Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

3 | 2010

Lolita : Examining “the Underside of the Weave”

Traces du film noir dans *Lolita*, Stanley Kubrick, 1962

Cristelle Maury

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1587>

DOI : 10.4000/miranda.1587

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Cristelle Maury, « Traces du film noir dans *Lolita*, Stanley Kubrick, 1962 », *Miranda* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 26 novembre 2010, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/1587> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.1587>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Traces du film noir dans *Lolita*, Stanley Kubrick, 1962

Cristelle Maury

Introduction

- 1 *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) laisse un souvenir de noirceur sans que l'on puisse vraiment repérer les marques esthétiques et narratives qui servent traditionnellement d'éléments définitoires au film noir. Il en a pourtant certains ingrédients. Tout d'abord, un meurtre est commis par un criminel non professionnel, Humbert, qui explique dans un récit en voix *over*¹ les circonstances qui l'ont amené à tuer. C'est un scénario qui revient dans nombre de films noirs : *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), pour les plus célèbres d'entre eux. En outre, certaines scènes sont éclairées en clair-obscur. Enfin, les personnages principaux font preuve de duplicité : Lolita, sa mère, Charlotte et bien évidemment Humbert Humbert et Quilty. Cependant, les codes du film noir cohabitent avec ceux d'autres genres cinématographiques. On retrouve ainsi, savamment recyclés, certains éléments du mélodrame, du film gothique, de la comédie de mœurs, du burlesque, et même du *road movie*.² La nature hybride du film a déjà retenu l'attention de la critique. Certains commentateurs ont établi des rapprochements avec la comédie, notant l'alternance de scènes noires et de scènes comiques. Ainsi Martin Quigley, éditeur de l'influente revue *Motion Picture Herald*, et rédacteur du Code Hays, le code hollywoodien d'auto-censure qui a réglementé le contenu des films de manière effective de 1932 jusqu'au milieu des années 1960, prédit-il au film, juste avant sa sortie, une grande réussite au motif qu'il combine comédie et tragédie (Quigley 596). De même, d'après l'historien de la censure hollywoodienne Gregory Black, le film a des aspects comiques : « the film was infused with a comedic flavor » (Black 205). Celui-ci va jusqu'à qualifier la scène où Lolita et Humbert deviennent amants de burlesque — « slapstick humor » (Black 205) — à cause du traitement comique de la séquence où il tente de déplier, sans faire de bruit, le lit de camp apporté par un groom trop zélé. Ces scènes empreintes d'humour alternent avec

des scènes nettement plus angoissantes, comme par exemple les passages très sombres qui se déroulent dans les motels : lorsque Lolita pleure la mort de sa mère, ou lorsque Humbert est réveillé en pleine nuit par le téléphone. Cette variété des tonalités ne permet pas d'attribuer une seule et unique étiquette générique à *Lolita*. En fait, comme l'a fait remarquer Jean-Loup Bourget : « Le genre importe assez peu à Kubrick. Celui-ci poursuit, en mégalomane solitaire, une œuvre hantée par le pessimisme et chaque jour davantage prisonnière de l'obsession du style » (Bourget 1983, 189-190).

- 2 D'un point de vue marketing, *Lolita* est présenté comme la première adaptation du roman sulfureux de Vladimir Nabokov, paru peu d'années auparavant. En témoignent la bande annonce, ainsi que les affiches du film qui insistent sans même le citer sur la célébrité du roman avec le même slogan répété à l'envi : « How could they ever make a movie of *Lolita* ? » La campagne de promotion du film ne comporte aucune référence à un genre cinématographique précis. Il semble que bien plus que l'inscription dans un genre, le halo de scandale autour du roman de Nabokov ait suffi à séduire les publics. Pourtant, s'il existe un film composite qui peut se targuer d'utiliser les codes à la fois du mélodrame, du film noir, de la comédie de mœurs, du burlesque et du film gothique, c'est bien *Lolita*. Son ambiguïté générique rejoint la problématique définition du film noir, ce qui fait que *Lolita* est aussi insaisissable que le film noir. Le statut de *Lolita* est en effet tout aussi incertain que celui de ce genre aux contours vagues, défini *a posteriori* par la critique française,³ comme une « série » cinématographique ayant débuté en 1941 avec *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) et qui s'est achevée en 1958 avec *Touch of Evil* (Orson Welles). D'après Anne-Françoise Lesuisse, pour être décrit, le film noir a besoin qu'on dessine « un parcours qui épouse au plus près les sinuosités d'une trajectoire entre les discours et un objet en constante échappée » (Lesuisse, 151). *Lolita* s'inscrit parfaitement dans cette dynamique tant les tonalités noires sont évanescences. Intégrées à un style visuel clair, elles sont recyclées dans des personnages qui ne sont pas issus de l'univers du crime, mais de l'Amérique ordinaire et étouffante — « small town America » — comme certains personnages des mélodrames de Douglas Sirk. En fait, les aspects noirs de *Lolita* ne sont que furtifs, mêlés à des figures de style et à des procédés narratifs qui appartiennent à d'autres genres cinématographiques, comme ils le sont dans les films noirs eux-mêmes d'ailleurs. En cherchant les traces du film noir, on découvre que la transformation de *Lolita* en produit de consommation de masse, conjuguée à l'entreprise d'édulcoration menée par Quigley recruté par Kubrick pour que le film passe la rampe de la censure,⁴ ne sont en fait qu'apparentes.

1. Les marques du film noir dans le désordre

- 3 Les personnages, qu'il s'agisse de Lolita, de sa mère Charlotte, du professeur Humbert, ou de Clare Quilty ont des psychologies familières de l'univers du film noir : criminel, victime, amant jaloux, homme ordinaire injustement accusé, anti-héros impuissant et passif, *femme fatale* manipulatrice, femme violente, mari âgé et cynique. *Lolita* utilise les conventions du film noir et se les approprie de manière originale, accumulant les fonctions contradictoires au sein des mêmes personnages qui sont tour à tour, voire simultanément, victimes, agresseurs ou manipulateurs.

