous-jacente, est en effet constamment hanté par la réalité de l'horreur qui l'entoure et dont il est responsable, qui se traduit au sein du texte par des esquisses de discours intérieurs que le narrateur élude aussitôt, en faisant taire une partie de son monologue. Humbert préfère laisser s'exprimer la prose de sa folie ; pour lui les mots sont le support de la légitimité de sa démence, qui bien que tue la plupart du temps, suinte parfois du texte nabokovien de façon explicite : « You can always count on a murderer for a fancy prose style » (Nabokov 7), que Kahane a légitimement traduit par « Un style imagé est la marque du bon assassin » (11). Humbert utilise les mots comme une arme de défense contre ses démons intérieurs, et pose les arguments de sa défense, contre un jugement interne dont il est pourtant le seul directeur. Le tabou de l'inceste se reflète dans le discours intérieur du protagoniste, dont la folie s'adresse parfois directement à un auditoire imaginaire, juge de ses frasques pourtant encore à l'état de fantasme. L'inceste et l'érotisme sont les interlignes de l'écriture nabokovienne, et sans jamais être explicites, se superposent dans l'esprit fragmenté du narrateur au tabou de la mort. Lolita devient elle-même une figure du double, réduite à l'état de papillon de nuit¹ ; sa dualité n'est que le pâle reflet de la folie de Humbert, et son humanité est mise sous silence, jusqu'à la mort, comme pour mieux justifier l'horreur commise. Nous verrons ainsi dans cette analyse comment la folie dans *Lolita* provoque un chiasme du courant de conscience du narrateur, provoquant ainsi un dialogue où la folie s'exprime librement tout en mettant sous silence les aspects de sa réalité.

I : La folie fait naître le tabou

La première question que le lecteur est amené à se poser à la lecture de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, est : quel est cet objet, que l'on a dans les mains ? Au-delà du roman nabokovien, en entrant dans le jeu du narrateur, est-ce le journal, comme nous l'indique Humbert Humbert au cours de son récit, qu'il tenait lors de son séjour chez Mrs Haze ? Ou bien est-ce sa défense, comme semble l'indiquer les appels aux « membres du jury »² aux détours du roman ? Mais alors pour quel procès, puisqu'on l'apprend dès l'introduction du roman, Humbert Humbert est enfermé pour le meurtre de Clare Quilty, mais pas pour le viol de sa fille adoptive, Lolita. Pourtant, c'est bien ce crime qui hante le plus le protagoniste. Un crime à la fois explicite et tabou, puisque Humbert parle d'amour et de désir, mais ne laisse pas de place pour la diégèse des scènes d'amour physique. Dans tout le roman, les scènes pornographiques sont tuées, par ellipse, sauf une scène de masturbation (chapitre I.13), rappelant ainsi la vanité de Humbert et son syndrome d'autosatisfaction omniprésent, que laisse deviner son dialogue interne persistant. Un peu

1 Le papillon est un sujet cher à l'auteur qui était lépidoptériste, ainsi qu'un motif récurrent dans le roman *Lolita*. Bien que Lolita aurait pu être l'héroïne d'un roman éponyme, elle est une « victime des mots » : sujet et motif du roman, et personnage bien peu actant.

2 Dont le premier appel se situe dès l'entrée du narrateur, chapitre I.1 : « Ladies and gentlemen of the jury » (7).

plus tôt dans le roman, il avoue sa folie à demi-mot : « I know it is madness to keep this journal but it gives me a stange thrill to do so » (45) : mais la folie est-elle vraiment dans l'acte lui-même ? La folie d'Humbert Humbert, c'est l'inceste et la pédophilie, mais (au risque de choquer, mais en se plaçant dans le contexte du roman) surtout le tabou qui en naît et qui va modifier le courant de conscience du narrateur, en plaçant tout au long du récit des blancs sur les actes, et des mots sur des pensées abstraites et stériles. C'est ainsi que l'unique scène pornographique quelque peu explicite du roman est une scène de masturbation, puisque c'est là un acte fondamentalement, et biologiquement stérile.

