

# Nymphettes vs nymphes de papillon dans *Lolita* : un exemple d'imagination scientifico-littéraire de la métamorphose

VICTOIRE FEUILLEBOIS  
Université de Strasbourg

Nabokov et son roman *Lolita*, publié en 1955, constituent des cas d'école pour une étude de l'imaginaire de la métamorphose au féminin. D'abord, Nabokov est célèbre pour avoir mené une double carrière de romancier et de scientifique : spécialiste de lépidoptérologie, l'auteur a régulièrement publié des articles dans des revues scientifiques durant sa vie, et il a été conservateur de la section consacrée aux papillons du Musée de zoologie comparée de Harvard, où est aujourd'hui déposée sa propre collection de spécimens. Nabokov s'inscrit dans un courant de pensée scientifique précis, de type salationniste, dans lequel la question de la transformation des organismes joue un rôle fondamental, et il a développé des théories originales sur les papillons, défendant ainsi une thèse sur la migration d'un groupe de papillons appelé *Argus* (*Blues*) qui a été démontrée seulement en 2011 grâce aux découvertes de la génétique<sup>1</sup>. Ces travaux n'ont pas toujours été pris au sérieux à l'époque, pour deux raisons : d'une part, ils portaient une critique forte contre la théorie de l'évolution darwinienne dominante, et d'autre part, Nabokov était surtout célèbre aux États-Unis pour le succès de scandale de *Lolita* qui a largement occulté sa contribution à la lépidoptérologie. Mais ils sont aujourd'hui reconnus par le monde scientifique et ont été récemment réédités avec la collaboration du grand critique littéraire spécialiste de Nabokov Brian Boyd, ce qui montre que les littéraires prennent également acte de cette double compétence inhabituelle<sup>2</sup>. Deuxième raison pour laquelle il fallait se pencher sur le cas Nabokov dans cette réflexion sur la métamorphose au féminin, c'est évidemment que cette combinaison de l'intérêt scientifique

1 Ainsi que le rappelle Victoria N. Alexander : « Papillons et feuilles mortes : une approche biosémiotique de la mimesis chez Nabokov », in *Living Matter / Literary Forms (20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries)*, publié en ligne sur *Acta Fabula*, URL : <http://recherche.fabula.org/colloques/document3252.php>, consulté le 23 mai 2018.

2 cf. *Nabokov's Blues: the Scientific Odyssey of a Literary Genius*, Kurt Johnson et Steve Coates (dir.), Cambridge, Massachusetts, Zoland Books, 1999.

et de la veine littéraire est au cœur de son roman *Lolita* : le texte impose en effet dans la conscience du xx<sup>e</sup> siècle le terme de « nymphette », qui se situe au croisement entre l'élaboration littéraire de la métamorphose (les nymphes renvoient à la source antique et en particulier ovidienne de cette thématique) et la perspective des sciences du vivant (« nymphette » désigne dans le roman un état prépubère, sur le modèle du développement de certains êtres comme les papillons qui connaissent un stade intermédiaire entre la larve et leur état final, celui de *pupa* en latin ou de « nymphe » en français comme dans la plupart des langues européennes).

Or, au milieu du très vaste champ des études nabokoviennes, qui comprend à la fois travaux consacrés à l'étude de la métamorphose chez Nabokov<sup>3</sup> et aux relations entre littérature et sciences chez l'auteur<sup>4</sup>, nous voudrions montrer que la thématique de la métamorphose de la jeune fille dans *Lolita* occupe une place vraiment singulière, à la fois parce que le jeu entre ses différentes variantes constitue un élément fondamental de l'intrigue, qui sert notamment à discréditer le personnage principal, Humbert Humbert, et parce qu'elle constitue une sorte de manifeste pour un authentique imaginaire scientifico-littéraire. Pour faire valoir ce double point, il faut d'abord rappeler la structure très particulière du roman, qui est la source de nombreux malentendus sur le texte : *Lolita* est en effet raconté par un homme d'âge mûr, qui rédige depuis la prison où il est enfermé pour meurtre une sorte de confession centrée sur son amour torride pour une adolescente américaine, Dolores Haze, qu'il surnomme Lolita et dont il épouse la mère pour assouvir sa passion. À la mort de cette mère, Humbert Humbert part avec Lolita sur les routes des États-Unis, avant de s'apercevoir, une fois que la jeune fille a disparu, qu'ils ont été suivis pendant tout ce temps par un certain Quilty, ayant lui aussi des vues sur Lolita et avec lequel la jeune fille a accepté de s'enfuir pour échapper à Humbert Humbert. Ce dernier retrouve Lolita plus tard : c'est désormais une femme mariée et enceinte qui ne tarde pas à mourir en couches. Pour venger ce qu'il présente comme son amour perdu, Humbert Humbert retrouve Quilty et le tue.