1.1. *Lolita*, dans la lignée des femmes fatales

- 4 La *femme fatale* manipulatrice est un motif récurrent du film noir. James Damico l'a fort bien expliqué dans sa description célèbre du couple meurtrier et de l'intrigue d'un film noir :

Either he is fated to do so or by chance, or because he has been hired for a job specifically associated with her, a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted. Through this attraction, either because the woman induces him to it or because it is the natural result of their relationship, the man comes to cheat, attempt to murder, or actually murder a second man to whom the woman is unhappily or unwillingly attached (generally he is her husband or lover), an act which often leads to the woman's betrayal of the protagonist, but which in any event brings about the sometimes metaphoric, but usually literal destruction of the woman, the man to whom she is attached, and frequently the protagonist himself (Damico 103).

- 5 La coloration *femme fatale* donnée au rôle de *Lolita* a déjà été notée. Pour Richard Corliss:

But here was a big girl. Lyon in that garden was not a 'potential' anything; she was already there. Her unforced insolence announced that she could take care of herself. She had the poise of a girl aware of her body and its beguilements. She might be handled, but not moulded. There is nothing a nympholept could teach her. She is already taut. (Corliss, 73)

- 6 Pour Gregory Black, le fait que le film s'ouvre sur le meurtre de Clare Quilty établit d'emblée que *Lolita* n'est pas une enfant mais une jeune femme expérimentée — « an experienced young lady » (Black 205). Il est vrai (ou du moins selon le point de vue de Humbert) qu'après avoir été la maîtresse de Quilty, *Lolita* séduit Humbert puis lui ment afin d'assouvir d'autres désirs, le laissant en plein désarroi et en proie à la jalousie malade. De même, par le côté burlesque de cette séquence, Humbert paraît plus bête que méchant — « he appears foolish rather than evil » (Black 205). Cela tire le couple transgressif du côté des films noirs où la *femme fatale*, véritable mante religieuse, se sert de son pouvoir de séduction pour manipuler le héros masculin, et le pousser à tuer et à voler. Dans ces films, les plans de présentation des femmes établissent d'emblée le pouvoir de séduction qu'elles exercent. La mise en scène diffère savamment le moment où la séductrice apparaît à l'écran afin de souligner la surprise et le choc du héros qui tombe immédiatement sous son charme maléfique. Ainsi, le premier plan sur Phyllis (Barbara Stanwyck) dans *Double Indemnity*, est une contre-plongée subjective [fig. 1] correspondant au regard de Walter Neff (Fred MacMurray), debout dans le hall d'entrée, le regard levé vers Phyllis dans la pénombre.

Fig. 1 [© Carlotta]

- 7 Seule sa silhouette entourée d'une serviette de bain est visible derrière la rambarde en fer forgé de l'escalier. Ce plan révèle les jeux de pouvoir qui sont à l'œuvre. De même, dans *The Postman Always Rings Twice*, avant le plan d'ensemble sur Cora Smith (Lana Turner) en short, chemisier et turban blancs [fig. 2], dévoilée dans toute sa beauté élancée et sophistiquée, Frank Chambers (John Garfield) entend, puis voit le tube de rouge à lèvres qu'elle a laissé tomber (par mégarde ?) rouler à ses pieds.

Fig. 2 [© MGM]

- 8 Dans *The Killers* (Robert Siodmak, 1946), l'apparition de Kittie Collins (Ava Gardner) assise devant un piano est précédée par le son de sa voix mélodieuse qui attire irrésistiblement Steve Thompson (Burt Lancaster) [fig. 3]. De même, Humbert ne découvre Lolita, allongée sur la pelouse en maillot de bain, qu'à la fin de la visite de la maison de Charlotte Haze. C'est à chaque fois la même technique qui est utilisée. Elle souligne l'effet hypnotisant qu'exerce la *femme fatale* sur le héros dès leur première rencontre et le présente comme vulnérable et complètement à la merci de celle-ci.

Fig. 3 [© Carlotta]

- 9 Lolita semble donc hériter ses talents de séductrice des *femmes fatales* des films noirs. Elle leur emprunte aussi l'art de la manipulation. La scène où il lui vernit les ongles en est un exemple. Elle veut convaincre Humbert de la laisser participer à la pièce de théâtre de l'école. Parfaite dans le rôle à la fois de la maîtresse duplice et de l'adolescente américaine rebelle, elle finit par obtenir son consentement, malgré la dispute sur laquelle se referme la séquence, à mi-chemin entre la scène de ménage et la réprimande paternelle. Un rapprochement avec le couple formé par George (Elisha Cook Jr) et Sherry (Mary Windsor) dans *The Killing* (Stanley Kubrick, 1955) s'impose. Lolita est en quelque sorte l'avatar de Sherry Peatty qui manipule son naïf de mari afin de lui tirer des informations sur le hold-up auquel il participe :

Sherry: You've never been a liar, George. You don't have enough imagination to lie.
What makes you think you'll have several hundred thousand dollars?

George: Cos I do. I just can't talk about it.

S: Not even to me? —

G: I shouldn't have even mentioned it. It's not that I mind, I know I can trust you.
But these other guys...

S: These other guys? —

G: I can't talk about it, Sherry. I just can't.

S: These guys, is that why you're going out? To meet them?

G: They got nothing to do with that. I just gotta go uptown for a while.

S: I see. Well, go ahead. If you wanna act that way, I certainly won't try to stop you.

[...] Don't be surprised if I'm not here when you get home. Don't at all be surprised.

G: You better be here, you hear me? You will be, won't you? You wouldn't do anything foolish, would you?

S: I wouldn't want to, but as long as you don't trust me or have a bit of faith in me...

G: If I ever found you with another man...

S: Why? You have no use for me. You say you do, but when it comes to a showdown or proving it, you say one thing then you do the opposite.

G: Well, I could tell you a little bit about it, I guess. Well, most of it. But you have to promise to keep quiet.

S : Why, of course, darling.