Comme pour justifier cet acte, Humbert informe son lecteur que « Lolita had been safely solipsised » (66) : elle est mise de côté, effacée par le discours du narrateur. Lolita, bien que titre du roman, n'est pas une protagoniste, elle est la victime du dialogue interne de la folie, et est effacée par la diégèse au profit d'une créature chimérique que Humbert peut enfin posséder. C'est comme si sa projection mentale prenait forme dans le récit : le désir modifie la réalité, créant une Lolita dont seul compte la forme et non le fond ; dès l'ouverture du chapitre premier, Humbert s'attache passionnément au nom, comme si le prononcer d'une certaine façon pouvait modifier le signifié. Il répète ce processus plusieurs fois dans le roman, allant même jusqu'à répéter le nom de Lolita, comme une tentative d'acquisition (123)³. Cet attachement au signifiant montre le désintéret pour le signifié. De plus, comme le souligne Yona Dureau :

Lolita n'a pas de regard. Une stratégie d'écriture particulièrement subtile permet à Nabokov d'éluder les yeux de son personnage, en contournant les yeux dans le mouvement de la description. [...] Ce blanc dans la description est encore exacerbé par son contraste avec le regard omniprésent, voyeur, du narrateur-focalisateur. Ce regard explore le corps de Lolita sans que celle-ci ait eu l'occasion de s'exprimer, de parler. À l'absence de regard correspond l'absence de paroles, ce qui revient à confisquer à Lolita son statut de sujet humain. (Dureau 2011 : 227)

Humbert tue ainsi Lolita, et lui applique un double, une image figée d'elle par les mots (de son journal). Cette Lolita née de la folie n'a pas de regard, de voix, d'âme : c'est une créature chimérique, née du discours humberdien. C'est au chapitre I.32, après le premier viol de Lolita que cette dernière acquiert pleinement cette image spectrale : « as if I were sitting with the small ghost of somebody I had just killed. [...] She was silent [...] Loquacious Lo was silent » (158). Dureau ajoute que :

La coutume veut que l'on ferme les yeux des morts. L'absence de regard, *a contrario*, évoque l'absence de regard du mort. L'association explicite de Lolita à Annabel, qui est morte, va soutenir cette association inconsciente, et connoter thématiquement le blanc à l'absence du regard dans le roman, tout en associant ainsi les pulsions sexuelles, liées au désir, aux pulsions de mort. (230)

Afin de mettre en œuvre cet inceste, Humbert ôte toute humanité à Lolita, elle sera comparée successivement à une nymphe (mot inventé par le narrateur⁴), une sirène (créature qui n'existe pas, et qui sous l'eau ne peut parler), un papillon de nuit (muet et qui n'est pas tangible, aveuglé par la lumière) et au fantôme de Annabel (intangibles et silencieux). Cette fragmentation du personnage de Lolita se reflète dans le discours introducteur de Humbert : « She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the

3 Nous retrouvons ainsi la folie telle que décrite par Einstein, Humbert tentant désespérément de s'approprier Lolita par la répétition de son nom, mais qui est aussi un écho sexuel évident.

4 Bien que Ronsard ait utilisé ce terme avant lui, Nabokov se défend : « Et Ronsard, qui aime les diminutifs latins, s'est servi de "nymphe" dans un sonnet. Mais pas dans le sens où je l'ai utilisé. Pour lui, il s'agissait d'une nymphe qui était gentille. » (*Lettres choisies* : 382).

dotted line. But in my arms, she was always Lolita. » (7) On s'aperçoit d'ailleurs ici que le nom Lolita n'obtient toute sa signification que lorsqu'il est associé au tabou de l'inceste, « in my arms ». L'absence de regard dans le roman est étroitement liée à l'absence de voix, faisant de Lolita un personnage de fiction, qui n'existe que par la diégèse du narrateur. C'est ainsi que le protagoniste tend à justifier l'horreur commise, puisque Lolita n'existe pas (même son nom est une invention), elle ne peut pas souffrir. En lui volant sa voix, il lui vole toute forme de vie.