On a donc un récit raconté à la première personne par un narrateur profondément non-fiable, pédophile et assassin, cherchant à se justifier de ses crimes, notamment par l'esthétisation de son récit et par l'accusation de vice

3 Cf. Christine Raguet-Bouvard, « Comme un reflet dans Lo », in *Mythes et réalités transatlantiques : Dynamiques des systèmes de représentation dans la littérature*, sous la direction de Christian Lerat, Talence, Maison des Sciences de l'Aquitaine, 1997, p. 195-206 ; Marie C. Bouchet, « Les métamorphoses de la beauté ou la jeune fille nabokovienne », in *Métamorphoses dans la littérature, les arts et les sociétés d'Amérique du Nord*, Yves-Charles Grandjeat et Christian Lerat (dir.), Bordeaux, *Annales du CRAA*, 2004, p. 193-207.

4 Cf. notamment Stephen H. Blackwell et Kurt Johnson (dir.), *Fine Lines: Vladimir Nabokov's Scientific Art*, New Haven, Yale University Press, 2016.

qu'il porte *in fine* contre une Lolita qui l'aurait séduit depuis le début. C'est aussi un personnage qui correspond à un type récurrent chez Nabokov, où l'on croise souvent de faux génies corrompus, des êtres dévoyés qui utilisent leur intelligence ou leur art à des fins coupables – en réalité, ils ne sont pas condamnés au nom de la morale, mais au nom de l'art : le vrai dévoiement est de réduire l'art à des fins utilitaires ou de s'illusionner sur son propre pouvoir en méconnaissant qu'on se trouve sous la coupe d'un dieu caché, l'auteur. Comme le personnage de *La Méprise* auquel il ressemble beaucoup, Humbert Humbert est donc condamné d'abord pour l'usage qu'il fait de l'art afin de se dédouaner de sa culpabilité et pour son sentiment illusoire de toute-puissance géniale, que l'auteur met à mal en lui opposant la figure du second ravisseur de Lolita, Quilty. Ce que nous voudrions montrer ici, c'est que la métamorphose est un instrument fondamental de ce dispositif complexe qui vise à jeter le discrédit sur le personnage dont le lecteur dépend pour sa compréhension première du texte. Et ce qui perd Humbert Humbert, dans l'intrigue comme sur le plan esthétique, c'est justement qu'il lui manque une imagination réellement scientifico-littéraire : celui qui se prend pour un poète ne comprend la métamorphose féminine que comme une thématique artistique, ce qui le conduit à la réduire à son envers. La métamorphose de la jeune fille devient une sorte de procédé figé qui nie le principe métamorphique lui-même et s'apparente en fait à une nécrose interdisant toute transformation ultérieure. Pour montrer les insuffisances de ce premier modèle qui se contente de puiser dans l'horizon intertextuel et artistique de manière mécanique, Nabokov en utilise un second, celui d'une métamorphose plus directement marquée par des principes scientifiques, qui fait apparaître un potentiel créateur de la nature et permet de remotiver la métamorphose littéraire. Le modèle de la nymphe de papillon et celui de la nymphette se trouvent donc en tension dans le roman, mais cela ne signifie pas que la métamorphose de type ovidien ou proustien et la métamorphose lépidoptérologique soient irréconciliables ou que la science prime sur l'art qu'elle viendrait rédimier : au contraire, au cœur du roman de Nabokov se trouve une imagination scientifico-littéraire de la métamorphose qui montre la richesse et même la nécessité de ce croisement.