- 10 Comme Sherry qui extorque un secret à son mari, Lolita pousse Humbert à lui déclarer son amour, puis en demande une preuve : l'autorisation de participer à la pièce de théâtre de l'école :

Lolita: Come here. Still love me?

Humbert: Completely. You know that.

L: You know what I want more than anything else in the world?

H: No. What do you want?

L: I want you to be proud of me.

H: But I am proud of you, Lolita.

L: No, I mean really proud of me. They want me for the lead in the school play. Isn't that fantastic? I have to have a letter from you, giving your permission.

[...]

H: And you suddenly, overnight are an actress. It's out of the question. Out of the question!—I don't want you in that atmosphere.

L: What atmosphere? It's a school play!

H: I've told you, I don't want you mixing with those boys. It's just another excuse to make dates with them, and to get close with them.

L: You don't love me.

H: I do love you.

L: You don't love me.

H: I do love you, Lolita.

L: You're driving me crazy. You won't let me do anything. You just want to keep me locked up with you in this filthy house.

- 11 Ni Sherry ni Lolita ne sont amoureuses des hommes auxquels elles s'adressent. Au contraire, elles laissent paraître, dans les joutes verbales qu'elles engagent, tout le mépris qu'elles ressentent à leur égard. Même si cette séquence de Lolita se referme sur la fragile victoire de Humbert (la scène où il cède étant éliée) celui-ci est néanmoins placé dans la même position que George : celle d'un anti-héros éperdument amoureux et complètement aveuglé, sous le charme absolu d'une femme qui use de sa beauté et de son pouvoir de séduction à des fins de manipulation.

1.2. L'homme fatal

- 12 Etablir que Lolita est une femme fatale n'enlève rien au fait qu'elle incarne aussi une très jeune victime innocente. En effet, à ce schéma classique du film noir s'ajoute une autre configuration tout aussi familière du genre bien qu'elle soit contradictoire avec la précédente : celle de l'homme malfaisant qui martyrise une femme innocente et qu'Andrew Spicer a nommé « homme fatal ». Dans un film noir classique, les fonctions de manipulateur et de victime sont remplies par des personnages distincts, à la différence de Lolita où les mêmes personnages cumulent plusieurs rôles en principe incompatibles. On assiste ainsi à une redistribution et à une démultiplication des rôles archétypaux du film noir par la duplicité de Humbert qui manipule Lolita. On pourrait voir là les frémisses de la crise des codes du cinéma classique hollywoodien.
- 13 Humbert est un homme machiavélique et maléfique, prêt à tout pour garder Lolita, obnubilé par ses états d'âme et ses obsessions, indifférent aux désirs et aux ambitions de celle-ci. Vu sous cet angle, il entre dans la catégorie de l'« homme fatal », personnage récurrent du film noir. En effet, certains hommes partagent avec les *femmes fatales* des traits de manipulation, de duplicité et de sexualité dangereuse. D'après Andrew Spicer: « *The Homme fatal* is an exciting mixture of cunning cool calculation, manipulative charm and deep-rooted sexual sadism » (Spicer 89). Ce sont d'ailleurs des hommes riches et âgés qui épousent de belles jeunes femmes, attirées par l'argent. On pense par exemple à l'insipide boiteux et néanmoins brillant avocat, Arthur Bannister (Everett Sloane), marié à Elsa (Rita Hayworth) dans *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1946). Celui-ci parvient à faire accuser l'amant de sa femme d'un meurtre et pousse la perversité jusqu'à assurer sa défense lors du procès. Ballin Mundson (George Macready) le directeur du casino argentin de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) épouse

l'héroïne éponyme (Rita Hayworth à nouveau) comme on s'achète un bel objet. Le personnage de Gregory Anton (Charles Boyer) dans *Gaslight* (George Cukor, 1944) est un exemple particulièrement extrême d'homme malfaisant et manipulateur : il épouse la belle Paula Alquist (Ingrid Bergman) uniquement dans le but de retrouver les bijoux cachés par une tante cantatrice dont Paula a hérité. Dans *Suspicion*, John Aysgarth (Cary Grant) est un homme entretenu qui tente de tuer son épouse afin de récupérer sa fortune. Enfin dans *Caught* (Max Ophüls, 1949), Leonora (Barbara Bel Geddes) tombe amoureuse d'un homme très riche et l'épouse ; celui-ci s'avère d'une cruauté sans bornes. Dans ces trois derniers films, les héroïnes sont les victimes innocentes de dangereux psychopathes. Ces destins féminins ne sont pas si éloignés qu'on pourrait le croire de celui de Lolita, victime de deux hommes fatals, bien plus âgés qu'elle.

- 14 Par son nom, Humbert Humbert est d'entrée présenté comme duplice. Les codes de couleurs de ses vêtements l'indiquent. Il remplit à la fois les fonctions de beau-père respectable et celles d'amant fiévreux et « tordu » : vêtu d'un peignoir blanc au début de son installation chez Charlotte Haze, puis d'une robe de chambre sombre lorsqu'il commence à avoir des vues sur Lolita. Un habillement noir dans les scènes de motel lors du *road-trip* succède au smoking blanc arboré au bal de fin d'année. La scène dans laquelle il passe du rire aux larmes (pleurant le départ de Lolita, puis éclatant de rire à la lecture de la déclaration d'amour de Charlotte) suggère certes son instabilité psychologique et son hystérie mais aussi sa fourberie. Doté du don des larmes, il fait néanmoins preuve d'aveuglement et d'une insensibilité complète vis à vis des sentiments de Lolita. Enfin, comme dans le film noir, les contrastes d'ombre et de lumière servent à donner une expression visuelle à cette duplicité : lorsqu'il est réveillé la nuit par le téléphone dans la scène du motel, son visage est plongé dans l'ombre et seuls ses yeux ressortent. Les techniques d'éclairage sont similaires à celles utilisées dans *The Lady from Shanghai* pour éclairer le visage crispé de Bannister [fig. 4].