II : La diégèse remaniée par la Folie

Yona Dureau ajoute que : « Le désir chez Humbert Humbert, narrateur et focalisateur du discours, naît [...] de la mort, exprimé judicieusement par des trous, qui reproduisent iconiquement le vide par l'absence de mots, ou par des manques exprimés et montrés » (253). Le désir sexuel est dans le processus biologique humain associé à l'image de la naissance, de la vie. Or, Lolita étant encore prépubère, l'acte sexuel est stérile, tout comme l'onanisme (physique et intellectuel) de Humbert, et justifie donc cette image de mort. Les scènes de viols deviennent, par le discours de la folie du narrateur, de fausses descriptions obscures : « I ripped her shirt off. I unzipped the rest of her. I tore off her sandals. Wildly, I pursed the shadow of her infidelity » (244). La violence de l'acte est soudainement effacée par une métaphore filée, qui prend tout son sens lorsque le lecteur a fini la lecture du roman, et sait que Lolita trompait Humbert. La violence se mue en nécrophilie chez le narrateur et comme le souligne Christine Raguet-Bouvard :

Ces détails anatomiques, accompagnés de mensurations, qu'il donne au chapitre vingt-cinq du livre I, en sont un parfait exemple. Lolita cesse d'être une projection mentale pour devenir un être de chair cliniquement palpable ; Humbert nous parle alors de la scissure fessière, de ses mollets, de la circonférence de son cou et de sa poitrine, de son tour de bras, il donne son poids et sa taille, et précise même qu'elle a encore son « vermiform appendix ». (26)

La folie devient double dans ce passage : elle reflète la folie pédophile de Humbert protagoniste au moment où Lolita était vivante, et la folie nécrophile de Humbert narrateur au moment où il (ré)écrit la diégèse, en prison. La folie parle à la folie, et ce passage est empli de non-sens : « I could of course visualize Lolita with hallucinational lucidity » (121). Des aposiopèses marquent le rythme effréné du discours, créant ainsi une fragmentation du courant de la pensée du narrateur : c'est bien le monologue d'un fou que le lecteur a sous les yeux, ou plutôt, le dialogue intérieur d'un homme malade avec la folie qui le ronge. Car il faut bien le souligner : Humbert est conscient de son vice, lors de ses éclairs de lucidité ; mais lorsque le dialogue de la folie s'installe, le lecteur ne peut avoir accès à cette réalité que par les tentatives de justification du narrateur. Le halètement de la pensée humbertienne survient dans les moments les plus tabous ; tabous au niveau culturel, puisqu'il s'agit de la mort et de l'inceste ; au niveau métatextuel, ces passages deviennent tabous puisque cachés, mis sous silence par ce halètement. Le nom « Humbert Humbert » ne serait-il pas lui-même le dire de cette mise sous silence ? Comme un murmure, un toussotement gêné, ou bien alors confus ? Cette scission de la pensée se traduit aussi au court du roman par l'emploi de plusieurs pseudonymes chez le narrateur. En contexte, Humbert va jouer avec les mots pour effacer la réalité qui l'entoure : « Oh my Lolita, I have only words to play with! » s'exclame-t-il à la fin du chapitre I.8 (33). Le jeu de la narration prend le pas sur l'incipit du roman, et toute la folie du roman se trouve là : dans ce dialogue persistant entre le protagoniste actant Humbert et son autre, Humbert narrant.

La mort est mise sous silence par l'absence du temps et par la mise sous silence des scènes de mort, par aposiopèse. La mère de Humbert, nous apprend-il, est décédée dans

des circonstances plus que mystérieuses (« My very photogenic mother died in a freak accident (picnic, lightning) », 8), les circonstances sont mises entre parenthèses, comme si elle n'appartenait pas à la diégèse et le verbe est absent, par ellipse, comme si l'action même n'avait jamais eu lieu. Humbert préfère décrire sa mère comme photogénique, c'est-à-dire une image qui ne vieillit pas, et d'ailleurs la mort est directement reliée à la photographie, par le terme « lightning », qui fait naître dans l'inconscient du lecteur le flash de l'appareil photographique. La mort est associée au temps qui se fige dans le discours du narrateur, un temps einsteinien, qui est relatif à l'espace⁵. Humbert Humbert l'exprime lui-même : « It will be marked that I substitute time terms for spatial ones. In fact, I would have the reader see “nine” and “fourteen” as the boundaries – the mirrory beaches and rosy rocks – of an enchanted island haunted by those nymphets of mine and surrounded by a vast, misty sea » (15). Humbert nous fait alors part du remaniement de son récit, il nous avoue ne pas respecter le temps, le cours normal de la diégèse. Lolita est déjà morte dans l'esprit du narrateur, mais aussi dans l'inconscient du lecteur, puisque dès l'introduction du roman, on nous annonce le décès de Mrs Schiller, morte en couche, ou plutôt « in childbed » (2), comme une résonance de son enfance v(i)olée. Il est intéressant de noter que dans cet extrait perce à nouveau une référence à l'Annabel Lee de Poe, un alter-ego de Lolita dans la folie toute humbertienne. De plus, qui est le lecteur à qui s'adresse Humbert, sinon à lui-même ?⁶