## La métamorphose entre nécrose et névrose

Je déteste les symboles et les allégories »<sup>5</sup>, déclare Nabokov dans la postface de son roman pour se défendre d'avoir inclus un contenu axiologique ou une

5 Vladimir Nabokov, « À propos d'un livre intitulé *Lolita* », trad. Maurice Couturier, in *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2010, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1141 (traduction modifiée).

morale dans son texte : mais cette phrase peut aussi être comprise comme une mise en garde contre un usage excessif et mal avisé de la matière métaphorique. Un tel usage est précisément ce qui semble caractériser Humbert Humbert comme créateur : d'une part, le terme de « nymphette » qu'il utilise est une manière de convoquer à la fois la mythologie antique et la terminologie lépidoptérique, mais dans un processus qui coupe en réalité l'image d'une partie de ses sources (l'horizon littéraire de la métamorphose prenant le pas sur son ancrage du côté des sciences naturelles) et de son contenu (la métamorphose littéraire utilisée par Humbert Humbert a pour but le figement du personnage dans un *ethos* unique, celui de la toute jeune fille perverse, et dans un état de son développement dont il faudrait qu'elle ne sortît jamais). D'autre part, sa reprise de la thématique littéraire de la métamorphose, entre Ovide et Proust, est en réalité dévoyée et utilitaire : transformer Dolores Haze en la nymphette Lolita permet au vieux pédophile de se camper en artiste, mais aussi de se présenter comme la victime de la « magie périlleuse des nymphettes »<sup>6</sup>. Le narrateur joue ainsi à convoquer un intertexte antique, notamment ovidien, mais pour ressusciter l'image de la nymphe séductrice, comme Calypso, les sirènes ou les nymphes aquatiques qui noient Hylas<sup>7</sup>. L'usage de cette référence ovidienne est donc détourné : il ne s'agit pas de signaler la mouvance des choses, mais le retour systématique à la nature trompeuse de l'élément féminin perpétuellement acharné à faire périr le héros. De la même manière, Humbert Humbert transforme la jeune fille en fleur proustienne, autre modèle de métamorphose convoqué par le texte (dont l'une des parties pourrait s'appeler « Dolorès disparue »<sup>8</sup>, nous dit le narrateur) mais présenté lui aussi de manière partielle : Humbert Humbert n'en sélectionne qu'un aspect, celui de la superposition de plusieurs visages qui renvoie aux facultés de dissimulation des jeunes filles proustiennes dont l'aspect plaisant cache parfois une perversion fondamentale. De manière significative, Humbert Humbert veut faire ici son Proust, mais en substituant au temps l'espace : la nymphette est en réalité toujours identique à elle-même, une jeune fille séductrice et corrompue qui multiplie les instances d'elle-même pour tromper, et non un être qui échappe parce qu'il est toujours au bord du changement. La métamorphose, qui suppose une transformation dans le temps, est donc ici littéralement vidée de sa substance pour devenir une simple métaphore, un transfert spatial, puisant dans la littérature pré-existante (Ovide ou Proust) et renvoyant à une sphère symbolique (la nymphette est allégorique de la perte morale et sexuelle). Le narrateur

6 Vladimir Nabokov, *Lolita*, in *Œuvres romanesques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 947.

7 Voir David Larmour, "Nabokov Philomelus: The Classical Allusions in *Lolita*", *Classical and Modern Literature*, 10.2, 1990, p. 143-151.

8 En français dans le texte : Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 1075.

l'avoue lui-même en indiquant que les nymphettes sont définies par leur jeunesse, mais qu'en réalité leur âge sert à délimiter une zone géographique plus que temporelle :

J'aimerais maintenant introduire l'idée suivante. On trouve parfois des pucelles, âgées au minimum de neuf ans et au maximum de quatorze, 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) ; et ces créatures élues, je me propose de les appeler « nymphettes ».