Fig. 4 [© Columbia Classics]

- 15 De même, Quilty est un imposteur hors du commun. Avec ses déguisements d'empereur romain et de psychanalyste allemand, il est le spécialiste du dédoublement de personnalité et se livre à une auto mise en scène permanente. De plus, le harcèlement téléphonique auquel il s'adonne crée des affinités entre lui-même et les pires truands du film noir. On pense en effet à la voix travaillée, légèrement déformée par le téléphone du Docteur Soberin dont on ne voit jamais le visage dans *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955). Par ailleurs, « Get me some Kodachrome », phrase que Peter

Sellers prononce avec une délectation perverse, rappelle vaguement l'intrigue de *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946). Philip Marlowe (Humphrey Bogart) tente de résoudre une affaire de chantage et recherche une pellicule contenant des photos de Carmen Sternwood nue, prises à son insu, alors qu'elle était sous l'emprise de la drogue.

1.3. Le criminel rattrapé par son passé

- 16 Bizarrement, et peut-être faut-il voir là les prémices de la déliquescence des codes du cinéma classique, le statut d'homme fatal de Humbert n'est pas incompatible avec celui de victime. Humbert s'inscrit dans la lignée des criminels qui veulent se racheter mais qui sont rattrapés par leur passé. On trouve ces personnages dans des films noirs aussi célèbres que *Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947), *The Killers* (Robert Siodmak, 1946), *Out of the Past*, *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1949).⁵ Dans ces films, le héros est un ancien truand qui tente vainement de tirer un trait sur son passé criminel pour repartir à zéro ; il ne peut échapper à son destin. Ses anciens acolytes le pourchassent et règlent leurs comptes. Ainsi, le criminel est-il traité en victime. Humbert subit cette chasse à l'homme pendant les séquences qui se déroulent sur la route : il est suivi en voiture. Il a beau fuir en prenant la route, il ne peut pas couler des jours paisibles avec Lolita. Réveillé par un coup de téléphone en pleine nuit, un sentiment d'angoisse oppressant naît du clair-obscur et de la voix mystérieuse au bout du fil. Cette scène rappelle sous forme parodique la scène de *Kiss of Death* où Victor Mature, ancien truand rangé, père de famille inquiet, reçoit un coup de téléphone du procureur l'informant que l'homme contre lequel il a témoigné a été acquitté, et que donc, celui-ci risque de venir se venger. Cette information le plonge dans l'angoisse la plus noire. La caméra le suit alors qu'il erre dans les couloirs et les escaliers de sa maison obscure et le saisit dans des plans faiblement éclairés, renforçant la tension angoissante ressentie par le personnage [fig. 5].

Fig. 5 [© Carlotta]

- 17 Humbert est donc à la fois un anti-héros classique, victime de la manipulation féminine, traqué par un inconnu ainsi qu'un homme fatal, monstre froid et calculateur. Lolita quant à elle est tout autant une *femme fatale* qu'une victime innocente. Cet empilement des fonctions au sein d'un même personnage crée un désordre de références au film noir. L'effet est dérangeant, déroutant.

2. *Lolita*, version grotesque de *Laura*

- 18 Le film noir dont *Lolita* se rapproche le plus est sans doute *Laura*, (Otto Preminger, 1944), ou du moins en offre-t-il une version grotesque. Tout d'abord, un rapprochement entre Humbert et Waldo Lydecker (Clifton Webb), le narrateur-meurtrier s'impose. Le film s'ouvre sur sa voix *over* qui contrôle le récit. Comme Humbert, c'est un esthète vieillissant et un intellectuel décadent. Il fait sonner son accent britannique, arbore les manières sophistiquées de l'Europe décadente, et voue une passion à sens unique, malade à la jeune Laura (Gene Tierney) avec laquelle il entre dans une relation de type Pygmalion/Galatée. Il a tout de l'homme fatal.
- 19 De plus, on retrouve les mêmes dualités chez Laura et Lydecker que chez Lolita et Humbert Humbert. Odile Bächler explique que Laura Hunt et Waldo Lydecker ont des points communs malgré l'opposition apparente victime innocente/homme fatal. Les « dualités de Laura », à la fois morte et vivante, victime et suspecte, mondaine et femme simple, innocente et *femme fatale*, la rapprochent de Waldo : « De victime, elle devient la responsable de la mort de Lydecker ». Visuellement ce parallèle se traduit par « la surimposition de leurs visages » au moment du film où Waldo narre sa complicité avec Laura lors de leurs dîners bi-hebdomadaires et son activité de Pygmalion (conseiller en coiffure, vêtements, mondanités) (Bächler, 45). Les rôles de victime et de manipulateur tournent dans *Laura* comme dans *Lolita*.
- 20 Certains motifs visuels réapparaissent dans *Lolita*. Par exemple, le plan de Humbert dans son bain après la mort de Charlotte fait écho à la scène d'ouverture de *Laura* où Lydecker reçoit l'inspecteur McPherson (Dana Andrews), venu l'interroger sur le meurtre supposé de Laura. Il semble que les meurtriers affectionnent les bains pour cuver leurs méfaits : l'accident mortel de Charlotte après la découverte du journal de Humbert et le meurtre de celle que Lydecker croit être Laura. De même, dans la scène d'ouverture de *Lolita*, un jeu s'instaure autour d'un tableau représentant une femme, et derrière lequel Quilty se cache pour échapper aux balles tirées par Humbert. On ne peut s'empêcher de penser au portrait de Laura qui trône au dessus de la cheminée de son appartement et qui fascine l'inspecteur McPherson jusqu'au point de tomber amoureux de cette femme qu'il croit morte.
- 21 Plusieurs thèmes sont identiques : l'amour non réciproque pousse à la folie un homme plus âgé qui va jusqu'à commettre un crime passionnel afin de s'assurer la pérennité d'une union impossible. Le côté maladif de l'attachement à l'héroïne apparaît dans les deux films : McPherson a enfreint un tabou de taille en tombant amoureux d'une femme qu'il croyait morte. La pédophilie de Humbert et la nécrophilie de l'inspecteur de police peuvent être rapprochées. Lydecker et Humbert ont la même haute idée de l'amour et le même dégoût pour la vie de famille : Lydecker promet à Laura une vie banale, ennuyeuse et prosaïque si elle épouse McPherson :
- If McPherson weren't muscular and handsome in a cheap sort of way, you'd see through him in a second. [...] Very well I hope you'll never regret what promises to be a disgustingly earthy relationship.
- 22 De même, Humbert tente d'arracher Lolita à son rôle de maîtresse de maison minable :
- This may be neither here nor there but I've got to say it. Life is very short. Between here and that old car outside are 25 paces. Make them, now, right now. [...] Come away with me now, just as you are. [...] I want you to leave your husband and this