III : La Folie en tant que style humbertien

L'existence de Humbert Humbert en tant que narrateur est un solipsisme tronqué, une figure fractale de la figure de l'écrivain, puisqu'il donne naissance à un narrateur dont la diégèse est fragmentée. Humbert parle pour la beauté des mots, et évite toute explication, toute description. Shoshana Felman nous indique que « La folie prend forme dans le discours comme une passion du signifiant, comme la reproduction des signes – sans rapport à leur signifiés »⁷. Le discours humbertien s'accorde en ce sens, et il l'avoue lui-même : « Vous pouvez faire confiance à un meurtrier pour avoir une prose alambiquée » (31) (traduction de Maurice Couturier, mais peut-on faire confiance à Humbert ?). J'y préférerai ici la traduction de Éric Kahane : « Un style imagé est la marque du bon assassin » (11), car le narrateur, au fil du roman, nous laisse des indices de sa folie, dans les interlignes et l'extra-diégétique. Nous parlerons donc de style humbertien, bien que la question de style se pose traditionnellement à un niveau extradiégétique. Humbert Humbert devient une parodie de narrateur, par ce discours insatiable qu'il entretient, qui nous donne des indices de sa folie, mais sans jamais aller au fond de sa pensée. Le lecteur lui-même se perdra dans ses mensonges et sa folie (combien de lecteurs de Lolita ont-ils avoué avoir lu le roman comme l'histoire d'amour entre un homme d'âge mur et sa fille adoptive ?). Humbert Humbert s'identifie chapitre I.11 à un poète, ou plutôt « poet-poet » puisqu'un de ses élèves le nommait « Monsieur Poe-Poe »⁸. Encore une fois Humbert Humbert est dédoublé, tel un Dr Jekyll et Mr Hyde⁹, qui n'aurait plus le contrôle de sa diégèse. La référence à Poe est un indice supplémentaire de la folie de Humbert, qui dès le premier chapitre du roman nous fait état de ce « kingdom by the sea », que Poe a égayé dans son poème « Annabel Lee », dont l'alter-ego défunt hante le roman et s'appose à l'image de Lolita, mettant sous silence son identité et voilant son regard. Dureau nous explique que :

5 Mais c'est aussi un bel hommage à Proust, et à *la recherche du temps perdu*, que Nabokov a longtemps enseigné à ses élèves de Cornell.

6 Il s'agit en effet à l'origine d'un journal intime, selon Humbert.

7 Nathalie Roelens applique elle aussi cette citation au personnage de Humbert (224).

8 En français dans le texte.

9 N'oublions pas que l'œuvre de Stevenson a aussi été enseignée par le professeur Nabokov (voir *Littérature*).

De son propre aveu, c'est le silence qui caractérise Humbert Humbert. [...] Seule l'écriture peut permettre de préserver Lolita à jamais nymphette, telle qu'elle apparaît à Humbert Humbert. La narration complexe d'Humbert Humbert évoque une autre jeune fille à travers le personnage de Lolita qui, à la fois elle-même et cette autre, ne sera jamais tout à fait Lolita. (260)