On notera que je m'exprime en termes de temps et non d'espace. J'aimerais, en fait, que le lecteur considère ces deux nombres, « neuf » et « quatorze », comme les frontières – les plages miroitantes et les roches roses – d'une île enchantée, entourée d'une mer immense et brumeuse, que hantent lesdites nymphettes.<sup>9</sup>

Dans un texte où le lecteur doit apprendre très vite à prendre ses distances avec le narrateur, ce passage sert d'indice évident du discrédit progressivement jeté sur Humbert Humbert par l'auteur : celui qui se présente comme un artiste et qui est ivre de son pouvoir démiurgique de nomination semble aveugle au fait que sa propre définition est en réalité parfaitement circulaire (est nymphette celle qui a un caractère nymphique) et qu'elle efface l'étymologie réelle du terme, renvoyant à un monde non-humain qui n'est pas mythique et surnaturel mais animal, à travers l'image du papillon. Par là Humbert Humbert prive en réalité la nymphette de sa qualité essentielle, qui est son pouvoir de métamorphose : il s'agit en réalité d'empêcher Dolores Haze d'être autre chose que Lolita et Lolita d'évoluer en autre chose que ce rôle que son ravisseur lui a choisi. Le potentiel métamorphique de la jeune fille se trouve ainsi annihilé dès le célèbre incipit du texte : « Le matin, elle était Lo, simplement Lo, avec son mètre quarante-six et son unique chaussette. Elle était Lola en pantalon. Elle était Dolly à l'école. Elle était Dolores sur les pointillés. Mais, dans mes bras, elle était toujours Lolita. »<sup>10</sup> L'ambition d'Humbert Humbert est bien de circonscrire les transformations possibles de la nymphette par le langage : « Laissez-les jouer sans fin autour de moi. Jamais grandir. »<sup>11</sup>

La métamorphose se fait ici nécrose, non seulement suppression de toute possibilité d'évolution ultérieure, perçue par le narrateur comme l'« horreur

9 *Ibid.*, p. 819.

10 *Ibid.*, p. 811.

11 *Ibid.*, p. 824.

suprême »<sup>12</sup>, mais aussi instauration d'un mouvement récursif qui marque la genèse biographique de la notion de nymphette chez le narrateur. En effet, l'intérêt d'Humbert Humbert pour les très jeunes filles est présenté par lui comme une douce névrose liée à une expérience sexuelle fondatrice : jeune adolescent, il a rencontré sur la Riviera son grand amour de jeunesse, Annabel Leigh, avec laquelle il tente de consommer son amour dans une grotte donnant sur la plage, avant d'être interrompu par un baigneur et avant que la jeune fille ne meure de maladie, comme son émule l'Annabel Lee de Poe. En recherchant l'amour des très jeunes filles, Humbert Humbert cherche ainsi à rejouer perpétuellement la scène primitive de sa sexualité. Cela le condamne doublement aux yeux de l'auteur, d'abord parce que cela instaure une ligne d'explication psychanalytique que Nabokov abhorre, ensuite parce Humbert Humbert rejoint ainsi la cohorte des personnages nabokoviens incapables d'évoluer, à jamais prisonniers d'un état antérieur de leur vie. Le roman thématise cette inertie à travers le personnage de la première femme de Humbert Humbert, émigrée russe qui par nostalgie pour son pays natal quitte Humbert pour se mettre en couple avec un chauffeur de taxi émigré lui aussi – de manière significative, les deux personnages finissent par jouer le rôle de cobayes dans une expérience qui consiste à reproduire sur des humains les conditions de vie des singes en captivité. À ce modèle de la nécrose répond l'intégralité du roman *Lolita* lui-même : contrairement à d'autres auteurs de l'émigration russe, comme Ivan Bounine, Nabokov a en effet toujours essayé d'échapper à l'étroitesse d'un destin littéraire qui consisterait à écrire pour ses compatriotes exilés des récits empreints de nostalgie du passé et *Lolita* est justement son premier roman écrit en anglais sur une thématique américaine – le texte signe donc bien la métamorphose de l'auteur en écrivain américain<sup>13</sup>.