awful house. I want you to live with me and die with me and everything with me. [...] You're not giving anything up, there's nothing here to keep you. All right, this man is married to you, but that's purely incidental. It was an accident that you met him in the first place. You're not bound to him, whereas you are bound to me... by everything that we have lived through together, you and I.

- 23 Dans *Lolita* comme dans *Laura*, ces couples hors normes sont présentés comme stériles en même temps qu'ils offrent une alternative à une vie pauvre, ordinaire et misérable culturellement. L'épilogue de *Laura* met en avant l'union d'un couple conventionnel parfaitement assorti. Un homme fort et une belle jeune femme sont prêts à fonder une famille. Cette perspective écarte définitivement la viabilité du couple formé par Waldo et Laura, lié par une relation esthétique, intellectuelle mais stérile. Cependant, alors que le film de Preminger rétablit les normes sociales, après les avoir transgressées, dans *Lolita*, la fin d'une transgression en annonce une nouvelle : Lolita est enceinte et sans le sou.
- 24 Alors que *Laura* croit à l'amour et au *happy end*, comme d'ailleurs bon nombre de films noirs si l'on élargit la notion de *happy end* aux histoires d'amour à mort,⁶ ce n'est pas le cas de *Lolita*. Le dénouement ne fait pas la part belle au couple nouvellement formé. Dans les films hollywoodiens classiques, les dernières images sont réservées au baiser annonçant la formation du couple modèle et esquissant la perspective d'un bonheur conjugal éternel. La musique confirme cette promesse de vie heureuse et épanouie, digne des contes de fée. Or, le film de Kubrick fait une ellipse sur la rencontre amoureuse et passe directement à la mise en ménage. Aucune place n'est accordée à la « romance » amoureuse. D'adolescente délurée et attirante, Lolita passe au statut de future mère de famille ordinaire. Il n'y a pas de prince comme l'indique clairement le dénouement : Lolita est vouée à une existence glauque de ménagère frustrée. Le film de Kubrick se distingue donc des films noirs romantiques dans lesquels le couple hollywoodien se forme : *Laura*, mais aussi *Where the Sidewalk Ends*, *The Big Sleep*, *To Have and Have Not*. Il se distingue aussi des films où les amants trouvent une mort violente mais digne. Phyllis Dietrichson, Kittie Collins, Cora Smith sont tuées par leur amant dans des histoires d'amour à mort qui les magnifient.
- 25 Par ailleurs, le triangle amoureux tragique, ingrédient indispensable de ces histoires d'amour à mort, réapparaît sous forme parodique. Humbert tue Quilty, l'amant de Lolita. Cependant Humbert, même s'il est amoureux fou de Lolita, n'a rien d'un jeune premier et sa relation avec Lolita n'est pas une histoire d'amour à laquelle les spectateurs peuvent croire et s'identifier sans culpabilité.⁷ De plus, un autre triangle amoureux, aux accents vaguement incestueux, se dessine. Il s'agit de celui constitué par Lolita, Charlotte et Humbert, comme le suggère le cadrage sur les jambes et les mains des trois personnages assis dans la voiture dans la scène où ils regardent *The Curse of Frankenstein* dans un *drive-in*.

3. Le monde dur et froid de Fritz Lang

- 26 Le monde représenté dans *Lolita* est un monde dur, sans amour réciproque, tel qu'on le trouve dans les plus cyniques des films noirs. On est plus proche de l'univers de Fritz Lang que de la « romance » hollywoodienne dont on trouve la trace dans les films noirs mentionnés plus haut. Sans quitter le milieu familial des classes moyennes américaines —« small town America »— Kubrick traite d'un sujet très sombre, en jouant avec les

codes du film noir auxquels il ajoute ceux du mélodrame filmique.⁸ Le malaise est évoqué au sein d'un univers parfaitement éclairé. En fait, la noirceur de l'intrigue se trouve au contraire renforcée par des intérieurs lumineux mais étouffants. A la différence de *Laura*, l'adhésion du spectateur n'est pas suscitée, car il manque un élément fondamental : le pathétique. Kubrick a sans doute puisé son inspiration chez Fritz Lang. Jordi Vidal raconte l'admiration de Kubrick pour Lang :

[Kubrick] aimait, lorsqu'il préparait de nouveaux projets, revoir les films les plus noirs de sa période américaine, pour mesurer ce qu'il lui devait et ce qui l'en séparait dorénavant. L'étroit rapport thématique et esthétique qu'a entretenu le jeune metteur en scène avec Lang marque une étape essentielle dans la définition de son style. (Vidal 36)