Humbert est à la fois silencieux en tant que protagoniste, mais aussi silencieux en tant que narrateur, puisqu'il cache, ment, utilise les mots pour voiler les aspects de la réalité qui le dérangent, ou qui ne le mettent pas en valeur. Humbert est la voix narrative du roman, qui passe par l'écriture ; le lecteur pourrait penser qu'il a donc un accès direct à ses pensées, puisqu'elles n'ont pas été mises en paroles, puis relatées. Mais Humbert déçoit la confiance du lecteur car il réécrit le texte, et laisse la folie prendre le pas sur la vérité. Humbert Humbert se décrit lui-même à plusieurs reprises dans le roman comme un personnage silencieux. Il impose le silence à Lolita, la menace afin qu'elle ne dévoile pas cet inceste qu'il cache lui-même au sein de son récit. L'inceste et la pédophilie sont ignobles en ce sens que la victime est rendue aussi complice, par son silence¹⁰. Par ailleurs, on peut constater des failles dans la diégèse du roman, des manques, comme par exemple la scène du mariage avec Charlotte Haze, puis son enterrement : « the funeral itself, [...] was as quiet as the marriage had been. » (111). Les parties du roman qui ne traitent pas de Lolita, de l'obsession de Humbert pour la jeune héroïne éponyme, ont été effacées, comme si les pulsions du narrateur prenaient le pas sur la réalité fictionnelle.

Humbert va même jusqu'à inventer des mots, par le biais de l'auteur : les jeunes filles attrayantes et démoniaques à l'esprit du protagoniste deviennent des « nymphettes », habitantes d'un royaume merveilleux et doublement chimérique, puisque perdu dans l'imaginaire du narrateur. Il y a là une mise en abyme, où la réalité du roman se perd dans la narration. Il est important de souligner que le narrateur-protagoniste invente des mots (par le biais du scripteur premier, Nabokov) qu'il est le seul à utiliser, afin de sustenter le dialogue de sa folie, qui est la seule à pouvoir le comprendre, en fin de compte. Humbert se renferme dans ce monde imaginaire et se parle à lui-même, ou plutôt à une vision romanesque de lui-même, car lorsqu'il croise un miroir, sa description n'est en rien similaire à celle que sa folie le laisse imaginer. On pourrait dire, sans vouloir faire l'analyse psychologique d'un personnage de fiction, que Humbert s'enferme dans son propre discours, dans sa propre folie. En effet, lors de son séjour chez Mrs Haze, combien de fois lui reproche-t-il ses erreurs langagières ? Prenons l'exemple de la lettre de Charlotte Haze au chapitre I.16, où le non-sens crée du sens : « départez » confère une dimension tragi-comique, par la sincérité naïve du personnage de Charlotte Haze dans sa lettre d'amour (74). L'incompréhension de Humbert Humbert dépasse une incompréhension de la langue, mais démontre plutôt son incapacité à vouloir comprendre les sentiments des autres personnages du roman, voir un déni des sentiments des autres personnages ; comme par exemple Lolita, qui est alors comparée à un papillon, un insecte incapable de souffrance¹¹, comme pour mieux justifier l'horreur commise. Un insecte ne souffre pas, puisqu'il n'a pas de cri, de parole pour donner corps à la réalité de sa souffrance. Humbert ôte ainsi le caractère tangible du personnage de Lolita en lui imposant le silence. N'oublions pas le titre originel de l'œuvre : « Lolita, ou les confessions d'un veuf de race blanche ». Il ne s'agit pas de l'histoire de Lolita : le roman traite de l'obsession du narrateur pour une créature chimérique.

10 Bien que le personnage de Lolita soit présenté comme ambigu et trompeur, il reste au niveau primaire la victime d'un viol au regard des lois actuelles et contemporaines de la sortie du roman en France et dans la majorité des Etats-Unis d'Amérique.

11 Selon la théorie de l'animal-machine attribuée à Descartes.

En conclusion, le narrateur laisse le lecteur interpréter les scènes de mort et de sexe dans *Lolita* ; et c'est en ce sens que le livre est dérangent, car ne pas montrer l'ignominie laisse au lecteur libre cours à son imagination (ce faisant, le rendant complice, comme *Lolita*, et/ou voyeur, comme Humbert). Le roman nous laisse vagabonder jusqu'au tréfonds de notre imagination, afin d'y trouver le plus insoutenable, puisque même les mots ne semblent pouvoir (ou vouloir) le décrire. Parfois Humbert Humbert se rend compte de cette vision erronée de la réalité qui l'entoure, dans des éclairs de lucidité, qui sonnent au sein du texte comme des indices de sa folie. Chapitre II.32, le narrateur laisse le souvenir de la voix de *Lolita* le mettre en doute, par l'évocation de la mort :

You know, what's so dreadful about dying is that you are completely on your own"; and it struck me, as my automaton knees went up and down, that I simply did not know a thing about my darling's mind and that quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and a twilight, and a palace gate – dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me, in my polluted rags and miserable convulsions. (324)