## Vers une authentique métamorphose naturelle

À cette capacité de transformation s'oppose l'obstination avec laquelle Humbert Humbert fait de l'image de la nymphette un instrument de dénaturalisation, déconnecté de son origine lépidoptérologique pour regarder

12 « Dans deux ans environ, elle allait cesser d'être une nymphette et devenir une "jeune fille", et ensuite une "étudiante" – l'horreur suprême. » (*Ibid.*, p. 873).

13 Comme l'indique Alfred Appel Jr., le roman de Nabokov est profondément marqué par des processus métamorphiques : "Just as the nymph undergoes metamorphosis in becoming the butterfly, so everything in *Lolita* is constantly in the process of metamorphosis, including the novel itself" (Alfred Appel Jr., in *The Annotated Lolita. By Vladimir Nabokov*, New York, Vintage, 1991, p. 339-340).

uniquement du côté de l'intertextualité littéraire, et qui à terme ne renvoie plus à la métamorphose mais au figement. Or, dans un procédé très nabokovien, Humbert Humbert fini par être perdu par là où il a péché, par sa croyance dans la toute-puissance et l'auto-suffisance d'un verbe créateur ivre de son propre pouvoir mais n'en maîtrisant pas tous les effets : en convoquant l'image de la nymphe, il réactive malgré lui le modèle de la nymphe de papillon, qui ne l'intéressait pas mais dont il ne parvient en retour pas à se débarrasser. Toute la fin du roman est ainsi habitée par l'image de la métamorphose naturelle, qui montre à Humbert Humbert qu'il n'a pas compris ce qui était en train de se passer, à savoir que sa nymphe était sur le point d'échapper à son emprise et de passer à un stade ultérieur de son développement, au terme duquel il serait incapable de la reconnaître : parti sur les routes des États-Unis, le narrateur s'aperçoit un jour que Lolita a disparu avec un réalisateur de films pédo-pornographiques, Quilty, qui en réalité les suivait depuis le début de leur périple. Humbert Humbert découvre donc *a posteriori* qu'il a été doublé, dans les deux sens du terme, par quelqu'un de plus rusé et pervers que lui. Mais plutôt que le terme de « double », on pourrait être tenté d'introduire ici le terme lépidoptérologique de « mime », dans la mesure où le mimétisme des papillons a constitué l'un des axes du travail de Nabokov et étant donné que ce travail nous permet d'éclairer en retour le second type de métamorphose présent dans *Lolita* – une métamorphose nettement plus ancrée dans l'horizon directement scientifique laissé de côté par Humbert Humbert, mais surtout une authentique métamorphose qui renoue avec un horizon artistique précisément parce qu'elle suit à l'origine plus fidèlement les processus de métamorphose naturelle.

Pour mettre en valeur ce point, il faut rappeler dans quel contexte intellectuel Nabokov évolue en tant que scientifique : l'écrivain a en effet fait ses études à Cambridge à l'époque où enseignait un spécialiste des papillons, Reginald Punnett, dont les travaux ont été fondamentaux pour constituer une théorie de l'évolution non-graduelle telle que la défend par exemple Richard Goldschmidt dans *The Material Basis of Evolution* (1940). L'idée de métamorphose est au cœur de ces conceptions, qui défendent la possibilité d'une transformation de l'espèce ou de la variété en l'espace d'une génération et non au fil de lentes modifications évolutives, d'où le terme de saltationnisme que l'on retient parfois. Nabokov s'intéresse à cette doctrine non-gradualiste ou saltationniste car elle lui paraît rendre compte de manière plus appropriée de certains phénomènes naturels comme le mimétisme des papillons : ces phénomènes sont couramment interprétés dans le cadre de la théorie de l'évolution darwinienne comme des avantages adaptatifs sélectionnés au fil du temps, comme par exemple lorsqu'un papillon non toxique ressemble de plus en plus à un papillon toxique, ce qui a pour effet d'éloigner les prédateurs, ou bien se met à ressembler à une feuille pour mieux