- 27 L'intrigue de *Lolita* rappelle les histoires d'amour à sens unique de *The Woman in the Window* et *Scarlet Street* où des hommes mariés (Edward G. Robinson) sont en proie au démon de midi et s'éprennent de femmes bien plus jeunes qui les manipulent et les conduisent à commettre un meurtre. Ces deux films noirs utilisent les codes formels du mélodrame de manière très visible pour décrire les affres de la vie conjugale. Les émotions sont neutralisées. La « romance » hollywoodienne n'a pas lieu car l'absence de pathétique, de « téléologie émotionnelle » (Andrin 24) vide le mélodrame de son sens, souligne l'absence d'émotions et dévoile la cruauté cynique du monde représenté. Dans *Lolita*, les envolées musicales tournent court : les larmes de Humbert sont déplacées et surjouées, il n'y a pas d'amour. L'accident de Charlotte sous l'orage (*pathetic fallacy* !) a tous les aspects extérieurs d'une scène mélodramatique sauf que Humbert tentait de la tuer dans la scène précédente, et que cet événement est libérateur dans la mesure où il lui permet de devenir l'amant de Lolita. Les thèmes de la différence d'âge rendant l'amour impossible, de l'orpheline, de la veuve explorée, qui font partie des « clichés-situations » (Bourget 1985, 31-63) du mélodrame sont ici complètement renversés. Les émotions qu'ils suscitent dans un mélodrame ont été évacuées. Ils sont grotesques au lieu d'être pathétiques. De plus, il manque aussi bien évidemment « un traitement moral de l'intrigue » (Andrin 24).
- 28 Comme Lang,⁹ Kubrick utilise le registre mélodramatique pour renforcer la noirceur de certaines scènes. Les ingrédients du mélodrame sans le pathos donnent une version très pessimiste du film noir. Ainsi, le monde de *Lolita* apparaît comme un monde extrêmement froid et dur.

Conclusion

- 29 Outre les effets de distanciation liés au phénomène de l'adaptation,¹⁰ l'adhésion à l'univers diégétique est également rendue difficile par ces emprunts aléatoires et désordonnés au film noir. *Lolita* refuse d'offrir au spectateur un confort narratif. Celui-ci est forcé de garder ses distances avec l'univers représenté, en même temps qu'il est entretenu dans un malaise diffus, jamais dissipé. L'identification fonctionne mal, car le « processus à la fois perceptif et affectif de 'participation' » (Metz 14) ne peut se déclencher. Du coup, l'impression de réalité chère au cinéma classique hollywoodien est affaiblie. Le spectateur n'a pas le « sentiment d'assister directement à un spectacle quasi réel » (Metz 14). Au contraire, le flottement générique et l'instabilité de l'identification l'empêchent de plonger dans un univers fictif crédible ; et ce malgré le « pouvoir exceptionnel de conviction » (Bidaud, 21) du cinéma.

- 30 Sans aucun lien diégétique, et sans quasiment le citer, censure oblige, ce malaise rappelle celui que ressent le lecteur du roman lorsqu'il est au contraire amené à s'identifier au narrateur pédophile. Le roman crée le malaise en poussant le lecteur à s'identifier à Humbert alors que le film le crée par la méthode contraire. Par des moyens exactement opposés, les deux parviennent à faire naître les mêmes émotions.
- 31 Le malaise et l'incertitude que provoque ce vagabondage entre les genres ne sont jamais levés. C'est l'objectif corrélatif du malaise suscité à l'évocation de la pédophilie et de l'inceste dans nos sociétés, thèmes encore tabous à Hollywood au début des années 1960. Le film de Kubrick n'a pas vocation à être un film de genre. Ce n'est en effet pas la préoccupation du réalisateur et des producteurs avant le tournage, occupés à résoudre un tout autre problème, celui posé par le respect du code d'auto-censure en vigueur à Hollywood jusqu'au milieu des années 1960. En tant que jeune metteur en scène soucieux de percer,¹¹ Kubrick a tenté de faire accepter son projet de film par Geoffrey Shurlock, le directeur de la Production Code Administration et par la catholique « Legion of Decency ».¹² Ainsi, il a recruté Quigley comme conseiller pour éviter que le film enfreigne le code par trop de scènes de violence et de sexe. Les scènes litigieuses ont été supprimées. Toutefois, les aspects subversifs de l'intrigue ont été remplacés par des transgressions génériques. A ce titre, la remarque conclusive de Richard Corliss me paraît extrêmement pertinente :
- In 1962 any film of *Lolita* was obliged to be circumspect, slyly euphemistic, grounded in metaphor [...] Kubrick seemingly had the choice of making *Lolita* the censors' way, or not making it at all. He did something more devious: he made it their way *his way*. (Corliss 86)
- 32 Les emprunts de *Lolita* au film noir et les écarts opérés par rapport aux règles des genres cinématographiques permettent d'esquisser l'idée qu'ils sont le moyen imaginé par Kubrick, privé des outils narratifs d'expression, forcé de toujours suggérer au lieu de montrer, pour rester fidèle à Nabokov. Ainsi, la transgression des codes génériques tous azimuts se substitue au caractère subversif de l'intrigue : la subversion générique remplacerait la subversion diégétique. Les emprunts désordonnés au film noir permettent de faire éprouver au spectateur le côté éminemment tabou de la relation entre Lolita et Humbert, qui, elle, a tendance à être « normalisée » dans le film pour se conformer aux recommandations de Shurlock et suivre les conseils de Quigley censé être dans les petits papiers de la « Legion of Decency ». Le choix de Sue Lyon qui avait « un corps assez mûr pour éviter à la production toute sanction pénale » — la phrase est de Bill Krohn (37) — participe de cette politique « d'assainissement » du roman. De plus, Sue Lyon est une inconnue, qui n'a pas encore été cataloguée dans un rôle-type (« type-casting »), assurant au personnage de Lolita une virginité cinématographique.
- 33 Le conseil de Quigley est particulièrement intéressant. Outre l'élimination des détails érotiques du script, comme le baiser dans l'oreille de la scène de séduction, il a également conseillé d'une part d'effacer les côtés enfantins et puérils de Lolita, et d'autre part d'ajouter des scènes où Humbert a un comportement paternel. Black rapporte : « He [Quigley] urged them [Kubrick and Harris] not to dress Lolita in a seductive Baby Doll outfit to avoid offending moral guardians » (Black 205). En même temps, il conseille de faire de Lolita une *femme fatale* et de Humbert une victime ; autrement dit, déguiser *Lolita* en film noir. Au final, c'est le malaise du spectateur qui l'emporte, renvoyant au malaise dans lequel plonge le lecteur du roman.