Etre seul, pour Humbert, c'est effacer cette voix qui lui permet d'exister en tant que narrateur, en tant que poète et acteur au sein de sa diégèse. La mort est donc, pour le narrateur Humbert, la perte de ce discours intérieur que fait naître la folie. Mais c'est par sa mise sous silence, son ellipse du texte nabokovien, que la folie prend toute sa dimension : c'est la folie personnifiée de Humbert qui est l'auteur du texte que le lecteur a sous les yeux, une compilation de mensonges et d'une vision altérée de la réalité du monde fictionnel (à double titre) où évolue Humbert. Le viol et son silence rendent complice la victime, ainsi l'ordre naturel des choses est bouleversé : du silence naît la vérité, et du verbe la folie.

Selon Dureau :

Un jeu s'établit ainsi, au sein du texte et de sa fiction, entre un réel qui est foncièrement fictif puisqu'il n'est que le produit imaginaire de la narration d'Humbert-Humbert, et des fictions qui seraient ainsi qualifiées d'un superlatif de leur caractère fictif, parce qu'elles ne sont en fait pas présentées comme telles par le narrateur :

The bride may dispense with a tiara of strange blossoms securing her finger-tip veil, nor does she carry a white orchid in a prayer book. The bride's little daughter might have added to the ceremonies uniting H. and H. a touch of vivid vermeil ; but I knew I would not dare be too tender with cornered *Lolita* yet, and therefore agreed it was not worth while tearing away from her beloved Camp Q. (*Lolita* 74)

Ce passage est caractéristique de l'élaboration de l'écriture nabokovienne, créant au sein du roman, et de ses artifices, une fiction qui se présente comme plus irréelle et conférant, par contraste, un aspect plus réaliste au premier fond fictionnel. L'ironie métaphysique de cette illusion réaliste consiste à ne reposer en fait que sur un blanc, dont la forme est de l'ordre du manque. (233)

La descente vers la folie par le blanc et l'ellipse crée un chiasme, puisqu'elle élève ainsi la réalité du roman. La réalité fictionnelle devient artistique en ce sens, puisque le lecteur se perd et adhère complètement au discours de la folie dans *Lolita*, sans prendre le recul qui en ferait un discours sur la folie. Selon Raguét-Bouvard :

[...] la nécrophilie de Humbert est associée à l'entomologie et à l'écriture, et le malaise humbertien face au « coffin of coarse female flesh » est rendu par l'agression sourde des fricatives et des plosives qui confirment que l'oeuvre de

Nabokov n'est peut-être rien d'autre qu'une réflexion sur la nature du langage des hommes, que que le langage est la seule terre d'exil dont puisse rêver Humbert. (88-89)

En définitive, le discours de la folie dans *Lolita* est un discours sur le langage lui-même, par un personnage lui-même issu du langage, et confère donc à l'œuvre une dimension artistique transcendante.

Université Jean-Monnet

OUVRAGES CITÉS

- Alexandrov, Vladimir E. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York / Londres : Garland Publishing Inc, 1995.
- Couturier, Maurice. *Nabokov, ou la tyrannie de l'auteur*. Paris : Seuil, 1993.
- Dureau, Yona. *Nabokov ou le Sourire du chat*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Felman, Shoshana. *La Folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978.
- Fowler, Douglas. *Reading Nabokov*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974.
- Nabokov, Vladimir. *Lettres Choisies*. Trad. Christine Bouvard. Paris : Gallimard, 1992.
- . *Littératures*. Trad. Hélène Pasquier et Marie-Odile Fortier-Masek. Paris : Robert Laffont, 2009.
- . *Lolita*. 4^e éd. Londres : Penguin Red Classics, 2006.
- . *Lolita*. Trad. Eric Kahane. Paris : Gallimard, 1963.
- . *Lolita*. Trad. Maurice Couturier. Paris : Gallimard, 2005.
- Poulin, Isabelle. *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre*. Pessac : Presse Universitaire de Bordeaux, 2005.
- Raguet-Bouvard, Christine. *Lolita : Un royaume au-delà des mers*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- Roelens, Nathalie. *Le lecteur, ce voyeur absolu*. Amsterdam : Rodopi, 1998.