se dissimuler. À cette lecture utilitaire de la métamorphose animale où le changement produit un bénéfice, Nabokov et les saltationnistes opposent justement certains cas de mimétisme qui battent en brèche cette lecture adaptationniste : Bashford Dean a par exemple montré que certaines espèces de papillon qui prennent la forme d'une feuille restent en fait parfaitement visibles, soit en raison de leur position sur la feuille, soit parce qu'ils imitent en fait une feuille qui n'appartient pas à leur environnement – l'avantage adaptatif est donc ici parfaitement nul. Nabokov a développé cette idée dans une nouvelle de 1939, « Father's Butterflies », où l'on voit la nature jouer un tour à une chenille sibérienne imaginaire, qui imite à la perfection les fleurs de l'arbrisseau où elle niche, mais à la mauvaise saison, ce qui la rend extrêmement voyante<sup>14</sup>. Nabokov s'est également penché sur cette question dans ses travaux scientifiques, où il a démontré que le mimétisme entre deux papillons, réputés l'un toxique et l'autre non, ne correspondait en réalité pas à une stratégie adaptative de type évolutionniste, puisque les deux espèces étaient en réalité toxiques.

Pour l'auteur, il existe donc un mimétisme accidentel, non-utilitaire, qui autorise des métamorphoses brusques et immotivées et c'est justement par là que la nature prouverait sa dimension profondément créative, s'apparentant à une forme de pratique de l'art pour l'art. La métamorphose est donc un élément essentiel qui lie authentiquement imaginaire scientifique et imaginaire littéraire, révélant la qualité artistique de la nature, mais seulement si l'art a lui-même pris acte de la dynamique métamorphique spontanée et créative dont la nature est capable. C'est précisément ce qui manque à la perception d'Humbert Humbert, qui propose dans le domaine de l'art une vision symétrique de celle des scientifiques darwiniens : pour eux comme pour lui, d'une part la métamorphose répond à un but précis et devient par là-même explicable et domesticable, de l'autre cette métamorphose n'en est plus réellement une puisque pour répondre à ce motif utilitaire elle doit éliminer toute possibilité de changement brutal et incontrôlé, au profit d'un figement dans la métaphore ou de la dilatation sur un temps infiniment étiré de l'évolution.

Or, c'est ce type de métamorphose que le personnage de Lolita permet de réintroduire dans le roman, contre le modèle de la nymphe élaboré par Humbert Humbert. On a souvent remarqué que le motif du papillon est en réalité assez peu présent dans le roman, mais c'est précisément parce que la narration est assurée par un personnage qui ne pense pas en termes lépidoptérologiques, témoin le fait que la nymphe est chez Humbert associée au milieu marin, un lieu où l'on ne trouve guère de papillons. Par contraste, le personnage de Lolita réalise la métaphore, lui restitue sa violence et sa force,

14 Ces deux exemples sont analysés dans l'article de Victoria N. Alexander cité plus haut.



ainsi dans cette scène de baiser où le battement de la paupière de la jeune fille est décrit comme le battement d'aile d'un papillon :

« D'accord », dit-elle obligeamment, et le sinistre Humbert, se penchant sur ce chaud visage cuivré levé vers lui, pressa sa bouche contre la paupière battante (*fluttering*). Elle éclata de rire et sortit de la pièce en m'effleurant au passage.<sup>15</sup>

Bien sûr, la scène est à nouveau racontée par Humbert Humbert, mais dans une économie de moyens qui contraste avec l'esthétisation générale et la multiplication des références qu'il convoque en général lorsqu'il parle de la jeune fille. Et surtout, la nymphette est bien ici directement apparentée au papillon, non par le biais d'une métaphore imposée du dehors par le narrateur, ni même par une simple catachrèse, mais en vertu d'une animalisation explicite du personnage : le terme *fluttering* signale une identité des processus organiques et sort du domaine de la simple image. On a l'impression de retrouver ce mouvement où « c'est par le dedans que l'animalité est saisie » qu'identifiait Bachelard chez Lautréamont<sup>16</sup> et on pourrait parler plus généralement d'un « complexe de Nabokov » dans cette manière de prendre au mot cette animalisation du sujet, qui libère en réalité des potentialités que la perspective littéraire ne permet pas.