BIBLIOGRAPHIE

- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI, 1999.
- Andrin, Muriel. *Maléfiques, le mélodrame filmique américain et ses héroïnes, 1940-1953*. Bruxelles, Berne, Berlin : Peter Lang, 2005.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. *Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1983.
- Bächler, Odile. *Laura, Otto Preminger*. Paris : Armand Colin, 1995.
- Bidaud, Anne-Marie. *Hollywood et le Rêve américain, cinéma et idéologie*. Paris: Masson, 1994.
- Black, Gregory. *The Catholic Crusade against the Movies. 1940-1975*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Borde, Raymond et Etienne Chaumeton. *Panorama du film noir américain, 1941-1953*. Paris : Editions de Minuit, 1955.
- Bourget, Jean Loup. *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock, 1985.
- Bourget, Jean-Loup. *Le Cinéma américain 1895-1980 De Griffith à Cimino*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.
- Chartier, Jean-Pierre. « Les Américains aussi font des films noirs. » In *Revue du cinéma* 2 (1946).
- Châteauevert, Jean. *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*. Québec : Nuit Blanche éditeur/ Paris : Méridiens Klincksieck, 1996.
- Ciment, Michel. *Le Crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*. Paris: Gallimard, 1992.
- Corliss, Richard. *Lolita*. London: British Film Institute, 1994.
- Damico, James. « Film Noir: a Modest Proposal. » 1978. In *Film Noir Reader*. Ed. Silver, Alain and Ursini, James. New York: Limelight, 1996. 95-105.
- Jauss, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.
- Krohn, Bill. *Stanley Kubrick*. Traduit par Emilie Saada. Paris : Cahiers du Cinéma le Monde, 2007.
- Leff, Leonard J. and Jerold L. Simmons. *The Dame in the Kimono Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington : University Press of Kentucky, 2001.
- Lesuisse, Anne-Françoise. *Du Film noir au noir, traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*. Bruxelles : De Boeck Université, 2002.
- Maury, Cristelle. « 'He Was Some Kind of a Man', Les représentations de la masculinité dans le film noir américain, 1941-1958. » Thèse de doctorat, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2008.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1983.
- Nacache, Jacqueline. *Le Film hollywoodien classique*. Paris : Nathan, 1995.
- Nino, Frank. « Un nouveau genre 'policier' : L'aventure criminelle. » In *L'écran français* 61 (28 août 1946).
- Paupé, Anne. « La place de la route dans *Lolita* : de Nabokov à Kubrick. » In *Lolita*, roman de Vladimir Nabokov (1955) et film de Stanley Kubrick (1962). Ed. Machu, Didier et Tuhkunen-Couzig, Taïna. Paris : Ellipses, 2009. 239-250.

- Quigley, Martin. « *Lolita*. » In *Motion Picture Herald* (20 June 1962).
- Sklar, Robert. *Movie-Made America, a Cultural History of American Movies* (revised and updated). New York: Vintage Books Edition, 1994.
- Spicer, Andrew. *Film Noir*. Harlow: Longman, 2002.
- Vidal, Jordi. *Traité du combat moderne : films et fictions de Stanley Kubrick*. Paris: Editions Allia, 2005.
- The Big Sleep*. (Le Grand sommeil). Howard Hawks. Warner Brothers, 1946.
- Caught*. Max Ophüls. Enterprise Productions, 1949.
- Criss Cross*. (Pour toi j'ai tué). Robert Siodmak. Universal, 1949.
- Double Indemnity* (Assurance sur la mort). Billy Wilder. Paramount, 1944.
- Gaslight* (Hantise). George Cukor. MGM, 1944.
- Gilda*. Charles Vidor. Columbia, 1946.
- The Killers* (Les Tueurs). Robert Siodmak. Universal, 1946.
- The Killing* (L'Ultime razzia). Stanley Kubrick. Harris-Kubrick Productions, 1956.
- Kiss Me Deadly* (En Quatrième vitesse). Robert Aldrich. United Artists, 1955.
- Kiss of Death* (Le Carrefour de la mort). Henry Hathaway. 20th Century-Fox, 1947.
- The Lady from Shanghai* (La Dame de Shanghai). Orson Welles. Columbia, 1948.
- Laura*. Otto Preminger. 20th Century-Fox, 1944.
- The Maltese Falcon* (Le Faucon maltais). John Huston. Warner Brothers, 1941.
- Murder, My Sweet* (Adieu ma belle !/Le Crime vient à la fin). Edward Dmytryk. RKO, 1944.
- Out of the Past* (La Griffes du passé). Jacques Tourneur. RKO, 1947.
- The Postman Always Rings Twice* (Le Facteur sonne toujours deux fois). Tay Garnett. MGM, 1946.
- Scarlet Street* (La Rue rouge). Fritz Lang. Universal, 1945.
- Suspicion* (Soupçons). Alfred Hitchcock. RKO, 1941.
- They Live by Night* (Les Amants de la nuit). Nicholas Ray. RKO, 1949.
- To Have and Have Not* (Le Port de l'angoisse). Howard Hawks. Warner Brothers, 1945.
- Touch of Evil* (La Soif du mal). Orson Welles. 1958.
- Where the Sidewalk Ends* (Mark Dixon, détective). Otto Preminger. 20th Century-Fox, 1950.
- The Woman in the Window* (La Femme au portrait). Fritz Lang. RKO, 1944.

NOTES

1. Je suis la proposition de Jean Châteauevert qui distingue *voix off* (cas où l'énonciateur est hors champ mais présent dans la scène) et *voix over* (l'énonciateur est absent car il raconte un événement passé, à venir ou imaginaire).
2. Anne Paupe montre comment *Lolita* s'inspire avant l'heure de la thématique du *road movie*.

3. Le film noir n'est pas un produit des studios hollywoodiens. Les premiers à l'avoir théorisé sont les critiques français qui ont vu d'un coup, au cours de l'été 1946, arriver des films très sombres et très pessimistes tournés aux Etats-Unis au cours de la guerre (surtout à partir de 1944), mais plus ou moins censurés par l'Office of War Information, qui veillait à véhiculer une image positive de l'Amérique, propagande oblige. On a souvent dit que les écrans s'étaient soudain assombris avec des films comme *The Maltese Falcon*, *Laura*, *Murder, My Sweet*, *Double Indemnity*, et *The Woman in the Window*. Le critique Nino Frank a été l'un des premiers à parler de « film noir » et de « dynamisme de la mort violente » dans son article du 28 août 1946, « Un nouveau genre 'policiér' : L'aventure criminelle ». La même année, Jean-Pierre Chartier intitulait un article « Les Américains aussi font des films noirs ». Dès 1955, Raymond Borde et Etienne Chaumeton ont écrit *Panorama du film noir* dans lequel ils tentent de décrire ce qu'ils nomment une série dotée d'une « atmosphère insolite et cruelle, teintée d'un érotisme assez particulier » (Borde et Chaumeton 1).

4. Lors de ce que Robert Sklar a nommé une virevolte de fin de carrière — « late-career turnabout » (Sklar 296) — Quigley a en effet été consultant sur le tournage de *Lolita* et a conseillé Kubrick et Harris sur les modifications à apporter au scénario pour obtenir le sceau d'approbation de la Production Code Administration. Gregory Black l'explique fort bien dans son ouvrage sur la censure : « For a fee Quigley offered to read scripts and help guide a project toward a favorable Legion rating [... He was] hired by director Stanley Kubrick and his Partner James Harris to guide them through the labyrinth of codes and Catholics » (199-202).

5. Les scènes d'un couple en fuite annoncent d'ailleurs le *road-movie*.

6. Jacqueline Nacache rappelle que le *happy end*, élément fondamental du cinéma hollywoodien peut parfois être atteint par une ou plusieurs « morts finales [...] en forme d'expiation » (Nacache, 110).

7. En effet, si le spectateur s'identifie, c'est dans une relation qu'il sait être interdite. Comme dans certains films de Hitchcock, le spectateur est mis dans une position coupable qui le met mal à l'aise. Par exemple, dans *Notorious* (1946), film qui entre dans la catégorie des films noirs, le spectateur est amené à s'identifier à un ancien nazi et à éprouver de la compassion pour lui.

8. Jean-Loup Bourget nomme ce mélodrame le « mélodrame hollywoodien » et le définit comme : « Tout film hollywoodien qui présente les caractéristiques suivantes : un personnage de victime (souvent une femme, un enfant, un infirme) ; une intrigue faisant appel à des péripéties providentielles ou catastrophiques, et non au seul jeu des circonstances réalistes ; enfin un traitement qui met l'accent soit sur le pathétique et la sentimentalité (faisant partager au spectateur, au moins en apparence, le point de vue de la victime), soit sur la violence des péripéties, soit (le plus souvent) tour à tour sur ces deux éléments, avec les ruptures de ton que cela implique » (Bourget 1985, 12-13).

9. Pour une analyse du cynisme langien, voir *Les Représentations de la masculinité dans le film noir américain* (Maury 381-389).

10. Contentons nous de rappeler ici que l'identification spectatorielle est également fragilisée par le phénomène de distanciation inhérent aux adaptations de romans célèbres. En effet, une des conséquences de l'adaptation est de réduire l'impression de réalité à l'œuvre dans les films hollywoodiens classiques. Comme *Lolita* de Kubrick est une adaptation assumée en tant que telle, le public, doté de « l'expérience préalable [qu'il] a du genre dont [l'œuvre] relève » (Jauss 49) est placé en position d'évaluer les écarts et les similitudes entre la source romanesque et l'adaptation filmique. La connaissance qu'il a de l'intrigue sulfureuse le renvoie à une réflexion sur le processus de création artistique, ouvrant la voie à une démarche critique distanciée. Voir *Lolita* à l'écran, c'est accéder au plaisir de l'incarnation, mais c'est en même temps évaluer le choix du

casting, repérer les passages censurés et observer les stratégies du metteur en scène et du scénariste pour porter à l'écran une œuvre aussi controversée que le roman de Nabokov.

11. En 1960, il est possible qu'un film sorte sans le sceau de l'Administration du code de production T« he Production Code Administration »et sans l'accord de la « Legion of Decency » sous un label indépendant. Cependant, comme l'explique Black, Kubrick n'a pas voulu courir ce risque : « He and Harris were independent producers and well aware of the recent success that independents had had in marketing films without a PCA seal or Legion approval. It is important to remember, however, that in 1960 Kubrick was a 30-year-old director with very little experience » (Black 203).

12. Organisme catholique qui s'occupe de classer les films pour le public catholique, très influent à Hollywood, car de lui dépendait le succès d'un film, puisqu'il pouvait appeler au boycott des films jugés indécents.

RÉSUMÉS

L'objectif de cet article est d'analyser l'influence que le film noir a exercée sur *Lolita*, le film de Kubrick, afin de montrer que la mise à mal des conventions génériques du film noir, tout autant que des autres genres hollywoodiens, est une tentative de la part du réalisateur pour exprimer de manière détournée les aspects subversifs du roman de Nabokov. En effet, bien que le film se conforme aux règles de la censure hollywoodienne, il parvient tout de même à exprimer le malaise que le lecteur du roman ressent.

By looking at the influence film noir has exerted upon Kubrick's *Lolita*, this article strives to show that Kubrick has undermined the generic conventions of film noir as well as of other film genres, in a devious attempt to displace the subversive aspects of Nabokov's novel. Although the film complies with Hollywood's censorship regulations, it still manages to express very well the malaise into which the reader of the novel plunges.

INDEX

Keywords : film noir, film melodrama, film genre, motion picture production code, Hays code, malaise, femme fatale, homme fatal, criminel, subversion

Mots-clés : film noir, mélodrame filmique, genre cinématographique, code de censure hollywoodien, code Hays, malaise, femme fatale, homme fatal, criminel, subversion

AUTEURS

CRISTELLE MAURY

Maître de conférences

Université Toulouse 2 – Le Mirail

cristelle.maury@univ-tlse2.fr