En effet, à terme, le « devenir animal » de Lolita est paradoxalement la garantie de son évasion : contre la nymphette qui est pour Humbert Humbert destinée à ne jamais éclore, Lolita suit les étapes de développement d'un papillon, ce qui la conduit d'abord à être effectivement une nymphe, une *pupa* au début de son adolescence, avant de dépasser de manière complètement impromptue cet état où le lecteur l'a d'abord vue, au point d'être méconnaissable, puis de disparaître précocement. On se souvient ainsi qu'après s'être enfuie avec Quilty, Lolita réapparaît à Humbert Humbert métamorphosée en Dolly Schiller, mariée et enceinte, avant de mourir en couches. La narration complexe imaginée par Nabokov est là pour mettre en valeur ce saut d'un état à l'autre par le fait qu'Humbert n'a jamais imaginé que sa nymphette pouvait de fait se métamorphoser et qu'il est totalement désarmé lorsqu'il constate d'abord sa disparition, ensuite sa transformation radicale. Cette dernière rencontre entre les deux personnages, Humbert Humbert et Lolita devenue Dolly Schiller, souligne ainsi le fait que la nymphe de papillon met donc en échec la nymphette telle que l'a construite son *would-be* créateur : c'est en réalité lui-même qu'il a enfermé dans un cadre esthétisé qui l'empêche de percevoir toute l'étendue de la créature qu'il a convoquée, une créature qui comporte une part authenti-

15 Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 849.

16 Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, p. 14.

quement animale et dès lors incontrôlable, et qui ne se contente pas d'être cette figure domestiquée par la tradition littéraire. De fait, pour Humbert Humbert, cette scène équivaut aussi à une perte de pouvoir sur le langage, puisqu'il ne parvient pas à convaincre Lolita de le suivre, et qu'elle a pris un autre nom, un nom qui l'apparente aux pures héroïnes du théâtre de Schiller poursuivies par l'adversité, et non à une « petite Carmen »<sup>17</sup> et autres fillettes fatales percluses de perversité. Tout le motif savamment mis en place des références littéraires et des jeux de langage vient donc s'échouer devant la réalité de la métamorphose de la *pupa*.

Non content de proposer une illustration thématique de la métamorphose de la jeune fille en littérature, il nous semble que *Lolita* présente un cas très stimulant où l'horizon naturel de la métamorphose vient entrer en tension avec ses réappropriations littéraires et artistiques pour montrer toute la richesse d'un imaginaire authentiquement scientifico-littéraire et qui ne se contenterait pas de choisir l'une des « deux cultures ». À terme, il ne s'agit pas pour Nabokov de faire primer l'une sur l'autre, mais de souligner que la dimension naturelle vient nourrir la perspective littéraire à partir du moment où elle est prise au sérieux : ici, le jeu avec la culture scientifique contribue directement dans la diégèse à discréditer le personnage du génie inauthentique et corrompu, réduit à un usage de l'art utilitaire et en fait mal maîtrisé, puisqu'il le conduit à convoquer une image dont il ne comprend en réalité pas toute l'ampleur ; en retour, elle permet au personnage de Lolita qui n'a jamais la parole dans le texte de reconquérir une forme de liberté ou d'*agency* par son pouvoir de métamorphose que nul ne saurait arrêter. Par ce jeu entre métamorphose et métaphore, l'auteur montre que la nature a bien un potentiel de créativité qui se situe dans une porosité authentique avec l'art : il anticipe à cet égard certaines pensées contemporaines de l'animalité, comme celle de Donna Haraway, qui déconstruisent la hiérarchie symbolique à l'intérieur du vivant en mettant l'accent sur la dimension créative présente dans les activités animales<sup>18</sup>.

17 *Ibid.*, p. 850.

18 Donna Haraway, *When Species meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.